

Oliver Geisler

## AREALE DER TAT

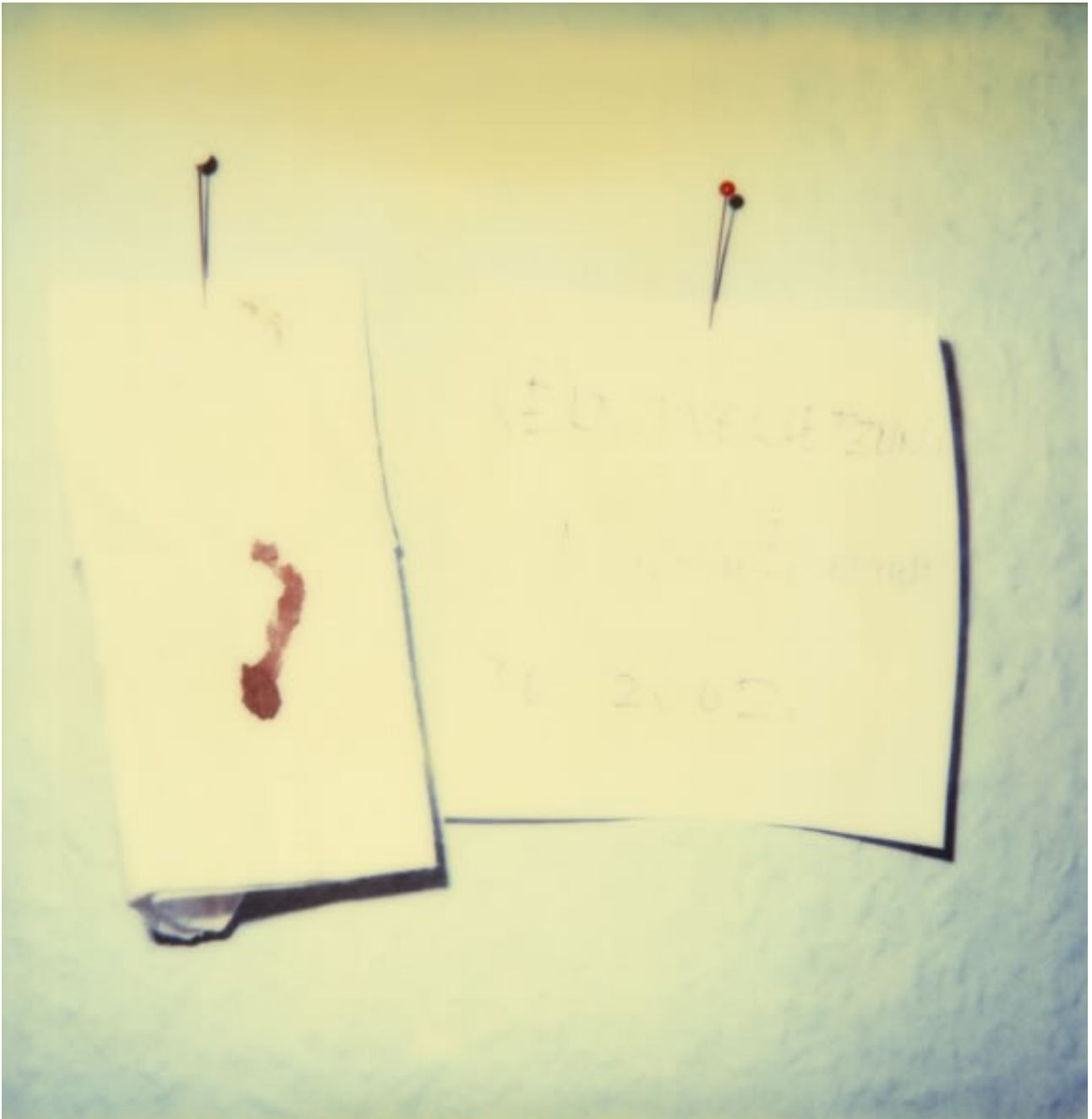
Das Ereignis der Gewalt und seine Erzählbarkeit

Technische Universität Dresden  
Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften  
Institut für Germanistik

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
vorgelegt von Oliver Geisler  
Gutachter der Arbeit: Prof. Dr. Walter Schmitz (Dresden), Prof. Dr. Klaus Schuhmacher  
(Dresden)  
Dresden, den 18.10.2012

# I. Einleitung.

## Das Ereignis der Gewalt und seine Erzählbarkeit



Die Gewalt bleibt allgegenwärtig.

Wolfgang Sofsky, *Traktat über die Gewalt* (1996)

Wie könnte ich nicht darüber sprechen? Und wie kann ich darüber sprechen?

Sarah Kofman, *Erstickte Worte* (1988)

Gewalt ist, das hat nicht erst das 20. Jahrhundert drastisch vor Augen geführt, ein allgegenwärtiges Phänomen. Aber so präsent und wirklich Gewalt ist – vor allem für diejenigen, die sie trifft –, so ratlos und mit dem Gefühl des Unwirklichen behaftet bleibt nicht selten derjenige zurück, der Gewalt (nachträglich) verstehen möchte. Dies betrifft zum einen die Opfer von Gewalt und ihre Bewältigungsversuche einer Überwältigungserfahrung, zum anderen aber all jene, die als Zeitgenossen stets aufs Neue auf Gewalttaten gestoßen werden und sie als Herausforderungen für ihre Zeit begreifen und annehmen wollen. Den folgenden Kapiteln und Lektüren geht eine einfache und doch schwer zu beantwortende Frage voraus, die zudem nicht primär bzw. nicht ausschließlich wissenschaftlich motiviert ist, sondern eher an ein Alltags(un)verständnis rührt: Wie kann man Gewalt verstehen? Und zwar dann, wenn dieses Verstehen nachträglich und aus einer raum-zeitlichen Position der Distanz heraus erfolgen soll, wie dies für die Verstehensbemühungen von Zeitgenossen und Überlebenden ebenso gilt, wie diese Distanz typischerweise für Leser von Texten und für Literaturwissenschaftler veranschlagt werden kann. Wie kann man Gewalt verstehen, ohne in sie verstrickt zu sein. Und das, wo doch Gewalt, so eine erste Annäherung, gerade eine Aufhebung von Distanzen zu sein scheint. Gewalt könnte man allgemein als eine verletzende Nähe, als ein schmerzhaftes Eindringen in die Persönlichkeit des Verletzenden verstehen. Es geht also um ein (literatur- und kulturwissenschaftliches) Studium von Gewaltereignissen, dessen Voraussetzung gerade in der Distanz besteht: »Über Gewalt sprechen und schreiben zu können, um zu verstehen, was Menschen widerfahren ist oder was sie einander antun, setzt voraus, dass man von ihr nicht mehr gänzlich in Anspruch genommen wird.«<sup>1</sup> Allerdings ist die akute und vollkommene Inanspruchnahme der Gewalt wohl gerade deren Signum. Für das Verstehen und Erzählung wäre Distanz die maßgebliche Voraussetzung und sorgt doch gleichzeitig für den größten Verlust. Hier offenbart sich ein Widerspruch, der das Verhältnis von Gewalt-Erleiden und Gewalt-Verstehen immer schon belastet; dies gilt sowohl für die Akteure eines Gewaltereignisses – vor allem Opfer bzw. Überlebende –, als auch für die Beobachter.

Nachträgliches Verstehen-wollen erscheint im Zusammenhang mit Gewaltereignissen fast schon als ein gefährliches Unterfangen (wenn es sich auch, verglichen mit einer Opfererfahrung um eine weit weniger existentielle Gefährlichkeit handelt), weil es impliziert, dass Gewalt als per se sinnvoll verstanden werden kann. Vor allem dann, wenn Sinn meint, dass Gewaltereignisse in den Rahmen der sie beherbergenden Kultur mehr oder minder widerspruchslos integrierbar wären. Sie wären auch dahingehend als sinnvoll und verständlich zu begreifen, dass sie gerechtfertigt werden können, weil sie für eine Kultur Sinn machen und damit letztlich zu den Produktivkräften gerechnet werden können. Das Verstehen würde hierbei Verständnis für Gewalt einwerben und letztlich Gefahr laufen, selbst in Gewalt verstrickt zu werden, ihrer Anziehungskraft zu erliegen. Nicht-Verstehen – ob wollen oder können – dagegen kann wohl vor problematischen Sinnsetzungen bewahren, dabei aber die Wirklichkeit und Wirkmächtigkeit von Gewalt schlichtweg ver-

---

1 Dagmar Mensink, Burkhard Liebsch: Vorwort. In: dies. (Hg.): Gewalt Verstehen. Berlin: Akademie-Verlag 2003, S. 7–20, hier S. 7.

kennen oder verleugnen. So reiz- und seinerseits sinnvoll es auch ist, Gewalt als einen »Fremdkörper« zu beschreiben, der die »Ökonomie des Sinnes stört und unterbricht,«<sup>2</sup> so sehr sollte dieses (Nicht-)Verständnis von Gewalt doch nicht dazu verführen, Verstehensbemühungen insgesamt einzustellen und sich damit auf kulturwissenschaftlicher Ebene der Gewalt zu ergeben. Das Gebot der Distanz sollte nicht in Ignoranz umschlagen. Was sich aus dieser ersten Annäherung ergibt, ist, dass Gewaltverstehen zwischen Sinn und Sinnlosigkeit oszilliert und beiden Aspekten von Gewalt Rechnung tragen muss. Es muss dasjenige fokussieren, was im Rahmen von Kulturen und Erinnerungsgemeinschaften verstanden werden kann und gleichzeitig jene Bereiche von Gewalt anerkennen, die als Außerordentliches, als der exzessive Zug von Taten über die Ordnungen hinausgehen, innerhalb derer Verstehen und Verständigung möglich ist.

Die Frage danach, wie Gewalt verstanden werden kann, bekommt von Seiten derjenigen, die in unmittelbare Berührung mit Taten gekommen sind, noch einen weiteren Akzent: Wie kann Gewalt verständlich gemacht werden? Das Verhältnis von gegenwärtigem Ereignis und nachträglicher Deutung impliziert immer schon, dass Formen und Wege der Kommunikation aktiviert werden müssen, um verstehen zu können. Hinzu kommt, dass es keinesfalls selbstverständlich ist, dass Gewalt verstanden werden *kann*. Das Verstehen-Wollen transportiert die Annahme mit, dass sich in den raum-zeitlichen Abstand zwischen *Gewalttat* und *Gewaltreflexion* das Unverständliche, mithin Unverstehbare drängt. Ohne auf diese Annahme an dieser Stelle en détail einzugehen, ist zunächst die Fragestellung weiter zu entwickeln: In literaturwissenschaftlicher Perspektive führt das Verstehen-Wollen notwendigerweise dazu, Literatur zu befragen, die Gewalt erzählt. So kann aus der Frage nach der Verstehbarkeit von Gewalt die für die vorliegende Arbeit leitende Ausgangsfrage entwickelt werden: Wie kann Gewalt erzählt bzw. erzählbar gemacht werden? Und dies vor dem Hintergrund, dass Gewalt jenen lebensweltlichen Bereichen zugerechnet werden muss, die in besonderem Maße erzählerische Widerständigkeit aufzuweisen scheinen und gleichzeitig mit einer hohen Authentizitätserwartung belastet sind. Die Problemstellung kann anhand einer Formulierung Elie Wiesels illustriert werden, die zwar ein Kernproblem speziell des Überlebenden der Shoah avisierte, aber auch als Paradigma des Zeugens und Bezeugens von Gewalt insgesamt geltend gemacht werden kann: »wie soll man etwas, das sich durch sein Wesen dem Wort entzieht, ausdrücken, mitteilen?«<sup>3</sup> Es sei nur als eine erste Annäherung festgehalten, dass das erzählerische Problem offensicht-

---

2 Bernhard Waldenfels: Aporien der Gewalt. In: Mihran Dabag, Antje Kaput, ders. (Hg.): Gewalt. Strukturen – Formen – Repräsentationen. München: Fink 2000, S. 9–24, hier S. 10.

3 Elie Wiesel: Plädoyer für die Überlebenden. In: ders.: Jude heute. Erzählungen – Essays – Dialoge. Wien: Hannibal 1987, S. 183–216, hier S. 203. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der vorliegenden Arbeit ein möglicherweise Deutungskonventionen irritierender Zug zu eigen ist, wenn etwa der bezeugende, literarische und wissenschaftliche Diskurs über Shoah für eine Literatur über Gewaltphänomene der Moderne insgesamt fruchtbar gemacht wird. dass die ethischen und ästhetischen Debatten über die Möglichkeiten und Grenzen eines Zeugnisses nach Auschwitz in bestimmtem Maße auch für einen Roman über den kolonialen Kongo oder den Text eines Überlebenden des Ersten Weltkriegs geltend gemacht werden kann, hat eine empirische Grundlage: die Frage nach der (literarischen) Erzählbarkeit von Gewalt konfrontiert die Autoren mit je ähnlichen Herausforderungen und Problemen. Dies bedeutet nicht, die je gegebene Einzigartigkeit und Spezifik des Ereignisses zu verwischen, denn die Thematik wird da nicht berührt, wo es generell um eine Poetik von Gewalterfahrungen geht. Die Vergleichbarkeit ist da gegeben, wo die Texte und vor allem die Erfahrungen der Autoren auf einen gemeinsamen Gewaltbegriff bezogen werden können, der die Autorschaft und Poetik begründet. Die

lich darin verortet werden könnte, dass Gewalt »nur den Augenblick kennt,« ohne dass die »Sinnerfordernisse der Kontinuität,«<sup>4</sup> wie sie für das Erzählen veranschlagt werden können, erfüllt wären. Die Problemstellung und deren anstehende Bearbeitung lässt sich auch als sprachliche Akzentverschiebung begreifen. Ist die Ausgangsfrage »wie ist es gewesen?,« so wird zu zeigen sein, dass die Antwort der bezeugenden Autoren lautet: »es ist gewesen wie...« Zielt die Frage auf einen direkten oder zumindest das Bedürfnis nach Unmittelbarkeit hinreichend erfüllenden Bezug zwischen Wirklichkeit und Erzählung, so bedeutet die Antwort, dass der Bezug der Erzählung stets nur auf Erzählung und Sprache sein kann. Das »Wie« kann nicht qualitativ das Ereignis wiedergeben, sondern es ist ein »wie«, das Metaphern, Topoi und allgemein Strategien der Erzählbarmachung mittels Sprache evoziert.

Ziel der Arbeit ist es, anhand von Erzählungen exemplarischer »historischer« Ereignisse die Möglichkeit von Literatur zu eruieren, mittels der Auseinandersetzung mit »Arealen der Tat« ein Gewaltereignis erzählerisch zu erkunden. Damit soll die Frage danach, wie Gewalt erzählbar gemacht werden kann, ihre Antwort in literarischen Auseinandersetzungen mit Tatorten finden. Zum einen werden die ausgewählten Romane dahingehend befragt, wie sie die »Areale der Tat« als Orte der Konzentration und Distanzverkürzung vergegenwärtigen, wodurch sie geradezu als Punkte erscheinen, die pointiert die Aufhebung von Distanz versinnbildlichen. Das Areal birgt in sich ein Zentrum, den Tatort.

Zum anderen wird die Konzentration der Autoren auf den *Gewalt Raum* als Strategie verstanden, das Unerzählbare der Gewalt topografisch zu kompensieren. Der Tatort und seine Umgebung des »Areal der Tat« kennen ihrerseits eine Umwelt. Im Verhältnis des Areals zu seiner Umwelt ist eine zentrale poetologische Aussage enthalten, die dann zu einer Aussage über Gewalt avanciert. Zwar handelt es sich bei den räumlichen Zentren der vier ausgewählten Romane um reale, autobiographisch verbürgte oder empirisch überprüfbare Tatorte, doch handelt es sich gleichzeitig um Symbolisierungen des Unverfügbaren: die Lage und Charakteristik des jeweiligen Areals im Verhältnis zu den Orten des Erzählens sowie die Exklusivität und der kaum mögliche (retrospektive) Zugang sind deren sichtbarer Ausdruck. Literatur wird anhand des räumlich Unzugänglichen als Rede über das Schweigen gestaltet und exponiert ihre eigenen Grenzen. Schließlich werden darauf aufbauend die Romane von Joseph Conrad, Edlef Köppen, Imre Kertész und Norbert Gstrein dahingehend gelesen, welche poetologischen Effekte aus dieser physischen wie literarischen Grenzerfahrung hervorgehen. Das Areal der Tat gerät wortwörtlich zum Ausgangspunkt dafür, Erzählbarkeit zu erproben. So ethisch brisant dies auch sein mag, so kann und muss man »Areale der Tat« als markante Gründungsgebiete von Literatur begreifen. Wenn

---

Vergleichbarkeit betrifft nicht die historischen Phänomene Kolonialismus, Erster Weltkrieg, Shoah und Kosovo-Krieg insgesamt, sondern ein persönliches Ereignis innerhalb einer größeren Struktur. Wenn in der vorliegenden Arbeit vier unterschiedliche Ereignisse bzw. Romane, die aus ihnen hervorgegangen sind, verhandelt werden, so deshalb, weil diese Arbeit daran interessiert ist, ein bestimmtes poetologisches Verfahren zu beschreiben und dann als Analysemodell für andere Texte bereitzustellen.

4 Kurt Röttgers: Spuren der Macht und das Ereignis der Gewalt. In: Kristin Platt (Hg.): Reden von Gewalt. München: Fink 2002, S. 80–120, hier S. 80.

Gewalt als etwas Erlebtes in Erzählung übersetzt werden soll, so muss der Ort der Destruktion letztlich auch als Ort literarischer Konstruktion und Produktion anerkannt und diskutiert werden.

Die Autoren verhandeln – nicht zuletzt aufgrund der autobiographischen Grundierungen der Erzähltexte – die Frage, wie Gewalt gerade im Bewusstsein ihrer literarischen Widerständigkeit in einen Text übersetzt werden kann. In diesem interpretatorischen Zwischenschritt von der Identifikation des Unverfügbaren anhand der Romantopographie und der Analyse der literarischen ›Kompensationstechniken‹, die Erzählbarkeit erzeugen, soll umgangen werden, was als Gefahr die Deutungsgeschichte der Gewalt flankiert: in der unablässigen und mitunter ausschließlichen Beschäftigung mit dem ›Unsagbaren‹ gerät die Vielzahl an Erzählweisen aus dem Blick, die diese Deutungsgeschichte hervorgebracht hat.<sup>5</sup> Das Areal der Tat soll vor diesem Hintergrund nicht nur als räumliche Repräsentation des Unrepräsentierbaren, sondern vor allem auch als Szenario, das Formen der Erzählbarkeit hervorbringt, begriffen werden. Nicht zufällig sind Metaphern des Unverfügbaren häufig auch als Metaphern des Schreibens verständlich: die ›blank spaces‹ Joseph Conrads sind im Kontext der vorliegenden Arbeit nur das augenscheinlichste Beispiel dieser doppelten Konnotation, auf die mit dem ›Areal der Tat‹ das Augenmerk gerichtet wird.

Die formulierte Zielsetzung der Arbeit hat zahlreiche Begriffe aufgerufen, deren Voraussetzungen und Verwendungsweisen es einleitend zu klären gilt. Die hier aufgerufenen Problemlagen der Erzählbarkeit von Gewalt sind keineswegs allgemeingültig, sondern implizieren einen bestimmten Gewaltbegriff oder vielmehr ein bestimmtes Gewaltphänomen, das explizit gemacht werden soll. Das Problem der Erzählbarkeit stellt sich in dringlichster Weise dann, wenn es um Akte direkter physischer Gewalt geht. Wenn Gewalt also den Körper trifft und es Betroffene gibt, denen die Erfahrung der Gewalt zum erzählerischen Auftrag wird. Denn dann ist das Verhältnis von Gewalt als einem Ereignis und dem (un-)möglichen Text, der daraus hervorgeht, immer an dem ursprünglichen Ereignis – an dessen Charakteristik, Intensität und allgemein: an dessen Wirklichkeit und Wirkmächtigkeit – gemessen. Das heißt, dass es eine Eigentlichkeit der Gewalt gibt, die offensichtlich – die Rede von der Unsagbarkeit ist ja im Kontext der Deutungsgeschichte von Gewalt Legion – die Literatur immer schon als defizitär erscheinen lässt. So sollen im folgenden, als Grundlage der in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Lektüren exemplarischer ›Gewalttexte‹, drei Aspekte geklärt werden, die – so meine Ausgangsüberlegung – das Problem der Erzählbarkeit von Gewalt überhaupt erst aufwerfen. Zunächst gilt es den Terminus ›physische Gewalt‹, gerade auch aber nicht nur im Hinblick auf die poetologischen Implikationen, zu bestimmen. Dann soll der besondere (Begründungs-)Zusammenhang untersucht werden, der eine Autorschaft betrifft, die Literatur und Gewalt in einem autobiographischen Pakt zusammenschließt. Erzählbarkeit ist dann ein Problem der Übersetzung vom persönlichen Erleben zum literarischen Text aber auch der

---

5 Vgl. dazu, wenngleich mit der spezifischen Fokussierung auf die Shoah-Literatur: Sigrid Weigel: *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle u. dies.: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln u.a.: Böhlau 1999, S. 51–76, hier S. 71.

Autorisation von Literatur. Und Erzählbarkeit ist in diesem Fall der Versuch, einer Dringlichkeit, die aus existentiellen Grenzerfahrungen erwächst, literarischen Ausdruck zu verleihen. Dieser Aspekt ist vor allem im Verhältnis der Texte von Joseph Conrad und Norbert Gstrein zu denen von Edlef Köppen und Imre Kertész von besonderer Relevanz, geht es da doch um das Verhältnis von Teilhabe an und Beobachtung von Gewalt. Im Erzählakt ist allen vier Autoren eine erzählend-beobachtende Distanz gemeinsam, allerdings ist der Erzählgegenstand, das ›Areal der Tat‹ in unterschiedlichen Intensitätsgraden mit den Autoren verbunden. Es wird von zentralem Interesse sein, wie diese Unterschiede auf die Texte, ihre Erzählstrukturen und symbolischen Topographien durchschlagen. Und schließlich ist physische Gewalt ein *Ereignis*; es gibt einen räumlich, zeitlich und personell begrenzten Raum des Vollzugs, der, so wird zu zeigen sein, fundamental von den Bedingungen von Erzählen und Literatur geschieden ist. Das Problem der Erzählbarkeit hat vor diesem Hintergrund – allgemein gesagt – die Differenz zwischen der Punktualität des Ereignisses und Linearität der Literatur auszuhandeln.

Mit den vier ausgewählten Romanen wird auf diese einleitenden Überlegungen aufbauend dann der Versuch unternommen, das Verhältnis von Literatur und Gewalt dahingehend zu untersuchen, wie Autoren Gewalt als Grundlage von Literatur bearbeiten, weil diese Gewalt zu einem bestimmten Zeitpunkt zur grundlegenden Erfahrung ihres eigenen Lebens geworden ist. Literatur leistet dann die sinnvolle »Strukturierung des ansonsten Unverständlichen«<sup>6</sup> und lässt Gewalt hinsichtlich von Motiven und Motivationen, Anlässen und Vollzügen nachvollziehbar werden, und zwar nicht selten anhand von dezidiert literarischen Techniken des Nachvollzugs qua Übersetzung: die Autoren verwenden Topoi, Metaphern und allgemein literarische Traditionen, um dem Unverständlichen etwas Verstehbares,<sup>7</sup> dem Unerzählbaren eine Erzählung abzurufen. Dabei soll das ›Areal der Tat‹ als eine spezifische Technik der Befragung von ›Literatur aufgrund von Gewalt‹ auf die Erzählbemühungen von Autoren und Texten angewendet werden.

---

6 Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 83.

7 Verstehen ist hierbei, in Anlehnung an eine bis heute anhaltende Debatte der Sozial- und Kulturwissenschaften, in Abgrenzung zum Erklären gedacht. Erklären ist ein Begriff, der eher auf rationale, naturwissenschaftliche Durchleuchtung zielt und möglichst umfassende Klärung impliziert. Als eine Tendenz kann zudem ausgemacht werden, dass sich das Erklären auf Objekte, Strukturen und ›größere Zusammenhänge‹ bezieht. Der Verstehens-Begriff dagegen schließt Formen des intuitiven Erfassens und des Nicht-Verstehens ein, er beansprucht nicht Allgemeingültigkeit, sondern gibt einen aktuellen Wissens- und Bewertungsstand im Verhältnis zu einem Ereignis wieder; er akzentuiert die Historizität von Wissen gegenüber dem Anspruch der überzeitlichen Gültigkeit naturwissenschaftlicher Aussagen. Verstehen akzentuiert Ergebnisoffenheit und Unabgeschlossenheit, gerade weil es auf keine strenge Methodik festgelegt ist. V.a. aber benennt Verstehen einen vorrangig individuellen Akt, der für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit, die individuelle Erfahrung und deren gleichermaßen individuelle literarische Bearbeitung besonders geeignet scheint. Verstehen benennt eine Situation, in der jemand mit einem bestimmten (Vor-)Verständnis eine Selbst- und Weltauslegung versucht; er bringt das Verstehens selbst hervor. (Vgl. dazu: Thomas Jung, Stefan Müller Dohm: Einleitung. In: dies. (Hg.): »Wirklichkeit« im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 9–26.) Die Verstehen-Erklären-Debatte ist keineswegs homogen, sondern zeichnet sich vielmehr durch Ausdifferenzierung und ›Verunklarung‹ aus. An dieser Stelle kann ich nur Tendenzen skizzieren, die eine eigene Bewertung der Begriffe mittransportieren. Als Überblick vgl. Rainer Greshoff, Georg Kneer, Wolfgang Ludwig Schneider (Hg.): Verstehen und Erklären. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. München: Fink 2008. Dort auch zahlreiche Verweise auf einschlägige Arbeiten zu der Debatte.



## I.1 Gewalt: physisch

[D]ie Gewalt trifft den Leib.  
Wolfgang Sofsky, *Traktat über die Gewalt* (1996)

Es soll nicht darum gehen, *die* Gewalt zu definieren, was fast immer einem – wie Peter Imbusch ausführt – »Stochern in unübersichtlichem Gelände«<sup>8</sup> gleich kommt. Wenn ich nicht auf eine Gewaltdefinition abhebe, dann ist das weniger einer Kapitulation vor der offensichtlichen definitorischen Widerständigkeit des Phänomens geschuldet. Vielmehr ist eine Definition eines bestimmten Gewaltbegriffs schlichtweg nicht das Ziel der folgenden Lektüren, sondern deren Grundlage. Eine bestimmte Form der Gewalt soll, in ihrer allgemeinen Bestimmung, als Analysekategorie und »Lesehilfe« zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht werden. Die Frage ist nicht, welchen Gewaltbegriff bestimmte Texte transportieren, sondern wie ein bestimmter Gewaltbegriff (bzw. die mit diesem Begriff benannte Erfahrung) in literarischen Texten erfahren und erzählt wird. Die Erzählungen sind dann Überprüfungen, Konkretisierungen und Korrekturen eines allgemeinen Begriffs. Dieser Weg scheint vor allem dann sinnvoll, wenn immer wieder, vor allem von Betroffenen, konstatiert wird, dass diese Form der Gewalt eigentlich nicht erzählbar wäre. Denn die Fülle der Texte, die von der Unerzählbarkeit der Gewalt erzählen, bedeutet ja eine zumindest partielle Aufhebung des Unsagbaren im Sagen. Eine genauere Inspektion literarischer Texte könnte, wenn nicht das Problem der Erzählbarkeit auflösen, so doch zu dessen Klärung beitragen, indem Literatur Möglichkeiten und Grenzen des Gewalt-Erzählens auslotet, aber auch Formen der erzählten Unerzählbarkeit erprobt. Literatur mit ihren poetologischen Mitteln der Uneigentlichkeit kann auf einer Eigentlichkeit der Gewalt zu beharren, ohne zu verstummen. An diesem Punkt wird erkennbar, was die räumlichen Symbolisierungen von Gewalt als Areal der Tat sichtbar machen: es handelt sich um einen unverfügbaren Ursprung, auf den Erzählungen aufbauen und zusteuern; er bleibt in seiner Entzogenheit stets präsent.

Zu präzisieren ist daher Form der Gewalt, die innerhalb der Formel »Areal der Tat« den Aktionsbegriff »Tat« inhaltlich ausfüllt und die anhand der Romane als Unerzählbares erzählbar gemacht wird. Die Grundlage bzw. notwendige Eingrenzung in der vorliegenden Arbeit ist, Gewalt als körperliches Ereignis, als ein »zutiefst leibliches Phänomen«<sup>9</sup> und eine »Verletzungsmacht«<sup>10</sup> zu begreifen und nach dem Verhältnis dieser Form der Gewalt zu literarischen Erzählformen zu fragen. Diese physische Dimensi-

---

8 Vgl. Peter Imbusch: Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände. In: *Mittelweg* 36 9 (2000), S. 24–40. Und Johan Galtung bemerkte Ende der 1970er, ihm seien »keine *zwei* auf diesem Feld tätige Forscher begegnet, die dieselben Definitionen verwenden.« Es ist ein Befund, der auch heute noch Gültigkeit beanspruchen kann. Johan Galtung: Der besondere Beitrag der Friedensforschung zum Studium der Gewalt: Typologien. In: Kurt Röttgers, Hans Saner (Hg.): *Gewalt. Grundlagenprobleme in der Diskussion der Gewaltphänomene*. Basel, Stuttgart: Schwabe 1978, S. 9–32, hier S. 9.

9 Wolfgang Müller-Funk: Die stumme Beredtheit der Gewalt. In: *Platt, Reden* (wie Anm. 4), S. 59–79, hier S. 72.

10 Susanne Krasmann: Andere Orte der Gewalt. In: *Kriminologisches Journal*. 6. Beiheft 1997, S. 85–102, hier S. 85. Sie folgt dabei der Terminologie Heinrich Popitz!

on von Gewalt kann als Kernbereich jeglicher Gewaltereignisse begriffen werden. Vor diesem Hintergrund wäre die eingangs entworfene Frage noch einmal zu präzisieren; sie muss lauten: Wie kann man Gewalt als körperliches Ereignis verstehen? Und wie kann der verletzte Körper in einen lesbaren Textkorpus umgeformt werden. Ein solches (wissenschaftliches) Gewaltverständnis wurde maßgeblich durch Heinrich Popitz geprägt, der den Akt der Tötung – so sein vielzitiertes Diktum – als »Definitivum aller Gewalt«<sup>11</sup> bezeichnet hat. Und zwar in dem doppelten Sinne, dass es die äußerste Grenze ist, auf die Gewalthandlungen zulaufen (können) und dass jeder Gewaltbegriff von dieser Grenze her gedacht werden muss. In Verlängerung des Popitzschen Diktums notiert Wolfgang Sofsky in seinem *Traktat über die Gewalt*, ohne dabei dezidiert auf Popitz einzugehen: »In der physischen Zerstörung liegt die Substanz aller Gewalt.«<sup>12</sup> Über wissenschaftliche Disziplinen und verschiedene, zeitlich versetzte Thematisierungsschübe hinaus kann hier eine thematische Übereinkunft der Gewaltforschung ausgemacht werden, in deren Horizont diese Untersuchung steht.

Popitz bezeichnet Verletzung und Tötung als Ergebnisse einer direkten bzw. »bloße[n] Aktionsmacht;«<sup>13</sup> er akzentuiert mit diesem Begriff, dass es bei Gewalt identifizierbare Handelnde und Erleidende gibt. Ein solches Verständnis von Gewalt nimmt nicht nur das Opfer als den Erleidenden in den Blick, sondern auch den Zufügenden, der auf den Leib zielt und den Beobachter, der beides – Erleiden und Zufügen – als ein Gewaltereignis, das die Physis (be-)trifft, versteht bzw. verstehen will.<sup>14</sup> Dieser Zugang zum Gewaltverstehen, der sich der Mikroebene widmet, meint immer auch, sich von sogenannten Figuren der »Verrätselung«<sup>15</sup> abzugrenzen, die in der Deutungsgeschichte von Gewalt angesichts einer Analyse der Makroebene ausgemacht werden können.<sup>16</sup> Ein wirkmächtiger Deutungsstrang betreibt eine konsequente Pathologisierung. Deren (intendiertes?) Ergebnis es ist, das, wenn Gewalt als Krankheit verstanden wird, es möglich ist, eine allumfassende Opferperspektive gegenüber einer anonymen Gewalt einzunehmen. »Die Pathologisierung macht alle zum Opfer einer Art Infektion – selbst die Täter. Der Effekt

11 Heinrich Popitz: *Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik*. Tübingen: J.C.B. Mohr 1986, S. 78.

12 Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt/M.: Fischer 1996, S. 66. Bernhard Waldenfels spricht von der leiblichen Verletzung als einem »semantischen Kern, der sich in den vielfältigen Variationen der Gewalt durchhält« (Waldenfels, *Aporien* (wie Anm. 2), S. 12) und Johan Galtung erscheint die direkte Gewalt, die auf den Körper des Anderen zielt als »klassische Gewalt« (Galtung (wie Anm. 8), Beitrag, S. 14). Ähnlich auch Pascal Delholm: *Verletzungen*. In: Dabag u.a., *Gewalt*, S. 279–296, sowie *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Hg. v. Thomas Lindenberger u. Alf Lüdtke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, bes. die Einleitung der Herausgeber: *Physische Gewalt – eine Kontinuität der Moderne*, (S. 7–38), wo es heißt: »Gewalt wird körperlich erfahren – Gewalt wird von Körpern an Körpern ausgeübt« (S. 7).

13 Popitz, *Phänomene*, S. 71.

14 Vgl. zum körperlichen Erleiden als einem Term, der die gesamte Gewaltsituation erfasst Pascal Delholm: *Erlittene Gewalt verstehen*. In: Mensink/Liebsch, *Gewalt Verstehen* (wie Anm. 1), S. 59–77, bes. S. 64f.

15 Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition 2008, S. 267.

16 Ich folge damit einem Umschwung der (vor allem soziologischen) Forschung zur Gewalt, der sich in den 1990er Jahren vollzog und u.a. mit den Namen Trutz von Trotha, Birgitta Nedelmann, Wolfgang Sofsky und Alf Lüdtke verbindet. Vgl. zu den Konjunkturen der Gewaltforschung nach 1945 die Rekonstruktion in Imbusch, *Stochern* (wie Anm. 8), S. 22–29 sowie Andreas Suter, Manfred Hettling: *Struktur und Ereignis. Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses*. In: dies. (Hg.): *Struktur und Ereignis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 7–32, bes. S. 7–23.

ist, dass die Täterschaft verschwindet.«<sup>17</sup> Und als ethische Konsequenz werden dadurch die tatsächlichen Opfer von Gewalt verhöhnt.

Des weiteren kann man sagen, dass das »Denken von Gewalt im Hinblick auf deren soziale Ursachen [...] das ›Böse‹ aus[schließt]; und es lenkt den Blick von Handlung und Tat ab, indem Gewalt vor allem als Ergebnis sozialer Gefüge postuliert wird.«<sup>18</sup> Trutz von Trotha hat zuvor kritisch angemerkt, dass »die geradezu unüberschaubar vielfältigen und reichhaltigen Forschungen zur Gewalt eine Soziologie der *Ursachen*, aber keine *Soziologie der Gewalt* sind.«<sup>19</sup> Gemessen an der direkten Gewaltaktion am Menschen als angenommener »Kern[] der Gewaltanalyse«<sup>20</sup> müssten Untersuchungen zu Motivationslagen, Sozialisierungsprozessen, ökonomischen Voraussetzungen als nachgeordnet erscheinen. Im Hinblick auf ein Verständnis der *Gewalttat* muss das Konzept der »strukturellen Gewalt« als unzureichendes Erklärungsmodell erscheinen. Zwar können damit Prozesse erfasst und Institutionen beschrieben werden, die gewalttätig wirken, aber dies, ohne dass dem Opfer der Urheber der Gewalt erkennbar würde. Ein Großteil des erzählerischen Werks Franz Kafkas, hier verstanden als eine Analyse der »Mächte der Moderne«,<sup>21</sup> ist von dieser Erfahrung des Unsichtbaren und Unbenennbaren durchzogen. Der Beginn von *Der Proceß* – »Jemand mußte K. verleumdet haben«<sup>22</sup> – eröffnet die Perspektive auf unerkennbare Machtstrukturen ebenso, wie das Zentrum des Romans *Das Schloß* unbetreten oder besser: unbetretbar bleibt. Dabei kann aber leicht übersehen werden, dass sich die abstrakte Struktur dennoch in Handlungen und einzelnen Phänomenen konkretisiert, die von identifizierbaren Personen vollzogen oder anhand von einzelnen Personen nachvollzogen werden können. Auch davon kündigt Kafka, wenn er etwa den »Prügler« agieren lässt.<sup>23</sup> Fokussiert man aber, wie es der Analyse struktureller Gewalt vorgeworfen werden kann, auf die (im doppelten Wortsinn) dahinterstehende Organisation, dann bleiben die direkten Gewaltereignisse verborgen bzw. unbeachtet. In der Rede und Analyse von Gewaltstrukturen kann eine Form der Bannung von physischer Gewalt vermutet werden, wo durch abstrahierende Methoden »einzelne Situationen auf die simple, meßbare Zahl einer Gewaltaktion schrumpfen.«<sup>24</sup>

Diese Figuren der Verrätselung, die Gewaltdeutungen jenseits der körperlichen Dimension bemühen, können mit dem Fokus auf die Tat entkleidet und so einem genaueren Verständnis zugeführt werden. Das Konzept direkter Gewalt ist im Zusammenhang mit literarischen Texten vor allem dann angeraten,

---

17 Dierk Spreen: Böses auf Erden? Versuch über den Diskurs der Gewalt. In: *Plurale* 3 (2003), S. 231–241, hier S. 235.

18 Ebd.

19 Trutz von Trotha: Zur Soziologie von Gewalt. In: ders. (Hg.): *Soziologie der Gewalt*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 9–56, hier S. 9.

20 v. Trotha, *Soziologie*, S. 14.

21 Vgl. dazu: Joseph Vogl: Kafka und die Mächte der Moderne. In: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*. [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 7]. Hg. v. York-Gothart Mix. München: DTV 2000, S. 478–491.

22 Franz Kafka: *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 7. Hervorh. O.G.

23 Vgl. ebd., S. 108–117.

24 Lindenberger/Lüdtke, Einleitung (wie Anm. 12), S. 28. Eine Psychologie der Gewalt könnte da klären, inwieweit diese Bannung auch ein Schutzmechanismus derjenigen, die sich (professionell) mit Gewalt auseinandersetzen, vor dem Schock oder Sog ist, den der Blick auf das Detail auslösen kann.

wenn man jene Erzählverfahren verhandeln will, in deren Zentrum ein Einzelner steht, der in unmittelbarem Kontakt mit Gewalttaten kommt. Und zwar im Kontext von historischen Großereignissen, die auch strukturell analysiert werden könnten: koloniale Eroberung in Afrika, Erster Weltkrieg, Shoah und Kosovo-Krieg. Eine Abgrenzung vom Strukturdenken, hin zu der individuellen, körperlich-subjektiven Dimension von Gewalt, wird in den vorliegenden Texten besonders prägnant lesbar. Alle vier Romane – Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), Edlef Köppens *Heeresbericht* (1930), Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* (1975/1996) und Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* (2003) – behandeln jeweils einen historischen Zeitraum, der als Zeitraum kollektiver Gewalt bezeichnet werden kann und auch wird: Die Kolonialverbrechen im Kongo, der Erste Weltkrieg, die Shoah und der Kosovo-Krieg sind Ereignisse massenhaften Tötens und Sterbens, häufig vor dem Hintergrund von Denkweisen, die Begriffe wie Rasse, Ethnie, Abteilung und Gruppe bevorzugen. Aber anstatt das Kollektive der Situation zu beschreiben, sind sie gerade am Einzelnen und dessen *encounter*-Erfahrung mit Gewalt interessiert. Gewalt zu erfahren bedeutet so eine Begegnung mit dem Außerordentlichen und bis dato Unbekannten. Vor allem kann dahinter die Absicht vermutet werden, Gewaltereignisse gerade nicht im Spiegel von Strukturen, politischen und militärischen Verhältnissen, sozial-gesellschaftlichen Bedingungen oder als Aufeinanderprallen befeindeter Gruppen etc. zu beschreiben, sondern Täter, Opfer und Zuschauer im Singular zu denken. Der Notwendigkeit der Erzählung eignet aufgrund eigener Erfahrung ein anklägerischer Zug: auf physische Gewalt zu fokussieren bedeutet für die Texte, immer auch auf ein bisheriges Deutungsdefizit abzuheben und gegen vorhandene Interpretationen der Vergangenheit anzureden. Dabei wird die eigene Erfahrung vor Ort als Deutungsautorität eingebracht. Eine Lektüre, die diesen erzählerischen Impuls nicht aufnimmt, würde eine Kernintention der Texte immer schon verfehlen. Bei Norbert Gstrein belegen. Wie zu zeigen sein wird, seine Konstruktion von Textautoritäten, gerade auch im subtilen Spiel mit seinen Text flankierenden Verfahren der Autorisierung, den immensen, aber eben offensichtlich notwendigen Aufwand, Literatur der Gewalt auf unmittelbare Erfahrung und Erleben zu gründen. Es wird gerade auch die Diskussion von Gstreins Poetik sein, die die Kategorie der Erfahrung als Autorität von Gewaltliteratur deutlich sichtbar herausstellt. Gstreins Autorisierungsverfahren sind dabei letztlich ein Versuch, das Verhältnis von Literatur und Gewalt so auszutarieren, dass weder Gewalt an die Literatur verraten wird, noch Literatur vor Gewalt kapituliert.

Die Entscheidung, körperliche Gewalt verstehen zu wollen, hat zwar eine erste Unterscheidung – zwischen Körper und Struktur – vorgenommen, allerdings bleibt eine andere bestehen. Sie betrifft die Konstellation von Opfer-, Täter- und Beobachterperspektive. Birgitta Nedelmann hat in ihrem Beitrag zur *Soziologie am Scheideweg* eine beobachtbare Verknüpfung des Fokus' auf Opfer und Täter mit der Opposition von Analysen der Tat und der Ursachen beschrieben.<sup>25</sup> Doch scheint sich diese Opposition inner-

---

25 Vgl. Birgitta Nedelmann: *Soziologie am Scheideweg*. In: v. Trotha, *Soziologie* (wie Anm. 19), S. 59–85, hier S. 66f.

halb der Untersuchungen zur direkten Gewalt fortzusetzen.<sup>26</sup> Die Tat als Gewaltaktion ist aber immer eine Gewalt*interaktion*. So müsste dem Vorhaben, eine verletzende Tat zu verstehen, ein Gewaltbegriff zugrunde liegen, in den beide beteiligten Akteure eingerechnet werden können. Ein mögliches Modell, dass die Leitunterscheidung von direkt und strukturell unterläuft, hat Jan Philipp Reemtsma in *Vertrauen und Gewalt* vorgeschlagen. Er legt der Gewalt einen gewissermaßen entpersonalisierten Körperbezug zugrunde und unterscheidet dann danach, welche spezifische Form des Körperbezugs erkennbar wird. Die schlichte wie grundsätzliche Voraussetzung, ganz im Sinne Popitzschen Denkens, ist: »Gewalt ist zunächst physische Gewalt«<sup>27</sup> Und darauf aufbauend macht er als Kernbereich von Gewalt die »Reduktion auf den Körper« aus. Diese Reduktion ist der Grund dafür, »warum Gewalt stets als primär körperlich aufgefasst werden muss.«<sup>28</sup> Er unterscheidet dazu zwischen lozierender, raptiver und autotelischer Gewalt. Lozierende Gewalt ist eine vorrangig räumliche Verfügungsgewalt; der Begriff beschreibt, wie ein Einzelner oder eine Gruppe »den Körper des Anderen als Masse [behandelt], der ein Ort zugewiesen wird.«<sup>29</sup> Raptive Gewalt benennt eine körperliche Verfügungsgewalt, die den Körper des Anderen benutzt, »um an ihm irgendwelche (meist sexuelle) Handlungen zu vollziehen.«<sup>30</sup> Autotelische Gewalt schließlich beschreibt die Verfügung eines Menschen über Leben und Tod des Anderen; ein autotelisch Handelnder »will den Körper beschädigen oder zerstören.«<sup>31</sup> Aus der Perspektive des Erleidenden hat Jean Améry dies als ein Staunen beschrieben: »Staunen über die Existenz des grenzenlos in der Tortur sich behauptenden anderen und Staunen über das, was man selber werden kann: Fleisch und Tod.«<sup>32</sup> Es wird an dem triadischen Modell deutlich, dass die einzelnen Aspekte immer auch ineinander greifen, aber sie sind grundsätzlich dazu geeignet, Phänomene physischer Gewalt zu beschreiben. So wird es im Hinblick auf die zu interpretierenden Romane nicht darum gehen, zu klären, welche konkrete Form des gewaltsamen Körperbezugs jeweils vorliegt. Vielmehr geht es darum, den Körperbezug überhaupt erst einmal als Grundlage von Texten über Gewalt anzuerkennen. Was das Modell Reemtsmas vor allem für ein Verständnis körperlicher Gewalt attraktiv macht, ist, dass es in seiner phänomenologischen Ausgangslage Täter wie Opfer einschließt. Die Begriffe können gleichermaßen dazu beitragen, zu erkennen, was ein Täter mit seiner Tat will als auch, »was die Tat in Bezug auf den Körper [ist], dem sie angetan wird.«<sup>33</sup> Oder auf eine Formel gebracht: »Gewalt ist Tat *und* Gewalt ist Erleiden.«<sup>34</sup> Auf Reemtsmas Überlegungen aufbauend, soll Gewalt als körperliches Ereignis einer Tat begriffen werden. Der Tat-Be-

26 Vgl. dazu Imbusch, Stochern (wie Anm. 8), S. 31.

27 Reemtsma, *Vertrauen* (wie Anm. 15), S. 104.

28 Ebd., S. 125.

29 Ebd., S. 106. Dieser Begriff wird dann noch einmal in dislozierende und captive Gewalt unterschieden und auf bestimmte Anwendungsfelder übertragen: militärische, kriminelle, strafende und politische Gewalt. Vgl. ebd., S. 108–112.

30 Ebd., S. 106.

31 Ebd.

32 Jean Améry: *Die Tortur*. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta 2000, S. 46–73, hier S. 73.

33 Reemtsma, *Vertrauen*, S. 107.

34 Ebd., S. 124. Hervorhebung von mir.

griff erfasst, ganz im Sinne des eben Skizzierten, eine Akteurskonstellation,<sup>35</sup> deren Integrationspunkt der Körperbezug ist. Er soll im Kontext der vorliegenden Arbeit aber zudem ein Überbegriff sein, der die Handlung (des Täters) und das Erleiden (des Opfers) einschließt; dies gilt auch dann, wenn der Täter nur beobachtet wird und nicht selbst eine Stimme hat.

Allerdings scheint bei der Frage nach dem *Verstehen* von Gewalt eine wichtige Position bisher unbeachtet. Peter Imbusch weist darauf hin, dass »[i]n der Gewaltanalyse [...] jegliche simple Täter-Opfer-Dichotomie überwunden werden [muss]. Nimmt man Gewalt als komplexes Interaktionsgeschehen ernst, dann kommen immer auch Dritte ins Spiel.«<sup>36</sup> Und Birgitta Nedelmann zeigte den Weg zu »[t]riadi-schen Konstellationsanalysen« auf, in denen »Täter-, Opfer- und Zuschauerrollen«<sup>37</sup> zusammengedacht werden müssen. Es stellt sich aber die Frage, welche Funktion und Aufgabe dem Dritten im Rahmen von Gewaltverstehen und -erzählen zugesprochen werden kann. Auch Jan Philipp Reemtsma hat in *Vertrauen und Gewalt* darauf hingewiesen, dass eine Gewalttat einen Dritten benötigt. Reemtsma spricht vor allem davon, dass ein Täter mit der Tat am Opfer mit einem Dritten kommuniziert. Und entscheidend ist: dem Dritten obliegt die »Deutung des Vorgangs,«<sup>38</sup> der sich zwischen zwei Beteiligten vollzieht. Das Modell von Täter, Opfer und Drittem kann nun im Hinblick auf die Frage, wie Gewalt verstanden werden kann, derart adaptiert werden, dass eine Tat erst dann als Tat verständlich wird, wenn sie über den, der verletzt und den, der verletzt wird, hinausweist. Sie spielt sich zwischen zwei Personen oder Gruppen ab, benötigt aber den Dritten, damit sie »einen sozialen Sinn bekommt.«<sup>39</sup> Sinn meint hierbei nicht, auf Rhetoriken der Legitimation abzuheben, sondern zielt vielmehr auf den »kommunikativen Gehalt« einer Tat, der diese in Gesellschaften und Kulturen erinnerbar und verhandelbar werden lässt. Entscheidend ist, dass die Tat als Erfahrung oder Ereignis im Hinblick auf einen realen oder imaginierten Dritten erzählt wird. Der Dritte macht aus der Gewalttat nicht nur ein soziologisches Problem, sondern macht Gewalt auch zu einem literarisch-poetologischen Problem der Erzählbarkeit von Gewalt. Die Notwendigkeit des Dritten evoziert die Notwendigkeit des Erzählens bzw. der Erzählbarmachung. Allerdings gibt es auch eine Verpflichtung des Dritten. So fragt Jorge Semprún im Rahmen der bereits zitierten Reflexion über das Unsagbare: »Aber kann man auch alles hören, sich alles vorstellen?«<sup>40</sup> Und am Ende des *Romans eines Schicksallosen* spricht Köves über künftiges Erzählen und knüpft dessen Realisierung an bestimmte Bedingungen. Es könne gelingen, »wenn ich es nicht selbst vergesse.« Aber es heißt da auch: »wenn sie mich fragen. Wenn sie überhaupt fragen.«<sup>41</sup> Beide Autoren benennen den Dritten als Figur der Vervollständigung; erst Zuhören schließt den Prozess der Erzählbarmachung

---

35 Dieser Begriff schließt das Opfer mit ein, auch wenn es mitunter im eigentlichen Sinne nicht agiert bzw. agieren kann.

36 Imbusch, *Stochern* (wie Anm. 8), S. 31.

37 Nedelmann, *Gewaltsoziologie* (wie Anm. 25), S. 67.

38 Reemtsma, *Vertrauen* (wie Anm. 15), S. 472.

39 Ebd., S. 470.

40 Jorge Semprún: *Schreiben oder Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 24.

41 Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 287.

sinnvoll ab. Denn es kommt dann zur Lektüre von Ereignissen als (erzählte) Ereignisse und damit potentiell zu Verstehensbemühungen, die jenen Sinn fixieren,<sup>42</sup> der sonst vergessen zu werden droht und in letzter Konsequenz Gewalt leugnet. In diesem Sinne einer Ethik des Zuhörens hat Ulrich Baer, bezogen auf die Überlebenden der Shoah, argumentiert. Er spricht von der »Aufforderung an die Zuhörer eines Zeugen,« die darin besteht, »Verantwortung für die von anderen bezeugte Wirklichkeit zu übernehmen. Es geht um die Verpflichtung und die Möglichkeit, »für den Zeugen zu zeugen«, indem wir auf die in dem Zeugnis erhaltene Aufforderung zum Zuhören und zur Antwort dadurch reagieren, dass wir für die Wahrheit der bezeugten Erfahrung mitverantwortlich werden.«<sup>43</sup> Die Rede vom Dritten kann in literaturwissenschaftlicher Perspektive und mit Interesse an Kommunikationssituationen derart weitergeführt werden, dass die Literatur der Gewalt die Stelle des Dritten besetzt. Alle die eben skizzierten Aufgaben – Deutung und Erzählbarmachung – und Herausforderungen – der Umgang mit dem Unsagbaren und Unsäglichen –, die sich dem Dritten als Person stellen, lassen sich ebenso als Wirkungs- und Geltungsbereich von Literatur benennen. Begreift man den Text als das Dritte im Rahmen einer Gewaltsituation, dann kann dieses Dritte das Produkt von jedem sein, der in die Situation eingebunden ist; es kann den Beobachter ersetzen oder aber dessen literarische Fixierung von Gewaltrezeption sein.

An diesem Punkt kann die Notwendigkeit des Erzählens mit der Erfahrung physischer Gewalt als maßgebliche Konstellation für die ausgewählten Romane zusammengebracht werden. Allen vier Texten gemeinsam ist die literarische Auseinandersetzung mit physischer Gewalt, sei sie persönlich erlitten oder mit Konzentration auf Täter oder Opfer beobachtet. In Conrads *Heart of Darkness* steht mit »Mr. Kurtz« eine Täterfigur im Zentrum, die – einfach gesagt – massenhaft raubt und mordet; der Text fußt auf direkter Gewalt. Die Pointe ist aber, dass letztlich der Erzähler und Beobachter Marlow, der dem exzentrischen Zustand Kurtz' immer näher kommt und dabei eine körperliche Anziehung verspürt, am meisten interessiert. Darin scheint sich Conrads eigene Erfahrung in einer kolonialen »Fieberwelt« zu spiegeln. Gewalt wird bei Joseph Conrad in diesem doppelten Sinn als körperliches Ereignis verhandelt.

Der *Heeresbericht* gründet vor allem, so wird u.a. anhand des ausgewerteten Nachlasses zu zeigen sein, in der körperlichen Versehrtheit des Autors Edlef Köppen. Im Spannungsfeld von Verdrängen und Drängen entsteht ein ersehnter Text über das eigene Trauma, das gleichzeitig ein- und ausgeschlossen ist. Imre Kertész war, das scheint bezogen auf sein Werk bisher kaum beachtet, ein sogenannter »Muselmann«. Diese Verfallserfahrung kann als erzählerisches Fundament des *Romans eines Schicksallosen* verstanden werden. Geschildert wird der Ver- und Zerfall des Körpers als Ergebnis nationalsozialistischer Gewaltpolitik. Und bei Norbert Gstrein kündigt bereits der Romantitel *Das Handwerk des Tötens* die erzählerische Fokussierung an. Gstreins Erzählen entzündet sich an der Frage danach, wie es sei, jemanden zu töten. Alle diese

---

42 Sinn schließt auch die Erfahrung der Sinnlosigkeit ein.

43 Ulrich Baer: Einleitung. In: ders. (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen.« Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 7–32, hier S. 7.

vier Romane können nun als Ergebnis der Notwendigkeit des Erzählens verstanden werden. Allerdings kollidiert die Notwendigkeit der Erzählung bzw. Erzählbarmachung physischer Gewalt als Literatur mit einer vielfach konstatierten narrativen Widerständigkeit. Das Unsagbare von Gewalt wird vor allem begreifbar, wenn man die körperliche Dimension untersucht. Oder anders gewendet: In dem Maße, wie ein Gewaltereignis physischer Art nach Erzählung drängt, hat diese Erzählung Unsagbarkeitserfahrungen zu verarbeiten. Aber einfach gefragt: Was ist da das Problem? Welcher Art ist die Unsagbarkeit? Körperliche Gewalt zu erzählen bedeutet vor allem, neben der erwähnten Aufhebung jeglicher Distanz, Leid und Schmerz zu thematisieren. Die »Chiffren der Verletzlichkeit« sind aber vor allem durch »Nichtkommunizierbarkeit«<sup>44</sup> bestimmt. Dies betrifft nicht nur den Akt des Tötens, den Walter Benjamin als »Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann,«<sup>45</sup> bezeichnet hat. Sondern die Rede von der Unsagbarkeit bezieht sich in größtem Maße auf Überlebende von Gewalttaten. Ihnen erscheint Gewalt »in ihrem eigentlichen Walten« als »reine Informativität, d.h. [sie ist] nicht beschreibbar.«<sup>46</sup> Oder anders gesagt: das Gewaltereignis besitzt eine eigene »Sprachlichkeit, die nicht über die unmittelbar Betroffenen hinauszuweisen vermag. Will man das Ereignis der Gewalt trotzdem beschreiben, produziert es vor allem Metaphern: »Seine Sprache ist die Taktilität, seine Grammatik ist der Schmerz und seine Erinnerung ist die Narbe.«<sup>47</sup>

In konzentrierter und pointierter Form enthalten Jean Améry's Überlegungen zur »Wesensbeschreibung der Opfer-Existenz«<sup>48</sup> den Kern des Unsagbarkeitstopos. In dem bereits erwähnten Essay über die *Tortur* redet er zunächst davon, dass der Überlebende zum Träger eines dauerhaften Wissens wird: »Wer gefoltert wurde, bleibt gefoltert. Unauslöschlich ist die Folter in ihn eingebrannt, auch dann, wenn keine klinisch objektiven Spuren nachzuweisen sind.«<sup>49</sup> Allerdings steht diesem Eindruck der Permanenz und Präsenz die Erfahrung sprachlichen Verlustes entgegen, indem sich »das *Wie* des Schmerzes der sprachlichen Kommunikation entzieht.«<sup>50</sup> Der Überlebende verkörpert ein Wissen, das durch ihn präsent ist und doch immer absent bleibt, es sei denn, es würde selbst als Tat kommuniziert:

Es wäre ohne alle Vernunft, hier die mir zugefügten Schmerzen beschreiben zu wollen. War es »wie ein glühendes Eisen in meinen Schultern, und war dieses »wie ein mir in den Hinterkopf gestoßener stumpfer Holzpfehl? – ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede. *Der Schmerz war der, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen.* Gefühlsqualitäten sind so unvergleichbar wie unbeschreibbar. Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. Wer seinen

44 Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffre der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 13. Ich verzichte an dieser Stelle auf eine detaillierte Rekonstruktion der Unsagbarkeit körperlicher Gewalt, da auf sie in den einzelnen jeweils noch zurückzukommen sein wird.

45 Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: ders.: *Ein Lesebuch*. Hg. v. Michael Opitz. Leipzig: Suhrkamp 1996, S. 258–287, hier S. 269.

46 QRT [d.i. Konradin Leiner]: *Moleküle einer Theorie der Gewalt*. In: ders.: *Zombologie. Teqste*. Hg. v. Tom Lamberty u. Frank Wulf. Berlin: Merve 2006, S. 29–74, hier S. 36.

47 Ebd., S. 31.

48 Améry: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966. In: ders., *Schuld* (wie Anm. 32), S. 15–17, hier S. 16.

49 Ders., *Tortur* (wie Anm. 32), S. 65.

50 Ebd., S. 63.



Körperschmerz mit-teilen [sic] wollte, wäre darauf gestellt, ihn zuzufügen und damit selbst zum Folterknecht zu werden.<sup>51</sup>

Mit Elaine Scarry kann man bei den Äußerungen Amérys eine »Als-ob-Struktur«<sup>52</sup> erkennen, die ich eingangs anhand der Akzentverschiebung vom ›Wie‹ der Wirklichkeit auf das ›Wie‹ der Rede angedeutet habe. Physische Gewalt erscheint für das Opfer im Hinblick auf ihre sprachliche Rekonstruktion als eine »Verkettung von Unmöglichkeitserinnerungen«<sup>53</sup> entlang einer unüberwindbaren Mitteilbarkeitsgrenze. Grund dafür ist, dass Gewalt als Verletzungsmacht gerade das Subjektive und Einmalige trifft, dass nicht – und auch nicht sprachlich – wiederholbar scheint, da Sprache vor allem auf Intersubjektivität und Wiederholbarkeit fußt. Gewalt als Figur der Einverleibung und als Erfahrung höchster Intensität und Nähe zu untersuchen, bedeutet, dass man es mit einem exklusiven Ereignis zu tun hat. In dem Maße, wie die Gewalttat einschließt, scheint sie die Rede über sie auszuschließen. Denn Rede und Reflexion verlangen nach Distanz, die dann aber ihren Gegenstand, die Einverleibungserfahrung als einen Akt ohne Distanz, immer schon verfehlen muss. Aber die Aporien des Erzählens betreffen nicht nur die Schmerzerfahrung des Opfers und dessen an einen Dritten adressierte Übersetzungsarbeit, sondern ebenso den Täter und den Beobachter, der von der Gewalt als Tätererfahrung berichten will. Denn so, wie die Gewalterzählung des Opfers durch den Körperbezug der Tat immer schon problematisch erscheint, markiert auch im Hinblick auf Beobachter von Tätern und Taten die physische Dimension der Verletzung eine Sprachgrenze. Gewalttaten sind »in ihrer unmittelbarsten Form [...] nicht-diskursive Akte.«<sup>54</sup> Diese Einsicht wird in den Romanen von Joseph Conrad und Norbert Gstrein als Grenze zwischen Beobachtung und Handlung nachhallen. Sollen Tat und Handlung in den Diskurs über Gewalt eingebracht werden, geht die bereits erwähnte ›Eigentlichkeit‹ verloren.

## I.2 Zu den Erzähltexten

Ausgewählt sind vier Romane, in deren Zentren jeweils eine persönliche Kontakterfahrungen mit Gewalt liegt. Und mehr noch: die erzählte Berührung mit Gewalt gründet in der Biographie der Autoren.

---

51 Ebd., Hervorh. O.G. Der *Tortur*-Essay korrespondiert in der Reflexion von Schmerz und Kommunikation mit einem der ›Gründungstexte‹ der Lagerliteratur, Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, in denen der Erzähler aus der Sicht eines beteiligten Beobachters das Ziel formuliert: »Was nun den Schmerz selbst betrifft, so habe ich mich ausführlich erkundigt: ich wollte genau wissen, wie groß der Schmerz denn eigentlich wäre und womit man ihn vergleichen könnte. [...] Aber wen ich auch fragte, niemand konnte mir eine befriedigende Antwort geben. Es brennt, wie Feuer brennt es – das war alles, was ich erfahren konnte; dieses war die stets gleichlautende Antwort aller.« (Fjodor M. Dostojewski: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. In: ders.: *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. Und drei Erzählungen. München, Zürich: Piper 1997, S. 289.) Dieser Position schließt sich dann auch – wenngleich ohne die persönliche Betroffenheit als Grundierung, und ohne den Bezug zu Améry oder Dostojewski zu deklarieren – Wolfgang Sofsky in seinem *Traktat über die Gewalt* an, wenn es heißt: »Um die Not der Gewalt in den Blick zu bekommen, sind daher alle kulturellen Überformungen einzuklammern. Was sich dann offenbart, ist die pure Oppression und Nutzlosigkeit des Schmerzes. Der Schmerz ist der Schmerz. Er ist kein Zeichen und übermittelt auch keine Botschaft. er verweist auf nichts als das größte aller Übel.« (Sofsky, *Traktat* (wie Anm. 12), S. 69f.)

52 Scarry, *Körper* (wie Anm. 44), S. 28.

53 Petra Gehring: Benjamins Kritik und Luhmanns Beobachtung. Perspektiven einer Zeittheorie der Gewalt. In: *Soziale Systeme*. Zeitschrift für soziologische Theorie 5 (1999), H. 2, S. 339–362, hier S. 360.

54 Krasmann, *Orte* (wie Anm. 10), S. 86.

Norbert Gstrein bildet hierbei eine bewusste Ausnahme; das Kapitel zu diesem Autor ist eine Überprüfung des Zusammenhangs von Gewaltereignis, Betroffenheit und Literatur und des Status des Areal der Tat in diesem Entstehungsgefüge von Erzähltexten. Die Gewalttat ist für die Autoren zunächst »kein Thema, worüber ich mit anderen spreche, sondern eine Tat, die sich an einen Adressaten richtet, dem sie zugefügt wird.«<sup>55</sup> Was dies für Formen erzählter Gewalt bedeutet, darauf wird noch einzugehen sein. An dieser Stelle ist festzuhalten: Es handelt sich sowohl bei den Autoren wie in den Texten um einen beteiligten Beobachter bzw. anwesenden Dritten (Joseph Conrad: *Heart of Darkness*), einen traumatisierten Frontsoldaten als Opfer (Edlef Köppen: *Heeresbericht*),<sup>56</sup> einen überlebenden »Muselmann« als den Inbegriff des entmenschlichten Opfers (Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*) und einen weitestgehend unbeteiligten Beobachter bzw. abwesenden Dritten (Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*). Es lassen sich demnach zwei Gruppen ausmachen, auf die die Arbeit fokussiert: Opfer bzw. Überlebende und Beobachter. Der Überlebende steht für eine Erfahrung der Vernichtungsabsicht, die an ihm aus unterschiedlichen Gründen nicht vollzogen wurde. »Überleben impliziert, daß eine Entität, die tot [...] sein sollte, noch lebt.«<sup>57</sup> Die Romane von Köppen und Kertész verhandeln ein Grenzerfahrung, indem sie sich in der Nähe des Todes aufgehalten haben. Und sie können dies literarisch reflektieren, weil der Tod aufgehalten wurde. Im Überleben werden sie zu Beobachtern ihrer selbst als Opfer. Sie bringen Texte hervor, die es niemals geben sollte, weil es sie als Erzähler nicht mehr geben sollte.

Joseph Conrads und Norbert Gstreins Erzählerfiguren beobachten nur indirekt Opferschaft, denn ihr Interesse gilt den Täterfiguren. Sie erkunden damit ein erzählerisches Defizit in dem jeweiligen Gewaltdiskurs, auf den die Texte bezogen sind (Kolonialismus im Kongo, Kriegsgewalt im Kosovo), aber auch eine Lücke in der Deutungsgeschichte von Gewalt insgesamt. Diese Lücke betrifft Texte, deren Autoren Urheber von Gewalttaten sind. Allerdings sind – und das ist keineswegs zynisch gemeint – solche Ereigniserzählungen von Tätern kaum zu erwarten. Nicht zuletzt durch die Gefahr, dadurch im juristischen Sinne eine Selbstanzeige zu formulieren. Oder aber es dominiert eine apologetische Absicht, die mehr verschleiern als erzählen würde. Conrad und Gstrein sind selbst »nur« Beobachter von Gewalt, die ihr Interesse aber auf Täterschaft richten. Allerdings wird zu zeigen sein, dass dieses »nur« keineswegs als defizitäres Wort gelesen werden sollt. Bei Conrad kann man sagen, dass er – auch wenn er sich kritisch positioniert – in einer kolonialen Atmosphäre gefangen ist, die Stimmen von Opfern schlichtweg nicht zulässt. Opfer sind dabei im wesentlichen die kolonisierten Afrikaner. Zudem kam Conrad nicht in direkten, sprachlichen Kontakt mit Afrikanern, der über Dienstanweisungen hinausging. Joseph Conrad können, nach allem, was man über ihn weiß, keine Kolonialverbrechen angelastet werden. Dennoch ist er

55 Waldenfels, Aporien (wie Anm. 2), S. 20.

56 Selbstverständlich ist Köppen in seiner Funktion als Soldat immer auch in Taten verstrickt. Es gehört aber zu der pazifistischen Intention des Textes, die Täterrolle des Erzählers weitestgehend auszublenden. Diese Strategie wird in dem Interpretationskapitel zu *Heeresbericht* eigens untersucht werden.

57 Jean-François Lyotard: Der/Das Überlebende. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Anthropologie nach dem Tode des Menschen. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 437–462, hier S. 437.

nicht gänzlich unbeteiligt: indem er seiner Arbeit als Schiffskapitän für eine belgische Handelskompanie nachgeht, unterstützt er das koloniale System, das die Verbrechen an den Eingeborenen möglich macht. Genau diese ambivalente und auch fragile Beobachterposition wird zur Grundlage seines Romans. Die Erzählposition Gstreins erklärt sich zum einen werkbiografisch: Seine Poetik ist von Beginn an eine Poetik der Distanz und Distanzierung. Zum anderen ist der Blick auf die Anlassgeschichte zu richten: Gabriel Grüner, der erwiesene und verdrängte Bezugspunkt seines Romans, war Kriegsreporter. Damit grundiert den Roman die Sphäre professionellen Beobachtens, die allerdings ständig von einer Versuch allzu großer Nähe attackiert wird. Die Chance einer Befragung literarischer Texte nach deren ›Arealen der Tat‹ liegt darin, damit die Täter- und Opferschaft gleichzeitig in den Blick zu bekommen. Gewaltliteratur hat dann zwar verschiedene Blickwinkel, aber einen gemeinsamen Fluchtpunkt.

Alle vier Texte können zunächst einmal aufgrund ihrer Rezeption als maßgebliche Beiträge zur Deutungsgeschichte des jeweiligen historischen Ereignisses, auf das sie bezogen sind, betrachtet werden. Im Falle von Joseph Conrads *Heart of Darkness* meint die Rezeption also weniger die Karriere des Romans im Kontext post-kolonialer Theoriebildung, psychoanalytischer Interpretationen von Literatur oder dem erstarkten Interesse der Kulturwissenschaften an dem Verhältnis von Literatur zu Geographie. Vielmehr geht es um jene Lesarten, die den Roman als Stellungnahme zum ›scramble for africa‹ im allgemeinen, wie zu dem, was später als Kongo-Gräuel bezeichnet werden wird, begreifen. Denn genau für die Offenlegung des von Leopold II. verfügten ›Menschheitsverbrechens<sup>58</sup> wird Joseph Conrads Roman immer wieder als gewichtiges Argument eingebracht. *Heart of Darkness* ist kein Schlüsselroman, aber kann – so meine Ausgangsüberlegung – eine Situation entschlüsseln, die die Verbrechen im Kongo möglich machte. Darin ist er ein Beitrag zum Verstehen von Gewalt und es wird zu zeigen sein, wie dieses Verständnis literarisch erzeugt wird, obwohl Conrad gerade nicht auf die Kraft des Faktischen und die Macht des Investigativen setzt. Er ist, nicht zuletzt aufgrund eigener Erfahrungen vor Ort, auf die politischen und juristischen Fakten bezogen, die ihm aber selbst nie begreiflich werden. Daher erprobt er Möglichkeiten, die Gewaltexzesse im kolonialen Raum anders zu erzählen.

Edlef Köppens *Heeresbericht* von 1930 für die vorliegende Arbeit rezeptionsgeschichtlich zu begründen, könnte zunächst überraschen, bleibt der Roman diesbezüglich heute doch weit hinter den Texten etwa von Remarque oder Jünger zurück. Nimmt man die Verkaufszahlen des Romans her, müsste er ebenfalls neben Remarque, Zweig, Renn u.a. eher marginal erscheinen, allerdings sollte bei der Einschätzung des Romans nicht die heutige Wahrnehmung den Blick auf den historischen Stellenwert des Autors und seines Werkes verstellen. Die Flut neuer Kriegsbücher um 1930 verhinderte eine massenhafte Durchsetzung von Köppens Roman, doch finden sich allerorten Stimmen der Würdigung. Pointiert heißt es in *Die neue Literatur*, der *Heeresbericht* sei ein »Kriegsbuch, das [...] eigentlich angesehen sein müsste als das

---

58 Vgl. dazu: Adam Hochschild: Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.

niveau- und sinnlose von Remarque.«<sup>59</sup> Rezensionen von Gottfried Benn, Kurt Pinthus, Ernst Toller oder Kurt Tucholsky künden ebenso von der großen Beachtung, die sein Hauptwerk erfuhr, wie implizit die Anfeindungen von »rechts«, denen Köppen auch ausgesetzt war.

Die Bedeutung des *Romans eines Schicksallosen* bedarf wohl spätestens seit dessen Nobilitierung durch den Nobel-Preis 2002 keiner detaillierten Ausführung. Kertész' Roman hat die Beschäftigung mit der Shoah nachhaltig geprägt und sein Werk steht in einer Reihe mit Primo Levi, Jorge Semprún und Jean Améry.<sup>60</sup> Allerdings ist diese prägende Wirkung bei Kertész dahingehend zu präzisieren, dass von der Durchsetzung des Romans in Deutschland und (West-)Europa in den 90er Jahren und nicht von der weitestgehend unbeachtet gebliebenen Erstausgabe in Ungarn 1975 sowie der ersten Übersetzung als *Mensch ohne Schicksal* (1990) auszugehen ist. Norbert Gstrein schließlich hat mit *Das Handwerk des Tötens* einen vielgelesenen Beitrag zur Deutung des Kosovo-Krieges wie der Konflikte im ehemaligen Jugoslawien insgesamt geleistet. Selbstverständlich hat auch der mit dem Roman verbundene Skandal oder besser: die Skandalisierung zur Prominenz des Werkes beigetragen, die nicht hinter den ebenfalls skandalträchtigen Serbien-Texten Peter Handkes zurückstehen.

Was die Texte für eine Untersuchung von Arealen der Tat zu einem Korpus zusammenschließt, ist eine ähnlich gelagerte Entstehungssituation. Die Texte kennzeichnet ein zeitlicher Abstand von ca. 10 Jahren zu dem Ereignis, auf das sie Bezug nehmen. Oder allgemeiner gesagt, sind die Romane im Bewusstsein einer zeitlichen Differenz entstanden, die neue Deutungen von Geschichte gleichermaßen provoziert und ermöglicht. Dabei ist der Abstand zum Ereignis konstitutiv für den Schreibprozess, er wird poetologisch reflektiert. Zunächst einmal schlichtweg, weil vergangene Ereignisse nurmehr als Erinnerung – mit all ihren Implikationen der Verzerrung, des Vergessens, der Sekundarizität etc. – greifbar sind. Aber auch, weil die Texte jeweils während einer Art diskursiver Umbruchssituation veröffentlicht werden, in der es zu Neubewertungen der Vergangenheit kommt, die auf die Romane einwirken, an denen aber auch die Romane ihrerseits mitwirken. Bei Conrad liegt dem Roman eine 6-monatige Anstellung des Autors in Belgisch-Kongo 1890 zugrunde, die er ab 1898 in England literarisch verarbeitete. Dies ist ein Zeitraum, in dem Belgisch-Kongo erstmals als ein Territorium des Terrors in das öffentliche Bewusstsein tritt. Edlef Köppen war von 1914-1918 als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg; ab Mitte der 1920er Jahre findet eine intensive Beschäftigung mit diesem Zeitraum statt, als dessen Ergebnis er 1930 den Roman *Heeresbericht* vorlegt. Die Zeit um 1930 kann als jene Phase der Kriegsdeutung begrif-

59 Wilhelm Westecker: Der Krieg als historisches Schicksal. In: Die neue Literatur 32 (1931), S. 214–218, hier S. 214. dass ein Vertreter der »gemäßigten Rechten«, wie Westecker es ist, eine solche Wertschätzung von Köppens Roman formuliert, wo dieser doch in den 1920er Jahren wiederholt als Pazifist öffentlich auftrat, ist in den spezifischen Diskursen der Weimarer Republik begründet, die fast immer die vermeintlich klaren weltanschaulichen Trennlinien durchkreuzen. Darauf wird in dem Kapitel über Edlef Köppen noch zurückzukommen sein.

60 Diese Reihe beansprucht erstens keine Vollständigkeit und ist zweitens durch Inhalt der jeweiligen Werke gebildet und nicht durch die Vita der Autoren. Semprún ist kein Jude, sondern wurde aus politischen Gründen verfolgt. Im Hinblick auf die literarische Bearbeitung von Gewalterfahrungen ist da keine Differenzierung nötig – die Differenzierung ergibt sich bei der Suche der Autoren nach (historischen) Gründen und aktuellen Motivationen, die von einer jüdischen Erfahrung und einer Erfahrung von Mitgliedern der Résistance sprechen lassen.

fen werden, in der heftig entlang weltanschaulicher Gesinnungen um das »wahre Bild vom Krieg« gerungen wird. Imre Kertész beginnt in der Zeit um 1960, die »Geschichte der eigenen Deportation niederzuschreiben;«<sup>61</sup> er veröffentlicht sie 1975. Es wird zu zeigen sein, dass um 1960 ein erinnerungskultureller Umbruch oder besser: eine Verschiebung beobachtet werden kann, die entscheidend auf die Romangenese einwirkt. Die Verschiebung wird bei ihm konkret anhand der Reflexion eines Besuchs in Buchenwald/Zeitachse nachvollziehbar. Bei Gstrein ist die Zeit zwischen Ereignis (1999) und Erzählung (2003) kürzer, allerdings markieren die Terroranschläge vom 11. September 2001, die genau dazwischen liegen, eine Bewusstseinszäsur,<sup>62</sup> die den Kosovo-Krieg und dessen Ende 1999 als weiter entfernte historische Ereignisse erscheinen lassen. Zudem geht es bei dem Roman Gstreins gerade um einen Sonderstatus des Verhältnisses von Literatur und Gewalt, der im Verhältnis zu den drei anderen Texten diskutiert werden soll. Seinen Roman kennzeichnet eine Form der raum-zeitlichen Distanz, die über die Differenz von Ereignis und Erzählung hinausgeht. Zu dem hier skizzierten, für die Textauswahl konstitutiven zeitlichen Abstand gehört eine (produktive) literarische Verspätung: alle vier Romane sind direkte Auseinandersetzungen mit vorhandenen Deutungen, Rhetoriken und vor allem Texten, die jenes Ereignis betreffen, das auch den jeweiligen Romanen zugrunde liegt.

Noch ohne den Terminus »Areal der Tat« bestimmt zu haben, kann er doch bereits hinsichtlich seiner allgemeinen räumlichen Implikationen zur Erläuterung des Textkorpus herangezogen werden. Den Texten gemeinsam ist, dass es sich um eine erzählerische Erkundung eines Tatortes handelt, die sich in den Romanen konkret als Reise niederschlägt. Oder anders gesagt: die Erzählfiguren werden als (Forschungs-)Reisende charakterisiert und die Texte sind im Horizont von Verstehensfahrten angesiedelt.<sup>63</sup> Das heißt auch, dass der Ort der Gewalt durch eine deutlich spürbare Distanz zum Ausgangsort der Erzählung gekennzeichnet ist. Aufgerufen sind damit Vorstellungen von Gewalt als etwas Fremdem und Unbekanntem, das erforscht werden muss. Wobei keineswegs gesichert ist, dass die Nachforschungen ergiebig oder vollständig sind. Und schon gar nicht, dass die Ergebnisse »echt« sind – hat doch die Ethnographie und ethnographische Kulturwissenschaft eindringlich darauf hingewiesen, dass die ethnographische Forschung zumeist mehr über den Forscher preisgibt als über den Gegenstand.<sup>64</sup> Und bereits

61 Pal Kelemen: Der Vorlass von Imre Kertész. In: Miklos Györffy, ders.: Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2009, S. 13–32, hier S. 14.

62 Vgl. dazu, gerade auch im Hinblick auf die unmittelbar nach den Terroranschlägen einsetzende Rede von der Zäsur, Sandro Poppe: Einleitung. In: ders., Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: transcript 2009, S. 9–17.

63 Zur Verbindung von Reise und Hermeneutik und besonders zu Reiserouten als hermeneutischen Modellen vgl. Ottmar Ette: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück 2001, S. 62–84.

64 So erschütterte die Veröffentlichung von Malinowskis *Tagebuch* deswegen des (Selbst-)Verständnis der Ethnografie, weil es eine fundamentale Diskrepanz zu dem offiziellen wissenschaftlichen Text *Argonauten des Westlichen Pazifik* offenbarte. Es ging nicht um den vordergründigen »Skandal der sexuellen Phantasien, rassistischen Worteskapaden und Visionen gewalttätigen Handelns eines Gründungsvaters der Ethnologie, wie er im *Tagebuch* lesbar wird. Die Erschütterung bestand darin, zu erkennen, dass ethnologische Texte immer nur (literarische) Versionen der Wirklichkeit sind, die womöglich mehr über das Verfertigen von Texten und über den Autor, als über die Wirklichkeit aussagen.

die Distanz – der zurückzulegende und zurückgelegte Weg – bedeutet eine Hürde, die das Projekt der Annäherung an Gewaltereignisse immer auch dem Scheitern nahe bringen. Die Verbindungslinie zwischen Tat und Text kann als Kommunikationskanal begriffen werden, der aber Störungen, Verzerrungen und Unübersetzbarkeiten ausgesetzt ist. Dass es den Tatort gibt, ist (auch juristisch) unbestreitbar, aber dass er literarisch erreichbar sei, ist mehr als ungewiss oder muss als übergroßes Wagnis bewertet werden.

### 1.3. Die Notwendigkeit des Erzählens

Die hier zur Interpretation gewählten Romane leisten eine Übersetzungsarbeit vom Ereignis zur Erzählung und schaffen damit die Grundlage dafür, sich über Gewalt verständigen zu können und dadurch in die Verstehensarbeit von Kultur einzubringen. Die Autoren erzeugen Lesarten – um der Lesbarkeit willen. Die folgenden Texte werden also dahingehend untersucht, welche Formen und Konzepte aufgewendet werden, um Erzählbarkeit zu erzeugen; um Gewalt so erzählbar wie möglich zu machen. Warum ist die Erzählbarkeit bzw. Erzählbarmachung so bedeutsam? Hier erfährt die Frage nach der Poetik ihrer Grundierung in der Ethik: Damit Ereignisse, zumal Gewaltereignisse, nicht kulturell folgenlos bleiben oder als das schlichtweg Unfassbare aus den Selbstverständigungs- und Sinnbildungsprozessen ihrer eigenen und künftiger Zeit ausgeschlossen werden, damit sie nicht von Tätern beschwiegen werden können oder mit dem Tod von Überlebenden und Zeugen einem kulturellen Vergessen anheim fallen, müssen sie kommuniziert werden. Drastisch notiert Elie Wiesel: »In den Augen des Überlebenden wäre das Vergessen der Sieg des Feindes gewesen.«<sup>65</sup> Und diese Sorge kann verallgemeinert werden und avanciert zu einem erzählerischen Auftrag an jene, die in Gewalttaten involviert waren.<sup>66</sup> Es muss eine »Wahrnehmbarkeit von Gewalt«<sup>67</sup> erzeugt werden, wo diese an Orten verübt werden, zu dessen Charakteristik Entzogenheit gehört. In den hier behandelten Texten sind es entlegene Orte, die zwar Raum massenhaften Leides sind, aber im Hinblick auf die Mehrzahl der Leser nicht anders als entlegen und »exklusiv« bezeichnet werden können. Eine solche Positionsbestimmung ist selbstverständlich immer relational und benennt eine periphere Lage im Verhältnis zu einem impliziten oder expliziten Zentrum – Europa, »Heimatfront«, Budapest und Deutschland bzw. Österreich. Durch die Logik von Zentrum und Peripherie sind die entlegenen Orte immer schon nicht-selbstverständlich; sie benötigen vielmehr Übersetzung und Vermittlung. Texte als diskursive Beiträge können »Gewalt sichtbar machen, sie aus uneinsehbaren Orten hervorholen.«<sup>68</sup> Ihnen ist die Möglichkeit oder besser: Notwendigkeit der Revision von Praktiken der Auslöschung beigegeben. Und mehr noch ist die literari-

---

65 Wiesel, Plädoyer (wie Anm. 3), S. 203.

66 Immer eingedenk der Tatsache, dass von Tätern vor allem Schweigen zu erwarten ist. Allenfalls sind Rechtfertigungsschriften vorhanden; allerdings gehören sie zu der Diskussion um Legitimität und Legitimation von Gewalt, die hier nicht Gegenstand ist.

67 Krasmann, Orte (wie Anm. 10), S. 89.

68 Ebd., S. 97.

sche Suche nach Formen, »das Udenkbare zu denken«<sup>69</sup> derart ethisch grundiert, dass es immer auch darum geht, in der Reflexion von destruktiven Ereignissen der Vergangenheit einen Beitrag für eine weniger zwieträchtige Gegenwart und Zukunft zu leisten. »Gewalt denken heißt, gegen sie andenken.«<sup>70</sup> Auch wenn die modernen Sozial- und Kulturwissenschaften nicht selten die Frage nach dem Gewalt-Verstehen von der Perspektive von Gewaltverringerung bereinigt sehen wollen, so werden Literaturen und Autoren und vor allem Überlebende von Gewaltereignissen nicht müde zu versuchen, mit ihren Erzählungen nicht einfach der Gewalt das Wort zu reden, sondern gegen sie anzureden. Und dies auch dann, wenn – wie etwa bei Joseph Conrad zu zeigen sein wird – das Utopische solcher Gegenreden immer schon offensichtlich wird.

Noch ohne auf die kommunikativen Provokationen genauer einzugehen, die ein Ereignis der Gewalt auch beinhalten kann, kann doch bereits an dieser Stelle festgehalten werden, dass genau in der »Refiguration« des Vergangenen durch die Erzählung<sup>71</sup> ja aber das Kernproblem im Verhältnis von Gewalt und Verstehen liegt. Die Aussagen sind Legion, in denen von Gewaltopfern oder -beobachtern auf die erzählerische Widerständigkeit von Gewalt hingewiesen wird. Das Unmittelbare erweist sich als das Unvermittelbare; zwischen Text und Tat befindet sich ein »Störenfried des Verstehens,«<sup>72</sup> der in der Gewalt selbst begründet scheint. Aber das Erzählen kann sich nicht mit dem Unerzählbaren zufrieden geben, weil es sonst die Vernichtungsabsicht von Gewalttaten und Tätern affirmieren würde.

Vor dem Hintergrund notwendigen Erzählens ist eine weiterführende Frage zu stellen, die den Schreib- anlass und Status der Autoren berührt. Sie wurde an einzelnen Stellen der Einleitung bereits berührt: Warum verhandeln die ausgewählten Autoren Gewaltereignisse? Weil ihre Autorschaft eine autobiografische Verbindungslinie zur Gewalt aufweist: Die Autoren sind nicht nur literarischer Urheber (fiktionaler) literarischer Werke, sondern immer auch – in je spezifischen Intensitätsgraden – eingebunden in eine Situation, in der die Gewalttat vollzogen oder möglich wurde. Dadurch sind die Autoren nicht nur mit einer besonderen Autorität und erzählerischen Authentizität ausgestattet,<sup>73</sup> sondern den Romanen liegt eine existentielle Dringlichkeit zugrunde, die aus dem eigenen Beobachten, Miterleben und -erleiden erwächst.<sup>74</sup> Die existentielle Dringlichkeit und biografisch begründete Notwendigkeit des Erzählens macht

---

69 Hannah Arendt: *Macht und Gewalt*. München: Piper 1970, S. 10.

70 Waldenfels, *Aporien* (wie Anm. 2), S. 9.

71 Paul Ricoeur: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein 1998, S. 35.

72 Georg Christoph Tholen: *Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)*. In: Elisabeth Weber, ders. (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien: Turia + Kant 1997, S. 225–238, hier S. 225.

73 Vgl. dazu Kristin Platt: *Über das Reden, die Redenden und Gefährlichkeit der Erfahrung von Gewalt. Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Reden von Gewalt*. München: Fink 2002, S. 9–58, hier S. 42f.: »Die Frage nach den Perspektiven im Reden über eine Erfahrung wird also an den Redenden und seine Stellung im Ereignis gerichtet, die »Authentizität« seiner Rede ist abhängig von der begründet nachvollziehbaren »Authentizität« seiner Stellung im Ereignis zu prüfen.« Noch direkter formuliert dies Jan Philipp Reemtsma angesichts von Memoiren Überlebender: er erblickt eine »Deutungsautorität,« die Autoren mit einer »Leidens-, Schmerz- und Überwältigungserfahrung« von den Rezipienten zugesprochen wird. (Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: ders.: *Mord am Strand. Allianzen von Zivilisation und Barbarei*. München: Siedler 2000, S. 227–253, hier S. 229.)

74 In wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive hat Thomas Rathmann darauf hingewiesen, dass es, zumindest im Hinblick auf die letzten Jahrzehnte, einen Zusammenhang zwischen den Konjunkturen und Krisen der Begriffe »Ereignis« und

deutlich, warum etwa Franz Kafkas *Strafkolonie* oder bspw. die Erzählwelten eines Marquis de Sade nicht herangezogen werden, obwohl sie einen ähnlichen Zusammenhang von Gewalt und Raum aufweisen, oder anders gesagt: wo Erkundungsfiguren an entlegene, »ekstatische« Orte reisen. Denn in dieser Arbeit geht es um Texte, die dadurch in der Wirklichkeit ankern, dass der Autor in Berührung mit jenem Tatort kam, den auch der Roman ansteuert. Es wird zu zeigen sein, welche poetologischen Provokationen, aber auch Lösungsstrategien aufgebracht werden, um eine ursprüngliche Gewalterfahrung in einen (fiktionalen) literarischen Text einzubringen. Zwar kann Kafka und de Sade sicherlich ein gewisser »Leidensdruck« zugesprochen werden, der ans Pathologische grenzt, aber dennoch stehen ihre Texte nicht in einem autobiografischen Bezug zu physischen Gewaltereignissen. Sie sind nicht betroffen und machen diese Betroffenheit zum Ausgangspunkt und impliziten Gradmesser ihres Schreibens. Das heißt aber im Umkehrschluss nicht, dass die untersuchte autobiografische Verbindungslinie zwischen Text und Tat bzw. dem Ort des Ereignisses und dem Ort der Erzählung Fiktionalität ausschließt; das Gegenteil wird, vor allem bei Imre Kertész, zu zeigen sein. Aber durch die Figur des Autors, der ein Vor-Ort-Wissen in den Text einbringt, wird Literatur mit einer Verankerung in der Wirklichkeit ausgestattet; Wirklichkeit hierbei quasi vorreflexiv als (historische) Umgebung, die auf den Menschen wirkt, verstanden.

Walter Benjamin hat diese Komplizenschaft von Autor-Biografie und Werk in einem prägnanten Bild gefasst: »So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählers wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.«<sup>75</sup> Der besondere Zusammenhang von Autor und Werk ist im Hinblick auf die hier vorgeschlagenen Texte, dass die Spur ihrer Hände nicht nur auf sich als Autoren, sondern auf sich als Zeitgenossen und (Augen-)Zeugen von Gewalt verweist, und dass die autobiografische Spur literarische Effekte zeitigt, indem Gewalt im Hinblick auf das Verhältnis von Nähe und Distanz, Beteiligung und Beobachtung, Überwältigung und Bewältigung diskutiert wird. Die Autoren arbeiten sich an der Frage ab, wie Erfahrung und Erzählung in ein Verhältnis gesetzt werden können, das dem Anspruch der Erzählbarkeit genügt und gleichzeitig die Vor- bzw. Außersprachlichkeit physischer Gewalt bewahrt. Auf die Erzählbarmachung von Ereignissen zu fokussieren, wie die vorliegende Arbeit es tut, kann demnach gerade nicht bedeuten, die »existentielle Problematik«<sup>76</sup> des Ereignisses zugunsten poetologischer Fragestellungen zu entsorgen. Sondern indem der involvierte Autor als konstitutiv für die zu interpretierenden Werke anerkannt wird, soll die Lebensweltlichkeit des Ereignisses herausgestellt und »[d]as Ereignis« als die »ursprüngliche Geschichte selbst«<sup>77</sup> durch nachträgliche Geschichten des Zeugen hindurch erahnbar werden. Es soll nicht der utopische Versuch unternommen werden, eine Gewalterfahrung, die den Beteiligten/Autoren selbst kaum oder überhaupt nicht zur Sprache kommen kann, durch eine Interpretation

---

»Autor« gibt. (Thomas Rathmann: Ereignisse Konstrukte Geschichten. In: ders. (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Köln u.a.: Böhlau 2005, S. 1–19, hier S. 3, Anm. 6.)

75 Benjamin, Erzähler (wie Anm. 45), S. 267.

76 Rathmann, Ereignisse, S. 1.

77 Martin Heidegger: Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). [= Martin Heidegger: Gesamtausgabe, III. Abteilung, Bd. 65]. Frankfurt/M.: Klostermann 1989, S. 32.



verständlich werden zu lassen. Was erarbeitet werden kann und soll, ist, wie die Autoren auf der Grundlage des Sagen-Wollens<sup>78</sup> Anstrengungen der Erzählbarmachung vollführen und die »Möglichkeiten der Repräsentation von Gewalt in Sprache«<sup>79</sup> eruieren, gleichzeitig auf einer »Eigentlichkeit« der Gewalt beharren, die dem erzählten Gewaltereignis immer schon voraus geht. Hierbei ist es dann notwendig, die Genealogie der erzählten Gewalt, also ihre autobiografische Bedingung im Realen in die Lektüren einzu beziehen, denn erst aus dem Gefüge von Ereignis, Sagen-Wollen und dem letztlich Erzählten wird jene »Strukturierung des ansonsten Unverständlichen« ersichtlich, die Verstehen ermöglicht.

Ich folge mit der Frage nach der Erzählbarkeit und der Erzählbarmachung von Gewalt also implizit der verbreiteten Annahme oder Unterstellung, dass Gewalt immer schon sprachlich vermittelt sei. Allerdings könnte wohl kaum ein aktuell von einer Gewalttat Betroffener eine solche Annahme begreifen oder gar für sich beanspruchen. Ich werde also gleichzeitig an dem Phänomen der Unmittelbarkeit von Gewalt festhalten, und zwar im Hinblick auf die Erfahrungen Betroffener. Die Vermitteltheit ist eine nachträgliche Erfahrung und Erfahrung der Nachträglichkeit für diejenigen, die in raum-zeitlicher Distanz zum Gewaltereignis dieses verstehen wollen. Das betrifft diejenigen, die Gewalt (wissenschaftlich) verstehen wollen, aber vorher diejenigen, die als sich erinnernde Opfer oder Zeitzeugen (oder auch Täter) von der Gewalttat erzählen wollen. Der Gedankengang über Unmittelbarkeit und Vermittlung ist vor dem Hintergrund der engen Beziehung von Autor/Zeuge und Werk noch weiter zu treiben. Erlittene Gewalt ist zunächst »weder per se stumm, noch per se eine bloße Latenz noch per se invisibel. Sie wird dies erst mit ihrer Verendgültigung, wenn jemand sie feststellt, der Imperativ einer Kommunikationsordnung auf Dauer anschließbar wird, wenn »man sie als Verlauf resümiert und bewertet und also: erzählbar macht.«<sup>80</sup> Oder anders und im Hinblick auf die Potentiale von Literatur gleichsam positiv gewendet: auf der Grundlage eigenen Erlebens bzw. unmittelbarer Zeitgenossenschaft können Autoren mit ihren Texten in beide Richtungen weisen. Zum einen zielt ihr Schreiben auf Erzählbarkeit, die Gewalt als ein Vermitteltes präsentiert, zum anderen schließt dieses Verfahren Figuren des Ausschlusses ein, die auf etwas Unerzähltes und Unerzählbares abheben bzw. darauf insistieren, um dem Vermittelten das Unvermittelte der Gewalt entgegenzuhalten. Dies ist die Erfahrung, die den Text gründiert, ohne jemals vollends an die sprachliche Oberfläche eben jenes Textes gelangen zu können. Das Unerzählbare als Effekt des Erzählens ist niemals nur der Poetik geschuldet, sondern betrifft das Verhältnis der Autoren zur Gewalt selbst.

Die Dringlichkeit der Erzählbarmachung kennzeichnet die autobiografischen und gesellschaftspolitischen Ausgangslagen der hier zu diskutierenden Romane: Conrad ist darum bemüht, die koloniale Rede von der lichtbringenden Zivilisierungsmission zu denunzieren, indem er eine Schattenseite des Exzes-

---

78 Vgl. dazu Burkhard Liebsch: Gewalt-Verstehen. Hermeneutische Aporien. In: Dagmar Mensink, ders. (Hg.), Gewalt Verstehen (wie Anm. 1), S. 23–57, bes. S. 37f.

79 Platt, Reden (wie Anm. 73), S. 9.

80 Gehring, Kritik (wie Anm. 53), S. 354.

ses skizziert und eine Geschichte der Ansteckung und des Schutzes erzählt, um diesen Exzess verständlich werden zu lassen. Aber ebenso gehört es zum Schreibanlass Conrads, Ereignisse, die aus der Erinnerung verbannt schienen, im Moment ihrer drängenden Rückkehr literarisch zu verarbeiten. So erinnert sich Conrad an ein Treffen mit Roger Casement, einer der treibenden Kräfte bei der Aufdeckung der Kongo-Gräuel, im Dezember 1898: »He could tell you things! Things I've tried to forget.«<sup>81</sup> Das Treffen fand statt, kurz bevor Conrad *Heart of Darkness* begann.

Edlef Köppen initiiert eine Gegenerzählung zu kriegsverherrlichenden oder -verharmlosenden Frontgeschichten der Weimarer Republik; Gewalt wird da zu einer deutlich sichtbaren Lücke im Diskurs, die auf das individuelle Erleiden verweist. Aber auch bei Köppen hat die auf dem Anderen der Gewalt insistierende Erzähltechnik einen ganz persönlichen Anlass: Köppen wurde bei einem Granatangriff verschüttet und hat sich davon Zeit seines Lebens nicht mehr erholt. Imre Kertész wurde nach Auschwitz und Buchenwald deportiert; diese Erfahrung grundiert sein Schreiben. Er hat im *Roman eines Schicksallosen* die erlittene Gewalt im Spannungsfeld von Verschwinden und Erfinden rekonstruiert und vor allem erzählerische Anschlüsse erprobt, die das eigene Erleben und Erleiden mitteilbar werden lassen. Norbert Gstrein schließlich baut sein Schreibprojekt auf der Vermutung auf, dass über den Kosovo-Krieg »anders« erzählt werden müsse und ein wesentliches Ereignis signifikant ausgeblendet scheint. Sein Roman ist der Versuch, Gewalt als Versuchung zu erzählen. Gstrein ist nicht unmittelbar von Gewalt berührt worden; es wird aber zu zeigen sein, wie der Text ein Erzählverfahren entwickelt, das Berührungspunkte kreiert, ohne jedoch tatsächlich in Gewalt verstrickt zu sein.

In die Lektüren ist die Konstellation einer unmittelbaren Verbindung von Ereignis, Zeugenschaft und Autorschaft einzurechnen, die den Schreibanlass zu vergegenwärtigen vermag und auf die Akte der Beglaubigung des erzählten Ereignisses hinweist. Vor allem aber verpflichtet der stete Fokus auf den Status des Autors, bei der Interpretation die jeweilige, wortwörtliche Autorposition im Hinblick auf die Gewaltkonstellation Täter-Opfer-Zuschauer zu berücksichtigen. Die Zeugenschaft unterliegt stets einer relationalen Verfasstheit von Ereignissen: was vor Augen tritt, hängt in seiner Bewertung und damit seiner erzählten Bedeutung immer auch davon ab, wem es vor Augen tritt. Die Position bringt je eigenes Wissen von der Tat hervor und zeitigt spezifische poetologische Aufwendungen und Effekte. Die Gewaltereignisse, die den vier ausgewählten Romanen zugrunde liegen, können allesamt als Ereignisse der Überwältigung und Einverleibung, des Übertritts hin zu einem Punkt der Erfahrung, der Sprache ausschließt, verstanden werden. Aber die Frage nach der Erzählbarkeit dieser Erfahrung, die die Romane antreibt, führt in Abhängigkeit davon, wer von dem Ereignis spricht, zu unterschiedlichen Poetiken.

---

81 To Cunningham Graham, 26.12.1903. In: Joseph Conrad: The collected Letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 3: 1903–1907. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988, S. 102.

## I.4 Verrat und Überleben. Das Paradox des Ereignisses

[D]as Drama, der Vorfall? Das Ereignis?  
Ereignis ist ein seltsam schemenhaftes, unbestimmtes Wort.  
Es benennt das Unbenennbare. Ja, Ereignis ist das richtige Wort.  
Philippe Claudel, *Brodecks Bericht* (2009)

Der Vorschlag für die anstehenden Lektüren ist es, den Begriff des (historischen) Ereignisses an eine Literatur aufgrund von Gewalt anzulegen. Dies zunächst deshalb, weil die Vorkommnisse, die den vier Romanen zugrunde liegen – Kolonialverbrechen im Kongo in den 1890er Jahren, der Erste Weltkrieg, die Shoah und der Kosovokrieg – sowohl dem Allgemeinverständnis als auch der wissenschaftlichen Forschung nach als historische Ereignisse bezeichnet werden. Dies aber, ohne dass der Begriff Ereignis hierfür gesondert reflektiert würde – und auch nicht werden müsste. Es mag zunächst verwundern, dass dieses Konzept eine Möglichkeit in sich bergen soll, über die erzählerischen Aporien hinaus zu gelangen, die einer Literatur der Gewalt stets innewohnen. »Ereignis« soll hier als ein Begriff verwendet werden, der auf Ergebnisse von Distanz und Reflexion abhebt, auch wenn es einem Alltagsverständnis zuwider läuft, das vom Ereignis gerade als einem Moment absoluter Gegenwärtigkeit ausgeht. Und mehr noch: Die Rede vom Ereignis soll im Hinblick auf Gewaltverstehen den Aspekt des Narrativen einführen, obwohl sich ein Ereignis im allgemeinen gerade durch seine Vorsprachlichkeit auszuzeichnen scheint. Aber es soll im folgenden erörtert werden, inwieweit das Konzept von »Arealen der Tat« von der Diskussion des Ereignisses profitieren kann. Es geht, darauf sei hingewiesen, nicht darum, in die theoretische Begriffsbearbeitung am Ereignis einzusteigen oder diese umfassend zu rekonstruieren. Vielmehr sollen bestehende Konzepte befragt und im Hinblick auf das Verhältnis von Gewalterfahrung und -erzählung fruchtbar gemacht werden. Von besonderem Interesse ist dabei, jene Dimension des Ereignis-Begriffs zu erschließen, die der Formel »Areal der Tat« neben dem Aspekt physischer Gewalt auch ihre spezifische räumliche Bestimmung verleiht.

Zunächst einmal kann festgestellt werden, dass die Rede von der Verletzungsmacht und der Begriff des Ereignisses eine ähnliche Ausgangskonstellation im Blick haben können. Jacques Derrida spricht 1997 in einem Vortrag vom »Ereignis als Anderem oder vom Anderen herkommend.«<sup>82</sup> Darin spiegelt sich die gewaltsame Konstellation von Täter und Opfer bzw. Einwirkung und Erleiden, wie sie für ein Verständnis von Gewalt als einer Verletzungsmacht veranschlagt werden kann. Zudem heißt es: »Ein Ereignis ist immer außerordentlich.«<sup>83</sup> Es handelt sich demnach um einen exzentrischen Begriff, der dadurch in besonderer Weise geeignet scheint, die exzentrische Geste der Gewalttat/ der Verletzung sprachlich aufzunehmen. Die mögliche Verbindung und Entsprechung kann allerdings gerade nicht als Argument dafür

---

82 Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin: Merve 2003, S. 12.

83 Ebd., S. 50.

dienen, dass der Ereignisbegriff über erzählerische Aporien der Gewalt hinauszutragen vermag. Allerdings sind die beobachtbaren Anschlüsse und Überschneidungen zunächst einmal schlichtweg die Voraussetzung dafür, dass eine Weiterführung überhaupt erst möglich wird.

So schillernd, definitorisch umkämpft und umstritten der Ereignisbegriff auch sein mag, so lassen sich dennoch Leitlinien ausmachen, die die Diskussion durchziehen. Sie knüpfen die Verbindung zu der Erfahrung der Gewalttat. Der Ereignisbegriff benennt Formen der »Einmaligkeit«<sup>84</sup> und »Unvorhersehbarkeit«<sup>85</sup> und erfasst einen »Bruch in der Zeit.«<sup>86</sup> Diese Skizzierung nochmals zusammengefasst kann man von der Punktualität des Ereignisses als einer besonderen Bindung an ein Hier und Jetzt sprechen. Und vor allem gibt es einen unaufkündbaren Zusammenhang zwischen dem Ereignis und dessen Akteuren; es existiert nicht außerhalb derer, die es erfahren. Andreas Suter und Manfred Hettling haben in *Ereignis und Struktur* Kriterien dafür vorgeschlagen, wann man von einem historischen Ereignis sprechen kann. Eine Voraussetzung sei die »vorsprachliche Erfahrung der Zeitgenossen, dass das, was vorgefallen ist, die ›Vorstellung erschüttert.«<sup>87</sup> Sie heben demnach auf das Außergewöhnliche und Exzentrische ab. Damit der Ereignisbegriff aber nicht nur zum Synonym für die Bewertung von Privatgeschichten taugt, müssten »die Maßstäbe, an denen normale von ›erschütternden‹ oder ›überraschenden‹ Erfahrungen zu unterscheiden sind, kollektiver Natur« sein.<sup>88</sup> Und schließlich müsse das Ereignis »strukturverändernde Folgen [haben], die von den Akteuren wahrgenommen werden. [...] *Ereignisse* fügen dem strukturellen Kontext, aus dem sie entstanden sind, etwas Neues hinzu.«<sup>89</sup>

Allerdings müsste dazu das Ereignis erst einmal in seiner Bedeutung begriffen und kommuniziert werden. Und das, wo genau Bedeutung und Kommunizierbarkeit zum entscheidenden Problem avancieren. Burkhard Liebsch spricht von einem aktuellen »Ausstand des Sinnes,«<sup>90</sup> durch den Ereignis und Bedeutung zunächst im Moment des Stattfindens noch keine Verbindung eingegangen sind. Das Ereignis stellt einen »Aufschub«<sup>91</sup> von Bedeutung dar und kann als Sinnblockade begriffen werden; dies könnte man als Ereignishaftigkeit des Ereignisses bezeichnen. Sie ermöglicht es aber kaum, die von Suter und Hettling aufgestellten Kriterien in der Zeitgenossenschaft zu erfüllen. Es scheint daher notwendig, einen Schritt hinter die Frage zurückzugehen, wann man von einem Ereignis sprechen könne. Und

---

84 Marc Rölli: Einleitung: Ereignis auf Französisch. In: ders. (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München: Fink 2004, S. 7–40, hier S. 7. Man kann von der Singularität sprechen, die sich allerdings wiederholt. Es gibt ähnlich gelagerte Ereignisse, und ein- und dasselbe Ereignis kann von verschiedenen Personen jeweils singular erfahren werden. Man denke etwa, angewandt auf den in dieser Arbeit fokussierten Bereich, nur an die gegensätzlichen Perspektiven von Tätern, Opfern und Beobachtern. Und es ist ein Singulares, dass dennoch Kontinuität entfalten kann; es hat zwar »punktuelle Bedeutung,« kann aber »auf Zeiträume der Vergangenheit und Zukunft ausstrahlen« (ebd.).

85 Derrida, Möglichkeit (wie Anm. 82), S. 7.

86 Rölli, Einleitung, S. 7.

87 Suter/Hettling, Struktur (wie Anm. 16), S. 24.

88 Ebd.

89 Ebd., S. 25

90 Burkhard Liebsch: Ereignis – Erfahrung – Erzählung. Spuren einer anderen Ereignis-Geschichte: Henri Bergson, Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur. In: Rölli (Hg.), Ereignis (wie Anm. 84), S. 183–207, hier S. 190.

91 Ebd., S. 191.

zwar zu der viel stärker konditionell perspektivierten Frage Derridas: »Ist es möglich, vom Ereignis zu sprechen?«<sup>92</sup> Gewissermaßen als Versuch einer Antwort, in der allerdings ein utopischer Unterton mitschwingt, versucht Derrida eine Gesprächssituation zu denken, in der vom Ereignis gesprochen würde. Es bedeute zu sagen, »was geschieht, zu sagen versuchen, was gegenwärtig ist und gegenwärtig passiert [...] Das ist ein Sprechen, das nah am Wissen ist.«<sup>93</sup> Und weiter heißt es: »Vom Ereignis sprechen heißt sagen, was ist, also die Dinge so mitzuteilen, wie sie sich darstellen, die historischen Ereignisse so zu beschreiben, wie sie sich zugetragen haben.«<sup>94</sup> Das Utopische an dieser Ereignis-Rede wird anhand zweier grundlegender Probleme sichtbar. Zum einen gelten Ereignisse im allgemeinen und Gewaltereignisse im besonderen – man denke an die Kriterien von Suter/Hettling – als »kategorial unfassbare Erfahrung[en].«<sup>95</sup> Nicht nur diese theoretische Reflexion, sondern auch die Erfahrungen unzähliger Zeugen von Gewalt bestätigt, dass es unmöglich erscheint, ein historisches Ereignis zu beschreiben, wie es sich zugetragen hat.

Zum anderen, auf die unfassbare Erfahrung aufbauend, erwachsen aus der Singularität und allgemein der Außerordentlichkeit spezifische Probleme der Mitteilung bzw. des Erzählens,

weil das Sprechen *als* Sprechen schon aus strukturellen Gründen immer *nach* dem Ereignis kommt. Da das Sprechen an die Struktur der Sprache gebunden ist, ist es [...] einer gewissen Allgemeinheit, einer gewissen Iterierbarkeit, einer gewissen Wiederholbarkeit unterworfen und muß schon deswegen die Singularität des Ereignisses verfehlen.<sup>96</sup>

Die Verfehlung kann auch – anders gewendet – einen Verrat bezeichnen. Gewalt zu erzählen schließt ein, das Punktuelle, mithin Einzigartige in Formen der Kontinuität aufzulösen. Die nachträgliche Erzählung impliziert eine perspektivische und poetologische Falle: sie kann den Augenblick des Ereignisses nicht greifen, ohne ihn in ein Vorher und Nachher einzubinden. So notiert Lyotard, dass die »Tradierung dessen, was einst in der Gegenwart empfunden wurde, sein *Verrat* [ist].«<sup>97</sup> Und er knüpft den Verrat an die Figur des Zeugen: »Der Verrat des Lebenden ist in seiner Tradierung durch den Überlebenden erhalten. Er ist erforderlich, damit eine Spur von der alten Präsenz bestehen bleibt, die jedoch notwendig verändert, *aufgewärmt* wird. Der Zeuge ist immer ein schlechter Zeuge, ein Verräter. Aber immerhin legt er Zeugnis ab.«<sup>98</sup> Verknüpft mit einer Ethik des Gedenkens notiert Elie Wiesel eine Spannung, die daraus erwächst, dass der Überlebende vom Opfer nur aus der Perspektive des Überlebens sprechen kann und dadurch dem Leid der Opfer nicht gerecht zu werden vermag. »Wie soll man etwas erzählen, ohne zu verraten, ohne sich selbst zu verraten?«<sup>99</sup>

---

92 Derrida, *Möglichkeit* (wie Anm. 82), S. 9.

93 Ebd., S. 18.

94 Ebd., S. 20f.

95 Rölli, *Einleitung* (wie Anm. 84), S. 7.

96 Derrida, *Möglichkeit*, S. 21. Vgl. dazu auch ebd.: »Also kann man sagen, dass das Sprechen vom Ereignis, die Mitteilung von Wissen über das Ereignis, die Singularität des Ereignisses in gewisser Weise *a priori* und immer schon verfehlt – durch die einfache Tatsache, dass das Sprechen zu spät kommt und die Singularität in der Generalität verliert.«

97 Lyotard, *Überlebende* (wie Anm. 57), S. 438.

98 Ebd., S. 439.

99 Wiesel, *Plädoyer* (wie Anm. 3), S. 203.

Bereits die Wortherkunft von Ereignis kann dessen spezifische Pointe, zumal im Zusammenhang mit Gewalt, erläutern. »Eräugnis« bezeichnet einen Moment, wenn etwas vor Augen tritt und sich zeigt.<sup>100</sup> Es geht also um einen Akt des Erkennens; dieser setzt aber eine gewisse Distanz voraus, die das Sehen erst ermöglicht. Wenn sich Gewalt als Figur der Einverleibung und Verletzung ereignet, bei der gerade die extreme Nähe kennzeichnend ist, so kann noch nicht vom Ereignis *gesprachen* werden, auch wenn es bereits ein Ereignis *ist*. Erst eine minimale raum-zeitliche Differenz kann Anfangs- und Endpunkt und »Gestalt« des Ereignisses vor Augen bringen. Aus dem Widerspruch zwischen Singularität und Wiederholung, zwischen aktuellem Ereignis und verspätetem Sprechen knüpft sich ein »Problemknoten,« der in das Zentrum dessen führt, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit an den ausgewählten Texten untersucht werden soll: »Ereignisse ereignen sich, aber damit sie sich *als solche* und *in solcher Weise* ereignen, müssen sie sprachlich – wie ungenau, indirekt und unbestimmt auch immer – ausgedrückt werden können.«<sup>101</sup> Dieser Befund schließt Gewalt und Ereignis aufs Engste zusammen. Beide – Gewalt wie Ereignis bzw. Gewalt als Ereignis – bedürfen der Sprache, um über sich selbst und über das exklusive Wissen von Opfer und Täter hinausweisen zu können.

Georg Christoph Tholen spricht von der Shoah als einer »nicht als Ereignis fixierbaren Unterbrechung.«<sup>102</sup> Ohne die Einzigartigkeit der industriellen Massenvernichtung anzuzweifeln, kann eine solche Überlegung, die für das Denken der Shoah als Aporie des Darstellens und Verstehens zentral ist, auch auf andere historische Gewaltereignisse ausstrahlen. Die Erfahrung des Bruchs ist eine Erfahrung, die auf Gewaltereignisse insgesamt angewendet werden kann. Allerdings birgt das, was als Philosophie der Verstehensrisse und Zeitbrüche als eine Möglichkeit erscheint, Gewalt zu denken, ohne sie an die Sprache zu »verraten«, gleichzeitig die Gefahr, eine Gewalttat, deren historische Möglichkeit und deren Akteure, nicht zu berücksichtigen oder gar aus der Geschichte zu verbannen. Wie bereits eingangs angerissen: Ein Ereignis muss zum Ereignis gemacht werden, damit es als ein solches kulturellen Sinn entfalten kann. Burkhard Liebsch notiert im Anschluss an Levinas, »daß ein radikal außer-ordentliches Ereignis seine Ereignishaftigkeit einzubüßen droht, wenn es als auf jegliche Ordnung unbezügliches am Ende nicht einmal *als Ereignis erfahren* werden und in diesem Sinn *in Erscheinung treten* kann.«<sup>103</sup> Eine Tat ohne bezeugende Erzählung ist zwar eine Tat – gerade auch im juristischen Sinne –, sie kann aber kaum gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung und Relevanz entfalten. Relevanz in dem Sinne, dass sie verhandelt, bewertet und geahndet werden kann. Oder allgemeiner: dass sie verstanden werden kann. Dazu muss die Gewalttat als *Gewaltereignis* erzählbar gemacht werden.

Und dies vor dem Hintergrund, dass sich die Ereignisse den Autoren immer wieder zu entziehen schei-

---

100Vgl. dazu: Hans Robert Jauss: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung (= Poetik und Hermeneutik 5). München: Fink 1973, S. 554–560, hier S. 554.

101Rölli, Einleitung (wie Anm. 84), S. 8.

102Tholen, Anamnesen (wie Anm. 72), S. 225.

103Liebsch, Ereignis (wie Anm. 90), S. 189.

nen, selbst dann, wenn diese sie selbst erlebt haben, weil sich Ereignisse dem Bekannten und damit auch der vertrauten, verfügbaren Sprache verweigern. Damit sie aber zu Ereignissen werden können, bedürfen sie einer Übersetzung in die Begriffe und Sprache der Verständigung. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass Ereignisse erst als erzählte Ereignisse zu Ereignissen werden, wenngleich sie dadurch ihre Ereignishaftigkeit eingebüßt haben. Die Differenz zwischen dem sich ereignenden Ereignis und dem erzählten, »gemachten« Ereignis nennt Derrida »Geheimnis und Symptom;«<sup>104</sup> beide Begriffe stehen bei einem Ereignis für die »Bedeutung, die kein Theorem auszuschöpfen vermag.«<sup>105</sup> Bei Walter Benjamin findet sich in seinem *Übersetzer*-Aufsatz vorgebildet, was auch die hier interessierende Konstellation von Ereignis und Erzählung betrifft. Er beschreibt Möglichkeiten der Übertragung vom »Original« zur »Übersetzung«<sup>106</sup> und macht dabei Verluste aus, die die Übersetzung niemals als »Abbild[] der Wirklichkeit«<sup>107</sup> möglich werden lassen. Es gibt einen Kern, der »nicht [...] übersetzbar ist.«<sup>108</sup> Allerdings erscheint, entgegen einer möglichen Verlustrechnung, mit der erzählerischen Übersetzung letztlich mehr vom Ereignis »gerettet, als wenn es ereignis- und wirkungslos bliebe, indem keine Übersetzungsversuche statt fänden. So notiert Benjamin auch, dass die Übersetzung das »Überleben«<sup>109</sup> des ursprünglichen Phänomens ermögliche. Lyotard formuliert demgegenüber als Frage des Überlebens, was für eine Literatur der erzählten Gewaltereignisse konstitutiv ist, nämlich »ob bei dem Rückgriff auf das *Nicht-Mehr* nicht etwas vergessen wird, das also nicht überlebt, d.h. ob ein Rest bleibt, der nicht bleibt. Was anscheinend notwendig verloren gehen muss, ist die *einzigste* Präsenz dessen, was *jetzt* vergangen ist.«<sup>110</sup> Was verloren geht, ist der »Ton des Lebendigen, selbst wenn man sich an ihn erinnert.«<sup>111</sup> Eine Literatur des Gewaltereignisses, die zudem aus den eigensten Erfahrungen der Autoren erwächst, steht vor diesem Hintergrund vor der Aufgabe, Verrat und Überleben<sup>112</sup> zu tarieren bzw. gleichermaßen zu reflektieren. Die Gewalterzählung könnte versuchen, ein Ereignis in Erzählung umzuwandeln und gleichzeitig von der Einsicht zu künden, dass diese Erzählung das Ereignis immer schon verkennt oder es eben überhaupt erst erzeugt. Man kann sagen, dass das Ereignis »bis zur Verständlichkeit entstellt wird.«<sup>113</sup> Aber es wird zu zeigen sein, wie die Entstellungen in Texten kenntlich gemacht und somit gewissermaßen revidiert wird. Genau dieses Trieren zwischen erzeugter Erzählbarkeit und zu bezeugen-

104Derrida, *Möglichkeit* (wie Anm. 82), S. 50.

105Ebd.

106Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders., *Lesebuch* (wie Anm. 45), S. 45–57, hier S. 45.

107Ebd., S. 48.

108Ebd., S. 51.

109Ebd., S. 46.

110Lyotard, *Überlebende* (wie Anm. 57), S. 438. Hervorhebung im Original.

111Ebd., S. 439.

112Vgl. dazu auch Liebsch, *Gewalt-Verstehen* (wie Anm. 78), S. 38f., der im Hinblick auf erzählte Gewaltereignisse ein notwendiges Trieren zwischen Mortifikation und Überleben beschreibt. Und Jochen Hörisch erörtert in *Wut des Verstehens* das Verhältnis von Leben/Erlebnis zu Kunst/Erzählung als eine Sterbeszene: Hermes tötet in einer „hermeneutischen [...] Urszene“ eine Schildkröte, um aus deren Panzer eine Leier zu bauen. Schafft er sich damit ein Medium des Erzählens und Vermittelns, was ja die ihm zugewiesene Aufgabe in der Götterwelt ist, bedeutet es doch zugleich, dass die Umwandlung von Leben in Erzählung einen Opfertod impliziert. Vgl. Hörisch, *Wut* (wie Anm. 6), S. 14.

113Hörisch, *Wut*, S. 23.

dem Unerzählbaren, zwischen Text und Geheimnis ist es, dass an den Texten von Joseph Conrad, Edlef Köppen, Imre Kertész und Norbert Gstrein interessiert. Sie sind auf eine Wirklichkeit bezogen, die sie mehr oder weniger direkt erlebt und erlitten haben, die aber literarisch unverfügbar ist und auch bleiben soll. Das ›Areal der Tat‹ ist die Markierung jenes Bereichs, wo der Text an die Tat grenzt, das Gewaltereignis einkreist und Negativ sichtbar macht.

## 1.5 Ereignisstätte und Erzählung

Jedes Ereignis hat einen Ort, an dem es möglich wird. Dieser Zusammenhang soll in dem Terminus ›Areal der Tat‹ ausgedrückt werden; er stützt sich auf die Überlegungen Alain Badiou's in *Das Sein und das Ereignis*. Zunächst enthält auch Badiou's Text eine Bestimmung, die – gemessen an dem Anspruch der Repräsentation – etwas Negatives und nicht Repräsentiertes als Kennzeichen eines Ereignisses ausmacht.<sup>114</sup> Und ebenso macht er auf die Paradoxie aufmerksam, dass ein Ereignis, das als aktuell, einmalig und punktuell gedacht wird, erst nachträglich als ein solches begreifbar wird. Badiou spricht davon, dass »das Ereignis [...] auf einer Begriffskonstruktion beruht, und zwar in dem doppelten Sinne, dass man es nur *denken* kann, indem man seine abstrakte Form antizipiert, und dass man es nur in der Rückwirkung einer eingreifenden und selbst vollkommen reflektierten Praxis *bewahrheiten* kann.«<sup>115</sup> Was aber über diese, den Traditionen der Ereignis-Deutung verpflichteten Bestimmungen hinaus geht, kündigt sich mit dem Satz an: »Ein Ereignis ist immer lokalisierbar.«<sup>116</sup> Badiou fokussiert auf den Begriff der »Ereignisstätte«<sup>117</sup> als einer lokalen Besonderheit innerhalb einer globalen Situation. Er spricht von einer ›Punkt-Stätte‹ »in-der-Situation«<sup>118</sup> und findet schließlich zu der Formel: »Jedes Ereignis besitzt eine singularisierbare Stätte in einer geschichtlichen Situation.«<sup>119</sup> Badiou's Bestimmung von Ereignisstätten innerhalb von Situationen ermöglicht, theoretisch zu greifen, was als der grundlegende Zug literarischer Auseinandersetzungen mit physischer Gewalt ausgemacht werden kann: um das Negative, nicht Repräsentierte des Ereignisses literarisch verhandelbar werden zu lassen, eröffnet sich die Möglichkeit oder besser: Notwendigkeit, die Situation und die Stätte zu beschreiben, innerhalb derer das Ereignis stattfand. »[D]amit es ein Ereignis gibt, ist die lokale Bestimmung der Stätte notwendig.«<sup>120</sup> Dies weist den Weg für die anschließenden Lektüren der Texte von Conrad, Köppen, Kertész und Gstrein. Wenn Ereignisstätten erforderlich sind, »damit es Geschichtlichkeit«<sup>121</sup> gibt, dann heißt das für die erzählten Areale der Tat: Ereignisstätten sind erforderlich, damit Geschichten über Geschichte möglich werden.

---

114Vgl. Alain Badiou: *Das Sein und das Ereignis*. Berlin: diaphanes 2005, S. 202.

115Ebd., S. 205, Hervorh. i. Orig.

116Ebd.

117Ebd., S. 200. Badiou scheint hierbei unmittelbar an die Terminologie Heideggers in *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* anzuschließen, wo dieser von der »Augenblicks-Stätte des Ereignisses« spricht. (Heidegger, *Beiträge* (wie Anm. 77), S. 30.)

118Ebd., S. 202.

119Ebd., S. 205.

120Ebd., S. 205f.

121Ebd., S. 202.



Sie bedeuten die Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, indem von seinem Ort als dem Möglichkeitsraum gesprochen wird. Die Beschreibung und Bearbeitung des Ortes des Ereignisses ist die Option, das Ereignis zu erzählen, indem sie in größtmögliche Nähe zu ihm treten.

Wenn mit Badiou gesagt werden kann, dass die Gewalttat ein »Punkt [ist], der – im Inneren einer Situation – eine Ereignisstätte darstellt,«<sup>122</sup> dann ist damit ein definitorischer Rahmen dafür gesetzt, die Topografie von Romanen zu untersuchen und die Frage anzulegen, wo und wie dieser Punkt – der Tatort – in einem Text situiert wird, wer sich ihm wie nähert und ob Annäherung überhaupt möglich wird. Die Rede vom »Punkt« weist auf das subversive Potential dieses Ereignisbegriffs hin, indem er niemals in der Struktur aufgeht, sondern stets einen Widerstand wahr, der darin besteht, dem strukturellen Verstehen zu widerstehen. An diesem Punkt wird eine Übertragung auf die Sphäre literarischer bzw. literarisierter Gewaltereignisse möglich: das erzählte Ereignis steht, wie die oben skizzierte Deutung des Ereignisses belegt, notwendigerweise in Relation zu der es umgebenden Situation, d. h. nicht nur zur historischen Umgebung, sondern auch zu vorhandenen Deutungen und Begriffen. Ohne Anbindung an bestehendes Erzählen kommt es nicht zum Ereignis. Aber im Gegenzug wird in den hier behandelten Romanen der Punkt – das Areal der Tat – zum räumlichen Ausdruck dessen, was nie ganz in die Situation des Romans integrierbar ist. Und schließlich wird, in einer anderen subversiven Stoßrichtung, die Ereignishaftigkeit von Gewalt zum Argument gegen bereits bestehende Schilderungen, die sich auf denselben historischen Zeitraum beziehen. Es wird zu zeigen sein, wie etwa bei Edlef Köppen das erlebte Gewaltereignis, gestaltet als ein Punkt, erzählstrategisch eingesetzt wird, um gegen ein gleichsam panoramatisches Geschichtsbild der größeren Strukturen zu opponieren. Erzählte Gewaltereignisse wären den gleichzeitig »Zeichen für die Geschichte« und »Widerstand gegen sie.«<sup>123</sup>

Untersucht werden soll der Stellenwert der Ereignisstätte im Rahmen der erzählten Gewalt. In welcher Form wird die Stätte zur Möglichkeit, das Ereignis innerhalb der Stätte in dem jeweiligen Text aufscheinen zu lassen. Thesenhaft lässt sich notieren: die erzählerische Annäherung an die Ereignisstätte ist die größtmögliche Annäherung der Repräsentation an das nicht Repräsentierte bzw. nicht Repräsentierbare. Das erzählte Areal der Tat kann nicht die Tat selbst berühren; das »Ereignis ist keine Ereignisstätte,«<sup>124</sup> ist also nicht mit ihr identisch. Aber es führt an die »Seinsbedingung« und »Möglichkeit des Ereignisses« heran.<sup>125</sup> Die ausgewählten Texte vollziehen ein »anfängliches Denken«<sup>126</sup> als Bewegung von Erzählfiguren im Raum nach, ohne der Vorstellung bzw. Utopie zu erliegen, im Ereignis selbst ankommen zu können. Es sind vielmehr Gesten der Annäherung, die das Ereignis der Gewalt so erzählbar wie möglich machen wollen und dabei eine Literatur hervorbringen, die vom Schweigen redet. Gerade so, wie es

---

122Ebd., S. 203.

123Roland Barthes: Schriftsteller und Schreiber. In: ders.: Literatur oder Geschichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 44–53, hier S. 13.

124Badiou, Sein, S. 209.

125Ebd., S. 206.

126Heidegger, Beiträge (wie Anm. 77), S. 80.

Imre Kertész gleichsam programmatisch in seinem *Galeerentagebuch* notiert: »[n]ur das Sagbare sagen und darauf vertrauen, dass das nur aus Sagbarem bestehende fertige Werk in seiner Geschlossenheit – und seiner Wortlosigkeit – mehr über das Unsagbare sagen wird, als versuchte ich, es direkt zu fassen.«<sup>127</sup>

## 1.6 Areale der Tat

Mit dem Konzept eines ›Areal der Tat‹ ergeht der Vorschlag, Texte daraufhin zu untersuchen, wie der Akt der Gewalt dadurch in Literatur umgewandelt wird, indem sie den Ort der Gewalt in das Zentrum des Schreibens versetzen und gleichzeitig eine Spur zur physischen Dimension des Gewaltereignisses wahrt. Literatur erscheint als Auseinandersetzung mit einem Areal, in dem eine Tat begangen, erlitten oder beobachtet wurde. Physische Gewalt kann als Ereignis an einer bestimmten Stätte erzählt werden. Vor dem skizzierten Hintergrund der Unmöglichkeit, ein körperliches Ereignis, bzw. die Tat, die sich am Körper ereignet, erzählerisch zu greifen, wird der Ort mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Auf diesen literarischen Schwerpunkt – die Auseinandersetzung mit dem Areal der Tat – sind die folgenden Lektüren fokussiert.

Die Romane werden dahingehend gelesen, wie sie den *Ort* der Gewalt konzeptualisieren, um mit ihm Lesbarkeiten zu erzeugen, welchen Stellenwert er innerhalb der Romane einnimmt und allgemein: was der Tatort über die Tat auszusagen vermag. Mit dem Terminus ›Areal der Tat‹ soll eine Erzählweise greifbar werden, bei der Gewalt anhand der Lage und Charakteristik der sie beherbergenden Räume dargestellt wird. Diese Räume entstammen einerseits den biografischen Erfahrungen der Autoren, andererseits sind sie das Ergebnis eines literarischen Programms, die eigene Erfahrung der Gewalt als räumliche Situation der Annäherung und Grenzerfahrung erzählbar zu machen. Die Areale sind reale Erfahrungsräume, die als Grundlage von Handlungen gesellschaftlich produziert wurden, aber gleichzeitig das Ergebnis eines (literarischen) Verfahrens, Bedeutungen auf Räume zu projizieren<sup>128</sup> und gesellschaftliche oder individuelle Handlungen räumlich abzubilden. Es lässt sich ein Zusammenhang von ›räumlicher Praxis‹, ›Raumrepräsentationen‹ und ›Repräsentationsräumen‹<sup>129</sup> ausmachen, der das Areal der Tat als erzählte Ordnung und ordnende Erzählung erscheinen lässt. Das heißt, das erzählte Areal fungiert nicht nur als »Indikator[] der von ihm erfassten Zusammenhänge« sondern ist ebenso ein diese Zusammenhänge »mitgestaltender Faktor.«<sup>130</sup> Das Areal der Tat bildet in der Romantopografie historische Konstellationen und Handlungsräume ab und ist gleichzeitig aktiver Operateur bei der Konstruktion von Topografien und räumlichen

<sup>127</sup>Imre Kertész: *Galeerentagebuch*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 287, S. 24.

<sup>128</sup>Vgl. dazu: Sigrid Weigel: Zum ›topographical turn‹. *Karthographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik* Bd. 2.2 (2002), S. 151–165, hier S. 157.

<sup>129</sup>Vgl. zu dieser Trias der Raumproduktion Henri Lefebvre: *La production de l'espace*. Paris: Anthropos 2000, sowie die auszugsweise Übersetzung Jörg Dünnes: *Die Produktion des Raumes*. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 330–342.

<sup>130</sup>Gesa von Essen: *Plädoyer für die Posaune. Geschichte als Imaginationsraum nationaler Identifikation und internationaler Diversifikation*. In: dies., Horst Turk (Hg.): *Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität*. Göttingen: Wallstein-Verlag 2000, S. 9–38, hier S. 22.

Semantiken. Die Semantiken sind der Versuch, »beherrschte« und »erlittene«<sup>131</sup> Räume literarisch anzueignen und dadurch erzählbar zu machen.

Die Prognose für die folgenden Lektüren ist, dass am Umgang der Texte/Autoren mit dem Areal der Tat – als (unmöglicher) Zielpunkt von Figuren der Annäherung und gleichzeitig als Ausgangspunkt für erzählerische Entwürfe – Strategien der Erzählbarmachung von Gewalt erprobt werden. Mit diesen Erzählstrategien kann nicht kategorial beantwortet werden, wie physische Gewalt ist – einmal abgesehen davon, ob eine solche umfassende Antwort überhaupt denkbar wäre. Aber was Literatur im Rahmen einer Deutungsgeschichte destruktiver Taten an dieser Stelle leistet, ist, je konkrete Gewalttaten an je konkreten Gewaltorten anhand einer Raumerfahrung und mithilfe von Diskursen, Rhetoriken, Topoi und Metaphern im Rahmen ihrer jeweiligen Kultur und Kommunikation erzählbar zu machen. Die Romane und ihre Autoren scheinen weit davon entfernt, Aussagen treffen wollen in der Art: so ist es gewesen. Was die Texte aber Preis geben, sind Formen der Lesbarmachung, die einer Übersetzungsleistung gleich kommen. Gewalt wird in erzählte Gewalt umgewandelt, so dass von den Romanen erfahren werden kann: das kann erzählt werden. Und vor allem: so kann es erzählt werden. Mit dem ihm eigenen provokativen Gestus argumentiert Jorge Semprún: »Man kann [...] immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegt, ist nur ein Alibi.«<sup>132</sup> Es handelt sich dabei um eine poetologische und immer auch weltanschauliche Haltung, die zum Ziel hat, das Ereignis der Gewalt so lesbar wie möglich zu machen. Sie schließt aber nicht das Bewusstsein für eine »Eigentlichkeit« von Gewalt aus, die von den Texten nicht berührt werden kann. Dieses »Eigentliche« ist die exklusive Erfahrung und damit das exklusive Wissen von Opfern, Tätern und – mit Einschränkung – direkten Beobachtern. In der Figur einer (unabschließbaren) Annäherung an dieses exklusive Wissen an einem exklusiven Ort kann durchaus das entdeckt werden, was mit Begriffen wie Krise der Repräsentation, Unerzählbarkeit etc. als ein Versagen der Literatur gegenüber einem außerordentlichen Gewaltereignis bezeichnet wurde und wird. So kann man etwa in einem Sammelband, der nach dem/den *Reden von Gewalt* fragt, lesen: »die Erzählung [der] Verletzung ist lückenhaft, unvollständig, fragmenthaft; sie scheitert vor den Anforderungen der Vollständigkeit, Deckungsgleichheit und Objektivierbarkeit.«<sup>133</sup> An dieser Überlegung – stellvertretend für viele ähnlich lautende – zeigt sich eine möglicherweise verfehlt ausgegangene kultur- bzw. literaturwissenschaftlicher Deutung von Gewaltereignissen, aufgrund derer die Bewertung des Verhältnisses von Literatur und Gewalt zu kurz greift: das Fragmentarische wird als defizitär hingestellt, weil von Vollständigkeit etc. ausgegangen wird. dass Vollständigkeit der Darstellung selbst eine Fiktion ist, die nicht nur die Beschäftigung mit Gewalt und Genozid betrifft, bleibt uneingestanden. »Unsagbarkeit« wird als Defizitbegriff benutzt, der immer von dem umfassend Sagbaren her gedacht wird; was aber, wenn

---

131Lefebvre, Produktion, S. 337.

132Semprún, Schreiben (wie Anm. 40), S. 23.

133Platt, Reden (wie Anm. 73), S. 47.

man diese Vollständigkeit und einen emphatischen *mimesis*-Begriff nicht veranschlagt? Wenn die Begriffe Ereignis und Erzählung in ihrer Unterschiedlichkeit ernst genommen und ihre Differenz anerkannt würde? Und zwar nicht als Defizit? Man könnte dann, wenn man das Verhältnis von Literatur und Gewalt diskutiert, die Argumentationsrichtung umkehren. Dann wäre ein Areal der Tat nicht (nur) eine Grenze, die dem Scheitern von Literatur sichtbaren Ausdruck verleiht, sondern würde einen Bereich benennen, wo Literatur beginnt. Walter Benjamin hat diese doppelte Bewegung in seinem *Erzähler*-Aufsatz, bezogen auf das Ereignis eines gewaltsamen Endes notiert: »Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.«<sup>134</sup> Das Areal der Tat benennt einen Grenzbereich, der in zwei Richtungen führt: einerseits erfährt man, wenn man der Literatur bis an ihre Grenzen folgt, etwas über den Moment der Tat. Es wird zu zeigen sein, dass diese Grenze zwischen Text und Tat nicht ausschließlich als poetologisch defizitär gedacht werden muss, sondern bei den behandelten Autoren mitunter zu einer ethisch notwendigen Grenze avanciert, die Erzählfiguren vor der Verstrickung in Gewalt schützt. Andererseits zeigt sich durch das Areal der Tat, wo und wie ein Gewaltereignis erzählbar werden kann. Das literarisch gestaltete Areal der Tat ist so die Möglichkeit, den eingangs erwähnten hermeneutischen und ethischen Fallstricken des Verstehen-wollens dadurch Rechnung zu tragen, dass es ein Grenzraum ist, der genau zwischen Verstehen und Unverstehbarkeit, zwischen dem Unerzählbaren und der beginnenden Produktion von Erzählung angesiedelt ist.

---

134Benjamin, *Erzähler* (wie Anm. 45), S. 269.

## II. Anziehung und Abschirmung. Marlow und der Ort der Gewalt



... as if already the story-teller were being born into the body of a seaman.

Joseph Conrad, *A personal record*, 1912

## II.1 »the making of Kurtz«

Der Leiter der *inner station* in Joseph Conrads literarischer Koloniallandschaft – Mr. Kurtz – ist die Verkörperung von Gewalttaten im europäisch beherrschten Afrika des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Marlow, der Erzähler und Erforscher dieses Territoriums des Terrors, bündelt das Exemplarische dieser Figur in der Formel: »[a]ll Europe contributed to the making of Kurtz.«<sup>135</sup> Der Leiter einer Handelsstation im Landesinneren des Kongo ist die Summe der kolonialen Großmächte seiner Zeit: ausgestattet mit einem deutsch klingenden Namen<sup>136</sup> wurde er »educated partly in England. [...] His mother was half-English, his father was half-French« (H, 50) und er arbeitet für eine belgische Handelskompanie. Was nicht zuletzt im Kontext der immensen Conrad-Forschungsliteratur als eine plausible und geradezu selbstverständliche Lesart dieser Figur erscheint, bedarf doch einer etwas genaueren Erklärung. Wofür steht diese Figur im Zusammenhang mit der europäischen Gewaltgeschichte im kolonialen Afrika? Und wie kann die Genese und das Tun dieser exemplarischen Figur erzählerisch greifbar werden?

Der Soziologe Trutz von Trotha hat Kolonialgeschichte im Hinblick darauf untersucht, mit welchen Mitteln Herrschaft eingeführt, durchgesetzt und verstetigt wurde. Er identifiziert dabei drei zentrale Ursprünge und Elemente kolonialer Herrschaft, die von seinem konkreten Untersuchungsgebiet aus Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Sie erfassen damit auch die Figur Kurtz und dessen Genese und Situation in Belgisch-Kongo. »Am Anfang steht die Unterwerfung«<sup>137</sup> heißt es, und von Trotha präzisiert für diesen Anfang das üblicherweise eingesetzte Mittel: Gewalt. »Der Weg der Eroberung und »Pazifizierung« ist ein Weg der Menschenmassaker.«<sup>138</sup> Das Massaker ist konstitutives Element kolonialer Herrschaft; es erzeugt eine allgegenwärtige »Todesgefahr,«<sup>139</sup> die als Mittel der Machtsicherung vor allem der Warnung für die Zukunft fungiert. Marlow erfährt in der *inner station* von der Praxis, dass Kurtz wiederholt »alone far in the depths of the forest« (H, 55) ging. Dabei handele es sich weder um Expeditionen, noch um herkömmlichen Handel, sondern um brutalen Raub, wie ein Stationsbeamter geradezu zynisch einräumt: »There's a good lot of cartridges left even yet« (H, 55f.). Mit anderen Worten haben Massaker stattgefunden. Damit verbunden ist eine subtile Form der Unterwerfung, deren Medium ebenfalls das Gewehr ist: »They adored him. [...] [H]e came to them with thunder and lightning, you know – and they had never seen anything like it – and very terrible« (H, 56). Und schließlich

---

135 Joseph Conrad: *Heart of Darkness*. An authoritative text, backgrounds and sources, criticism. New York, London: Norton & Company <sup>3</sup>1988, S. 50. Im folgenden mit der Sigle H und Seitenzahl im Text.

136 Laut der Anmerkung in H, 22 schrieb Conrad zunächst dreimal den Namen Klein, ab der vierten Nennung wird dieser durch Kurtz ersetzt; rückwirkend wird dann der Name Klein insgesamt gestrichen. Dies verweist auf die reale Erfahrung Conrads, denn sein Auftrag von der *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haute-Congo* war, den Leiter einer Station im Inneren namens Georges Antoine Klein, der todkrank war, zurückzuholen.

137 Trutz von Trotha: *Koloniale Herrschaft. Zur soziologischen Theorie der Staatsentstehung am Beispiel des »Schutzgebietes Togo«*. Tübingen: Mohr 1994, S. 32.

138 Ebd., S. 33.

139 Ebd., S. 42.

umgibt Kurtz eine Atmosphäre, in der er jederzeit jeden töten könnte und würde, sogar die ihm untergeordneten Kolonialbeamten (vgl. ebd.).<sup>140</sup>

Das zweite Element ist die Station; sie ist die Verstetigung und »Vergegenwärtigung der Gewalt.«<sup>141</sup> Und vor allem handelt es sich um einen gleichsam »rechtlosen Raum,«<sup>142</sup> der durch seine Entlegenheit und die nicht selten extrem langsamen und mühsamen Kommunikationswege »eine große Unabhängigkeit langjähriger Verwaltungsbeamter vor allen Dingen im »Hinterland der Kolonie« bedeutete.<sup>143</sup> Dies führt zu dem dritten integralen Bestandteil, der »Herrschaft der Stationsleiter.«<sup>144</sup> Nicht selten handelt es sich um eine Alleinherrschaft mit allen Implikationen, die sich aus der Vermischung von Rechtsfreiheit, Menschenverachtung sowie ökonomischer und kultureller Ausbeutung ergeben. Im Handeln des Stationsleiters wird die koloniale Herrschaft »wie in einem Brennglas gebündelt.«<sup>145</sup> Diese drei Elemente zusammengenommen, lassen den Zielpunkt und titelgebenden Ort des Romans als ein Areal der Taten Kurtz' erscheinen, der aber gleichzeitig die gewaltsame Kolonialgeschichte Europas insgesamt betrifft. Hannah Arendt geht bei der Analyse des Rassenwahns des 19. und 20. Jahrhunderts soweit zu sagen, dass für das Verständnis des gewaltsamen »scramble for Africa« Conrads *Heart of Darkness* »geeigneter [sei], als die einschlägige geschichtliche oder politische oder ethnologische Literatur.«<sup>146</sup> Kurtz ist eine exemplarische, allgemeingültige und verallgemeinerbare Figur; und doch hat sie einen ganz konkreten und vor allem realen Hintergrund und Anlass. Kurtz ist Angestellter der »International Society for the Suppression of Savage Customs« (H, 50), einer Organisation, die unübersehbar auf die *Association Internationale du Congo* Leopolds II. verweist. Der von Kurtz verwaltete Bereich ist Teil dessen, was als Territorium der Kongo-Gräuel ab den 1890er Jahren in Europa und den USA zunehmend diskutiert wurde.<sup>147</sup> 1890, also genau in der Zeit, in der auch Joseph Conrad in Belgisch-Congo beschäftigt war, hält Herbert Ward einige Gedanken über die Bedingungen seines Aufenthalts im Kongo fest und macht als einer der wenigen das bisher Unausgesprochene von Reiseberichten explizit: »Dann waren noch weitere Klauseln vorhanden, welche mir verboten, in Bezug auf den Kongo etwas zu schreiben oder zu veröffentlichen, während für jedes unabhängige Handeln meinerseits Gehaltsabzüge und Geldstrafen ange-

---

140Die in dieser Charakterisierung Kurtz' aufscheinende Macht, über Leben und Tod zu verfügen, antizipiert die Erfahrungswelt von Opfern totalitärer Systeme des 20. Jahrhunderts. Was als die totale Freiheit eines Täters erscheint, wird Imre Kertész als Erfahrung in einer »gegebenen Welt« schildern, nämlich »überall und jederzeit erschießbar zu sein.« (Imre Kertész: *Fiasko*. Reinbek. b. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 28.)

141v. Trotha, *Herrschaft*, S. 63,

142Ebd., S. 110, Anm. 24.

143Ebd., S. 92.

144Ebd., S. 86.

145Ebd., S. 445.

146Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München, Zürich: Piper 1969, S. 408.

147Vgl. dazu die ausführlichen Arbeiten von Adam Hochschild (wie Anm. 58) und Susanne Gehrman: *Kongo-Gräuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890–1910)* Hildesheim: Georg Olms 2003; zudem sei auf Sven Lindqvist: *Durch das Herz der Finsternis. Ein Afrika-Reisender auf den Spuren des europäischen Völkermordes*. Zürich: Unionsverlag 2002 verwiesen. Ich verzichte daher auf eine detaillierte Aufarbeitung, sondern konzentriere mich auf die Verbindungslinie zu Joseph Conrad.

droht waren.«<sup>148</sup> Unter der Oberfläche der veröffentlichten Texte über den Kongo ist ein ›Text der Gewalt‹ verborgen, der aber meist den politischen und narrativen Konventionen geopfert wird. 1890 ist dann genau jenes Jahr, das einen Wendepunkt der europäischen Ansichten von Afrika bedeutet: Es gelangen Berichte nach Europa und Amerika, die den Text vom Kongo neu schreiben. Im Rückblick wird dieser Umschlag des Diskurses von der Zivilisierungsmission zum Gewaltexzess bei Conrad als persönliche Erfahrung im Kongo lesbar:

Everything was dark under the stars. [...] The subdued thundering mutter of the Stanley Falls hung in the heavy night air of the last navigable reach of the upper Congo [...]. And I said to myself with awe, ›This is the very spot of my boyish boast.‹ A great melancholy descended on me. Yes: this was the very spot. But there was no shadowy friend to stand by my side in the night of the enormous wilderness, no great haunting memory, but only the unholy recollection of a prosaic newspaper stunt and the distasteful knowledge of the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration. What an end to the idealized realities of a boy's daydreams!<sup>149</sup>

Die persönliche Desillusionierung korreliert mit dem investigativen Wissen, das Europas Zentren erreicht. Den Auftakt bildet ein *Ein Offener Brief* von George Washington Williams; ein zweiter Text, ein »Report upon the conditions of the State of Congo«<sup>150</sup> ergeht am 14. Oktober 1890 an den Präsidenten der USA. Williams schildert den Kongo als »das Sibirien des afrikanischen Kontinents«<sup>151</sup> und liefert zahlreiche Belege für die Verbrechen unter der belgischen Kolonialverwaltung. Von da aus entfaltet sich ein kritischer Gegendiskurs zur Rede von der Zivilisierungsmission, der ebenso Teil einer kulturellen Vorgeschichte von *Heart of Darkness* ist wie die Reiseberichte der Kolonialbeamten und Forscher, die jene Rhetorik der Lichtbringung hervorbrachten. Zeitungen und Verbände wurden gegründet, durch die – häufig detaillierte – Berichte über verübte Massaker und Bestrafungsmethoden in die westliche Welt getragen wurden.

Conrad konnte das Wissen von den Kongo-Gräueln nicht verborgen bleiben. Vor allem deswegen nicht, weil er durch die Bekanntschaft mit Roger Casement unmittelbar mit einem Protagonisten der *Congo Reform Association* in Verbindung stand. Dieser steht am Beginn von Conrads ersten Notizen über Afrika vom 13. Juni 1890. »Made the acquaintance of Mr. Roger Casement, which I should consider as a great pleasure under any circumstances and now it becomes a positive piece of luck. Thinks, speaks well, most intelligent and very sympathetic.«<sup>152</sup> Der vertraute Umgang miteinander macht es mehr als wahrscheinlich, dass Casement bereits dort Gewalttaten erwähnte. Am 28. Juni endet die erste Begegnung: »Left Matadi with Mr. Harou and a caravan of 31 men. Parted with Casement in a very friendly manner.«<sup>153</sup> Roger Casement ent-

---

148Herbert Ward: Fünf Jahre unter den Stämmen des Kongo-Staates. Leipzig: Amelang 1891. Hier zit. n. Thomas Ehrsam, Kurt Horlacher, Margrit Puhan (Hg.): Der weiße Fleck. Die Entdeckung des Kongo 1875–1908. Mit einem Essay von Hans Christoph Buch. München, Wien: Nagel & Kimche 2006, S. 107–121, hier S. 110.

149Joseph Conrad: Geography and some explorers. In: ders.: Tales of Hearsay. Last Essays. [= Collected Works, Bd. 22.] London: Routledge/ Thoemmes Press 1995, S. 1–21, hier S. 17.

150George Washington Williams: A Report upon the Congo-State and Country to the President of the Republic of the United States of America. In: Conrad, Heart (wie Anm. 135), S. 84–97, hier S. 84.

151Williams an Huntington, 14.4.1890. Hier zit. n. Hochschild, Schatten (wie Anm. 58), S. 155.

152Joseph Conrad: The Congo Diary. In: Conrad, Heart (wie Anm. 135), S. 159–166, hier S. 159.

153Ebd., S. 160.



wickelt sich in Conrads Biografie zu einer Art Schlüsselfigur des Kongo-Erlebnisses. Er steht am Beginn der Fahrt, und auch gegen Ende treffen beide nochmals aufeinander; sie teilen in Matadi ein Zimmer.<sup>154</sup> Casement war 1883 das erste Mal in den Kongo gereist, 1887 begleitet er eine Woche Henry Morton Stanley bei seiner »Rettung« Emin Paschas. Es ist anzunehmen, dass Casement Einblick in die Gewalttätigkeit Stanleys erhielt. Und er begegnete im selben Jahr auf einem Dampfboot einem Offizier der *Force Publique*, der ihm von der Ökonomie des Tötens berichtete: »5 Messingstäbe (2½ Pence) für jeden Menschenkopf, den sie [die Soldaten] ihm bei einer von ihm geleiteten Militäroperation bringen. Er sagte, damit wolle er sie zur Tapferkeit gegenüber dem Feind anspornen.«<sup>155</sup> Über die Begegnung und Bekanntschaft Casements mit Joseph Conrad könnte dieses Wissen von den Kongo-Gräueln in die Erzählung *Heart of Darkness* eingegangen sein. Nicht zuletzt deshalb, weil sie sich in den später 1890er Jahren in England wiedergetroffen haben. Conrad erinnert sich, dass sie sich bei einem Dinner begegnet sind, und von dort zusammen »to the Sports Club and talked there till 3 in the morning.«<sup>156</sup> Die Begegnung setzt einen Erinnerungsprozess in Gang, der eine wichtige Hinführung zum Schreiben an *Heart of Darkness* ist: »He could tell you things! Things I've tried to forget; things I never did know.«<sup>157</sup> Conrad datiert die Begegnung auf 1896,<sup>158</sup> aber zu dem Zeitpunkt war Casement noch im Kongo; wahrscheinlicher ist die Jahreszahl 1898.<sup>159</sup> Damit gehört die Begegnung Conrads mit Casement zum unmittelbaren Vorfeld der Arbeit an *Heart of Darkness*. Conrad wird durch Casement auf zwei Formen von »distasteful knowledge« gestoßen, einerseits die zusammengetragenen Fakten und Dokumente über die Gewaltexzesse, die in jenem Zeitraum geschehen waren, in dem er vor Ort war, andererseits die eigenen, verdrängten Erfahrungen vor Ort.

Mit diesem Wissen – dem vermittelten und dem eigenen – hängt auch die Figurengestaltung Kurtz' zusammen. Die »Charakterisierung« Kurtz' durch Marlow als gleichsam internationales Produkt ermöglicht eine gewissermaßen poetologische Lesart, die zu den intertextuellen und diskursiven Elementen führt, die die Figur formen. Zahlreiche mögliche Referenzfiguren sind in den letzten Jahrzehnten referiert worden und erscheinen jede für sich durchaus plausibel. So könnte die Biografie Henry Morton Stanleys in der Verbindung von Journalismus und Kolonialismus in Conrads Erzählung hineinreichen. Conrad selbst weist Mr. Kurtz als Journalisten aus: die Geschichte »happens in the Belgian Congo. A wild story of a journalist who becomes manager of a station in the interior and makes himself worshipped by a tri-

154Vgl. To John Quinn, 24.5.1916. In: Joseph Conrad: The Collected Letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies. Bd. 5: 1912–1916. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1996, S. 595–599, hier S. 596.

155Casement an das Foreign Office, 14.1.1904, hier zit. n. Hochschild, Schatten (wie Anm. 58), S. 280.

156To John Quinn, 24.5.1916. In: Conrad, Letters, Bd. 5, S. 597.

157To Cunningham Graham, 26.12.1903. Conrad, Letters, Bd. 3 (wie Anm. 81), S. 102.

158Es gab auch eine Begegnung, aber die war medial vermittelt: 1896 schrieb Casement offensichtlich einen Brief an Conrad. Allerdings ist dieser, wie auch die eventuelle Antwort verschollen. Aber in einem Brief an Fisher Unwin vom 6.12.1896 verweist Conrad auf ein Schreiben Casements. Vgl. Joseph Conrad: The collected Letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 1: 1861–1997. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1989, S. 322.

159Vgl. dazu: Jane Ford: An African Encounter. A British Traitor and *Heart of Darkness*. In: *Conradiana*, 27, H. 2 (1995), S. 123–134, bes. S. 125 sowie Hochschild, Schatten, S. 280.

be of savages. Thus described, the subject seems comic, but it isn't.«<sup>160</sup> In *Heart of Darkness* heißt es über Kurtz: »I had taken him for a painter who wrote for the papers, or else for a journalist who could paint« (H, 71). In Ian Watts Studie über *Conrad in the nineteenth century* werden, auf der Grundlage bestehender Forschung, Georges Antoine Klein, Arthur Eugene Hodister, Emin Pasha, Major Edmund Musgrave Barttelot und Charles Henry Stokes angeführt. Das Vorbild wird mit jeweils charakteristischen Verbindungen zu Kurtz belegt. Adam Hochschild etwa geht – neben Klein, Barttelot und Hodister<sup>161</sup> – vor allem auf Léon Rom ein, der zunächst Hauptmann in Leopoldville war und ab 1895 als *chef de station* an den Stanley Falls tätig war. In Leopoldville ist eine Begegnung Conrads mit Rom zumindest theoretisch möglich. dass es sich dabei um den Ort handelt, den auch Marlow ansteuerte, kann von der Formulierung des »farthest point of navigation« als geografischer Angabe abgeleitet werden, denn Stanley Falls war die »äußerste Grenze der Schiffbarkeit auf dem Hauptstrom des Kongo.«<sup>162</sup> Léon Rom war Schmetterlingssammler, Maler (fünf seiner Bilder hängen heute im *Musée Royal de l'Afrique Centrale*) und Verfasser einer Schrift namens *Le Nègre du Congo*. Aufsehen erregte ein Bericht, wonach Rom nachweislich 21 Köpfe als Schmuck um eine Blumenrabatte vor seinem Haus verwendet hatte.<sup>163</sup> Dieser Bericht wurde zunächst im *Century Magazine* und dann in *The Saturday Review* abgedruckt; letztere las Conrad regelmäßig. Dort erschien der Artikel am 17. Dezember 1898 und Frederick R. Karl datiert in seiner Biografie Conrads den Beginn der Arbeit an *Heart of Darkness* auf »Mitte Dezember.«<sup>164</sup> Hannah Arendt schließlich vermutet, wenngleich dies nicht sehr plausibel scheint, dass »Carl Peters [...] Conrad für »Herrn Kurtz« Modell gestanden hatte.«<sup>165</sup> Das entstandene Sammelsurium verschiedenster Kolonialisten belegt weniger die Unmöglichkeit, eindeutige historische Quellen auszumachen, sondern weist vielmehr darauf hin, dass mit den Handlungen und Attributen Kurtz' ein grundsätzlicher Zug kolonialen Handelns erzählt worden ist. Er verkörpert verbreitete Methoden des militärischen und ökonomischen Kolonialismus und steht im Horizont jenes Wissens, das durch Kolonialismuskritiker aufgedeckt wurde.

Vor dem Hintergrund all dessen, was als »the making of Kurtz« identifiziert werden kann, wird von Marlow mit der *inner station* und deren Leiter ein Ort aufgesucht, an dem koloniale Gewalt erkannt werden kann. Das zumindest ließe sich als Versprechen des Raums und als intendiertes Ziel der Verstehensfahrt Marlows bezeichnen: eine Ortsbegehung lässt konkret ansichtig werden, was als mehr oder minder diffuses Wissen aus diesem Raum nach Europa dringt. Handelt es sich dabei, wie angedeutet, vor allem um zeitge-

160To Henry-Durand Davray, 10.4.1902. In: Joseph Conrad: The collected Letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 2: 1898–1902. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1986, S. 407.

161Hochschild, Schatten, S. 206f.

162Ebd., S. 146.

163E. J. Glave: Cruelty in the Congo Free State. In: The Century Magazine, September 1897, S. 699–715. Vgl. dazu Hochschild, Schatten, S. 207. Das Motiv der aufgereihten Schädel wird ab ca. 1905 europaweit in Karikaturen mit Leopold II. zusammen geschlossen und nachgerade zum typischen Attribut der Abbildung. Dies deutet darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt die Berichte über die Gewalt im Kongo und hier speziell über das Köpfe-Abschlagen durch die Soldaten bereits fest im Diskurs »Kongo« verankert ist. Beispiele im Bildteil von Hochschild, Schatten, S. XV.

164Frederick R. Karl: Joseph Conrad. Eine Biographie. Hamburg: Hoffmann und Campe 1983, S. 386.

165Arendt, Elemente (wie Anm. 146), S. 442.

nössisches Wissen, so erhebt Conrad gleichzeitig den Anspruch, neues, bisher unerzähltes Wissen hervorzubringen. Er verspricht in einem Brief an den Verleger Blackwood einen Blick auf den Kolonialismus, der die zeitgenössischen Diskurse übersteigt: »The subject is of our time distinct[t]ly – though not topically treated.«<sup>166</sup> Marlows Erzählung von der Annäherung an Kurtz kann und will nicht nur Effekte und Phänomene kolonialer Gewaltherrschaft darstellen oder die Gewalt im kolonialen Afrika überhaupt erst beweisen, sondern bedeutet den Versuch, die Gründe zu erkunden. Marlows erzählerische Investigationen richten sich weniger auf Kurtz, als darauf, was Marlows Begegnung mit Kurtz – also einer Begegnung mit der Personifikation kolonialer Gewalt – bei ihm selbst auslöst. Oder anders gewendet: die Vorgänge in der *inner station* sind nicht Gegenstand der literarischen Analyse Conrads, sondern deren Voraussetzung, denn untersucht werden soll, wie die Ursachen und Beweggründe für Gewalt erkannt und erzählt werden können. Hierfür ist die exemplarische Figur Kurtz durchaus grundlegend, entscheidender ist aber, wie sich Marlow – der Gewaltforscher und Beobachter – zu dem Wirkungsfeld Kurtz' als einem Areal der Tat verhält, wie sich ihm die Möglichkeit zur Tat mitteilt und wie diese Mitteilung in die europäische Öffentlichkeit weitergeleitet werden kann. Leitend für die folgende Lektüre ist demnach die Annahme, dass nicht Kurtz, sondern Marlow ein Wissen von Gewalt bereitstellt, dass nicht nur den Kolonialdiskurs um 1900 erweitert, sondern ein grundsätzlicher Beitrag zum Verständnis von Gewalt in der Moderne sein kann. Mit Marlow kann »the making of kurtz« lesbar und damit die Genese gewalttätigen Handelns beschrieben werden – nicht aber die Gewalttat selbst, die ein Ereignis körperlicher Verletzung ist. Oder direkter gesagt: Kurtz mordet massenhaft. Festzuhalten ist an dieser Stelle, als Ausgangslage für die weitere Untersuchung, dass die erzählerische Erkundung von Gewalt in *Heart of Darkness* eine Frage des Raums ist. Oder besser gesagt: der Roman verhandelt die Frage nach der (un-)möglichen und gefährdenden Annäherung an eine Ereignisstätte. dass es eine erzählte Figur Marlow gibt, die sich Kurtz und seinem Lebens- und Tatraum annähert und eine Erzählfigur Marlow, die von Gravesend aus diese Annäherung retrospektiv erzählt, kann als These für den Roman fruchtbar gemacht werden. Gewalt wird für den reisenden Beobachter zu einer Frage räumlicher Nähe und Distanz. Marlow steht – so soll er im folgenden gelesen und diskutiert werden – für den Versuch, eine Gewalttat in einem spezifischen Raum zu verstehen, und zugleich für die Versuchung, die bei diesem Unterfangen immer schon mitschwingt.

## II.2 Fahrt und Flaute

Untersucht man Joseph Conrads *Heart of Darkness* im Hinblick darauf, wie Gewalt erzählt und dafür im Raum abgebildet wird, so erscheint der Text zunächst als eine Erzählung der Bewegung. Im Modus der Schifffahrt erfolgt eine Annäherung an einen als Zentrum charakterisierten Bereich – er heißt typischerweise *heart* und *inner station* –, in dem Gewalttaten verübt werden. Gewalt erscheint dabei, so eine erste

---

<sup>166</sup>Brief Conrads an William Blackwood, 31.12.1898. In: Conrad, letters, Bd. 2 (wie Anm. 160), S. 139f.

Annäherung, als Form der Überschreitung, deren einzelne Eskalationsstufen nachzuvollziehen der Text anhand eines durchschrittenen Raums ermöglichen will. Ausgehend von einem wohl geordneten europäischen Raum, in dem die koloniale Wirklichkeit als »map« hinter einem »shop-window« (H, 12) verbannt ist und die Unternehmungen in Belgisch-Kongo von einem »heavy writing desk« und »an impression of pale plumpness in a frock-coat« (H, 14), dem Direktor der Handelsfirma, repräsentiert wird, führt ein Weg bis in eine gleichsam urzeitliche Wildheit. In diesem Sinne ist *Heart of Darkness* ein Text der Übergänge und Passagen, denen das Versprechen zugrunde liegt, zu einem Kernbereich der Eigentlichkeit vorzudringen. Unterstützt wird dieses Versprechen dadurch, dass das Personal und Inventar des Textes diesen den Traditionen der Reise-, Entdeckungs- und Forschungsgeschichten nahe bringt. Zu Beginn der Binnenerzählung Marlows wird dieser Eindruck einer Fahrt zur Gewalt bestärkt. Dort findet sich eine Anweisung, die Marlow an seine Zuhörer richtet und die darauf abzielt, ein autobiografisches Erlebnis verständlich zu machen. »[T]o understand the effect of it on me you ought to know how I got out there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience« (H, 11). Es handelt sich bei den Hinweisen um eine Lektüeranweisung, die zentrale Dimensionen des Textes zu erschließen vermag. Es geht um ein Ereignis (*it*) im entlegenen Raum (*farthest point*), das eine außerordentliche Begegnung (*culminating point*) mit einem Menschen (*poor chap*) ist. Diese Begegnung wird durch eine Fahrt – das *how I got there* – ermöglicht. Der Höhepunkt der Fahrt soll in dem Zentrum (der Gewalt) erreicht sein; ein Bereich, der als Grund und Begründung von Gewalttaten konzipiert ist. Die Idee einer erfolgreichen und bedeutungsvollen Fahrt suggeriert, dass dieser Bereich tatsächlich erreicht und erfahren wurde.

Dass *Heart of Darkness* eine gleichsam dynamisch Erzählung ist, bei der die Fahrt einen Ort der Gewalt enthüllt, indem sie ihn ansteuert, ist aber nur zum Teil richtig. Marlow wird als »a seaman« und »a wanderer« (H, 9) eingeführt. Der Reisende betont den dynamischen Aspekt, sein Interesse richtet sich auf das »outside« (ebd.). Der Seefahrer dagegen repräsentiert, paradoxerweise, »a sedentary life« und seine Mentalität ist »of the stay-at-home order« (ebd.). Dies deshalb, weil bei ihm der Ort immer mitreist, da er bei den Fahrten selten das Schiff verlässt. Dieser Charakterisierung Marlows entsprechend ist *Heart of Darkness* ebenso eine Erzählung der Bewegungsverhinderung. Ort und Zeitpunkt des Erzählens (der Fahrt) während einer Flaute sind geradezu ein Gegenmodell. Die Motivation und Funktion des Stillstands wird anhand der Zusammensetzung und Anordnung der Schiffsbesatzung an Bord der »Nellie« sowie der Situation des Schiffes insgesamt nachvollziehbar. Beide Aspekte der Erzählung – Fahrt und Flaute bzw. Dynamik und Stillstand – sollen zunächst skizziert werden, um sie dann für eine Diskussion von Conrads literarischer Gewaltanalyse fruchtbar zu machen. Die These ist, dass Dynamik und Stillstand als Leitunterscheidung den gesamten Text bis hin zur Figurenkonstellation Mr. Kurtz und Marlow

durchziehen und die Möglichkeit bedeuten, ein Sich-Verhalten zur Gewalt zu diskutieren, indem ein Sich-Verhalten im Raum beschrieben wird.

Nicht vernachlässigt werden darf die Mehrfachsichtung des Textes bezüglich Figuren, Zeiten und Räumen. Zunächst einmal ist – pointiert gesagt – der Erzähler nicht der Täter. Das heißt, Marlow repräsentiert den Typus des Beobachters, der verstehen will, was *out there* geschieht. Das heißt aber auch, dass sich Marlow immer schon in Distanz zur Tat befindet und bei dem Versuch der Rekonstruktion und Entdeckung des Wissens von der Gewalt mit Fragen des möglichen, notwendigen und gefährlichen Nahekommens konfrontiert ist. Als Leitfrage für die folgende Lektüre kann man festhalten: Was kann man als Beobachter von der Gewalttat erfahren? Und vor allem: wie kann ein Wissen von der Tat erfahren werden? Dies sind die Ausgangsfragen für die darauf aufbauende Zuspitzung zu einem poetologischen Problem der Erzählung von Erfahrungen (und auch deren eventueller Unmöglichkeit). Die Mehrfachsichtung betrifft ebenso das Verhältnis vom Raum der Erfahrung und dem Ort des Erzählens. Marlow der Erzähler ist ein anderer als Marlow der Seefahrer; zudem ist er im Hinblick auf das Verhältnis von der *inner station* im Kongo und dem Schiffsdeck in London/Gravesend eine Passagen- und Übersetzerfigur. Seine Geschichte bedeutet eine Transferleistung, deren Erfolg sich daran bemisst, ob es gelingt, die Erfahrung der Gewalt nachträglich und in räumlicher Distanz erzählbar zu machen.

### II.2.1 »there: there«. Seefahrt und Autorschaft

Fundiert wird der gleichsam dynamische Aspekt des Textes durch die autobiografischen Elemente und die bereits angedeuteten kulturgeschichtlichen Motive der Entdeckung und Seefahrt, die *Heart of Darkness* kennzeichnen. Marlow verortet seine Geschichte in den Traditionen von Forschungsreisen und Reiseberichten zu den – von Europa aus gesehen – »farthest points« der bekannten bzw. vermuteten Welt. Vor allem aber kann in der Entwicklung der Conradschen Autorschaft eine Verbindungslinie vom späteren Text zur früheren Fahrt ausgemacht werden, die *Heart of Darkness* lebensweltlich begründet. Zunächst ist festzuhalten, dass es sich bei *Heart of Darkness* um einen Reisetext handelt, der in den Europäern kaum bekannte und karthografisch kaum erfasste Territorien führt. Erster Impuls für die Reise in das Herz der Finsternis ist die Faszination gegenüber dem Raum und den »glories of exploration« (H, 11). Im Sinne einer Grpündungs- und Begründungsszene nimmt die Forschungssehnsucht Marlows seinen Ausgang in der Kindheit. Damals gab es »many blank spaces on the earth and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all looked that) I would put my finger on it and say: When I grow up I will go there« (ebd.). Was Marlow beschreibt, ist zum einen der Topos der Suggestivität und des Aufforderungscharakters des Raumes. Zahlreiche Reiseberichte von Protagonisten der Raumerschließung sind Beiträge zur Faszinationsgeschichte weißer, leerer Räume. Zudem gibt es bei den *blank spaces* konkrete Bezüge zu den Protagonisten der »Entdeckung des Kongo, wie eine Passage aus Henry Morton Stanleys Reisebericht zu veranschaulichen vermag:

Sieh dir einmal dies an, die letzte Karte, die europäische Geographen von dieser Gegend gezeichnet haben. Sie ist leer, vollständig weiß. [...] [D]ieser enorm große leere Raum ist nun nahe daran, sich zu füllen. So weiß, wie er ist, übt er auf mich einen ganz eigentümlichen Zauber aus. Niemals hat weißes Papier für mich einen solchen Reiz besessen wie dieses, und ich habe es schon im Geist bevölkert, ich habe es ausgefüllt mit Ansichten von Städten, Dörfern, Flüssen und Ländern und mit Volksstämmen – alles in der Phantasie, und ich brenne vor Begierde, mich von der Wahrheit oder Unwahrheit dieser meiner Gebilde zu überzeugen.<sup>167</sup>



James Cook, 1776



»some day I would go there«  
Joseph Conrad, 1863

Ähnlich zu anderen Forschern und Wissenschaftlern leitet Conrad seine Karriere von einem kindlich-ursprünglichen Raumerlebnis ab.<sup>168</sup> Zum anderen kann die Geste des Fingers auf der Landkarte auf eine konkrete bildliche Vorlage bezogen werden: Es handelt sich um die Abbildung von James Cook aus dem Jahr 1776, gemalt von Nathaniel Dance. Die Bedeutung dieser Anspielung auf Cook in *Heart of Darkness* wird deutlich, zieht man den kleinen, kurz vor seinem Tod verfassten Text *Geography and some explorers* heran. Dort ist es Joseph Conrad selbst, der seine Biografie in den Horizont von Raum und Erforschen stellt. Bedeutsam im Hinblick auf *Heart of Darkness* ist, dass am Ende der biografischen Skizze jene Geste zu finden ist, die den Beginn von Marlow's Fahrt in *Heart of Darkness* ausmacht, aber eben auch einer selben Ikonografie verpflichtet ist, wie das Gemälde: »One day, putting my finger on a spot in the very middle of the then white heart of Africa, I declared that some day I would go there.«<sup>169</sup> Das Programm einer intensiver Verzahnung der eigenen Biografie mit den großen Forschergestalten wird daran ersichtlich, dass Conrads essayistischer Rückblick letztlich nicht nur auf Cook bezogen ist, sondern ebenso als eine »Bildbeschreibung« einer Fotografie, die Joseph Conrad im Alter von 6 Jahren zeigt, angesehen werden kann. Und alle diese bildlichen und autobiografischen Anspielungen lassen sich in der Figur Marlow wiederfinden.

Zunächst ist es weniger der reale Raum, der Conrad/Marlow als Kind anzieht; vielmehr handelt es sich um eine »passion for maps« (H, 11).

Das sogenannte »map-gazing, to which I became addicted so early« mündet dann im ersten »map drawing.«<sup>170</sup> Der Weg führt von der Betrachtung des Raumes zu Techniken der Aufzeichnung des Raums.

167Henry M. Stanley: Die Entdeckung des Kongo. Mit 25 Abbildungen hg. v. Heinrich Plechta. Tübingen, Basel: Horst Edelman 1979, S. 141.

168Beispielhaft ist Alexander von Humboldt, der seine »unvertilgbare[] Sehnsucht nach der Tropengegend« wie folgt herleitet: »Kindliche Freude an der Form von Ländern und eingeschlossenen Meeren, wie sie auf Karten dargestellt sind, der Hang nach dem Anblick der südlichen Sternbilder, dessen unser Himmelsgewölbe entbehrt, Abbildungen von Palmen und libanotische Cedern in einer Bilderbibel können den frühesten Trieb nach Reisen in ferne Länder in die Seele pflanzen.« (Alexander von Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1847, Bd. 2, S. 5.)

169Conrad, *Geography* (wie Anm. 149), S. 147.

170Ebd., 145f.

Conrad beschreibt die zeitgenössische Faszination gegenüber den Polarfahrten des 19. Jahrhunderts und das katastrophale Ende John Franklins, beides Ereignisse, die im England des 19. Jahrhunderts massenmedial begleitet wurden, zahlreiche Romane hervorbrachten und als visuelles Spektakel in die Unterhaltungskultur eingingen.<sup>171</sup> Die Berichte über die Expeditionen Franklins erreichten Conrad in Form des Buches *The voyage of the Fox in the Arctic Seas* von Leopold McClintock; »a little book, but it records with manly simplicity the tragic ending of a great tale.« Aus der Anschauung und Lektüre dieses Berichts über die vergebliche Suche nach John Franklin heraus entsteht sein wohl erster »literarischer« Text, »which I wrote at the age of thirteen.«<sup>172</sup>

Was das Kind kartografisch simuliert, wird später verwirklicht, indem der Seefahrt Conrads seine Autorschaft folgt. In einem Brief an Marguerite Poradowska, verfasst, »während er sich noch mit dem Manuskript zu *Almayers Wahn* abmühte,«<sup>173</sup> wird die Verschränkung von Seefahrt und Autorschaft, wie sie Joseph Conrad vorschlägt, lesbar. Er schildert eine Inspirationsszene, die das Bild vom Interesse an leeren Räumen und Karten festschreibt:

inspiration comes to me while gazing at the paper. Then there are vistas that extend out of sight; my mind goes wandering through great spaces filled with vague forms. Everything is still chaos, but slowly, ghosts are transformed into living flesh, floating vapours turn solid, and – who knows? – perhaps something will be born from the collision of indistinct ideas.<sup>174</sup>



»my mind goes wandering through great spaces«  
Joseph Conrad, 1912

Der Blick »aufs Papier« inspiriert zum »Durchwandern weiter Räume« und wird dann zur Voraussetzung und zum Potential des Schreibens. Damit verbunden ist ein Autorbild: die Abbildung zeigt in typischer Darstellung den Schriftsteller Joseph Conrad und ist zudem ein bildlicher Kommentar zu der brieflich geschilderten Inspirationsszene. Es handelt sich dabei aber auch um die Nachahmung der Abbildung James Cooks und belegt ikonografisch die Aneignung von Forschungs- und Reisetraditionen sowie die Verschiebung und Erweiterung der geo- und kartografischen »blank spaces« zu einer Metapher des Schreibens. dass Conrad die Schreibszene Marguerite Poradowska mitteilt, ist eine besondere Pointe der Entwicklung vom Seefahrer zum Schriftsteller. Denn jene Freundin war es, die Conrad den Posten auf dem Schiff im Kongo verschafft hatte. Gleichzeitig war sie eine bekannte französische Autorin und Übersetzerin. Sie eröffnet ihm im doppelten Sinn die Perspektive auf eine Karriere als Schriftsteller, indem sie selbst Autorin ist und Conrad zu jener Erfahrung »verhilft, die den Übergang und Wendepunkt bedeuten wird. »You have endowed my life with new interest, new affection; I am very grateful to you for this.«<sup>175</sup> Die

171Vgl. dazu Russel A. Potter: *Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818–1875*. Seattle, London: University of Washington Press 2007.

172Conrad, *Geography*, S. 144.

173Karl, Conrad (wie Anm. 164), S. 27.

174To Marguerite Poradowska, 29.3. oder 5.4.1894. In: Conrad, *Letters*, Bd. 1 (wie Anm. 154), S. 151.

175To Marguerite Poradowska, 10.6.1890. In: ebd., S. 55.

Adressierung seiner poetologischen Skizzen erhebt die Bekannte zum Bezugspunkt einer schriftstellerischen Findung. Er verbindet sie mit literarischen Vorbildern: »you remind me a little of Flaubert, whose *Madame Bovary* I have just reread with respectful admiration«<sup>176</sup> Er schlägt ihr sogar vor, als »Mitverfasserin der französischen Ausgabe von *Almayer's Folly* zu figurieren.«<sup>177</sup>

Der Roman *Almayer's Folly* hat seinerseits herausragende Bedeutung für *Heart of Darkness* und Conrads Autorschaft; nicht auf inhaltlicher Ebene, sondern als Symbol des Schreibens insgesamt. 1889 kommt seine Kapitänslaufbahn allmählich zu ihrem Ende und gleichzeitig beginnt Conrad die Arbeit an seinem ersten Roman *Almayer's Folly*. Dieser Text – verstanden als Symbol des Schreibens – ist die Verbindungsnaht, die Seefahrt und Autorschaft zusammenhält, indem das Buch in Manuskriptform mit in den Kongo reist:

I did go there: *there* being the region of Stanley Falls [...] And the MS. of ›Almayer's Folly,‹ carried about me as if it were a talisman or a treasure, went *there* too. That it ever came out of *there* seems a special dispensation of Providence; because a good many of my other properties [...] remained behind through unfortunate accidents of transportation.<sup>178</sup>

Das Schreiben selbst reist an den Ort der Gewalt und muss sich auf der Rückreise dem drohenden Wissensverlust erwehren. Umso wertvoller muss dann jene Erzählung erscheinen, die aus dem Kongo-Aufenthalt hervorgeht, ist doch Conrads Autorschaft direkt von der Wirklichkeit (des Kongo) gezeichnet: »The whole MS. acquired a faded look and an ancient, yellowish complexion.«<sup>179</sup> In *A Personal Record* von 1912 schildert er die Genese seiner Autorschaft und erklärt, was die Vorsehung war, die er im Überleben des Erzählens im Kongo erblickte: er gibt während einer Schiffsreise einem »young Cambridge man« – »the very first reader I ever had«<sup>180</sup> – das Manuskript zu *Almayer's Folly* zur beurteilenden Lektüre. Und es war, »as if already the story-teller were being born into the body of a seaman.«<sup>181</sup> Dazu gehört auch, dass Conrad 1894, als er die Seefahrt beendet, die Entlassungspapiere mit J. Conrad unterzeichnet und damit erstmals jenen Namen verwendet, unter dem er als Autor bekannt wird.<sup>182</sup> Schreiben wird zum Substitut der Seefahrt, oder besser: zu deren natürlicher Fortführung. »I dare say I am compelled, unconsciously compelled, now to write volume after volume, as in past years I was compelled to go to sea, voyage after voyage.«<sup>183</sup> Effekt der hier skizzierten Anspielungen auf Topoi der See-

176To Marguerite Poradowska, 6.4.1892. In: ebd., S. 111.

177Karl, Conrad, S. 246.

178Joseph Conrad: *A personal record: Some reminiscences*. New York: Cosimo 2005, S. 13f.

179Ebd., S. 15.

180Ebd.

181Ebd., S. 17. Die Geburtsmetapher zieht sich weiter durch den Text.

182Zuvor läßt sich eine Fülle verschiedener Namensvarianten ausmachen, deren Systematik der Verwendung darin besteht, dass er sie je nach Adressierung an polnische und nicht-polnische Personen unterscheidet. Vgl. dazu Karl, Conrad (wie Anm. 164), S. 28. Briefe nach Polen unterschreibt er mit Konrad Korzeniowski, Jph Conrad Korzeniowski, J. C. Korzeniowski, K. N(alęcz). Korzeniowski, Konrad N. Korzeniowski, nur Konrad, Conrad Korzeniowski, Conrad N. Korzeniowski, Joseph Conrad (Korzeniowski), J. Conrad K., Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad), selten mit J. Conrad, Conrad, Joseph Conrad. An nicht-polnische Freunde mit Jph. Conrad, Joseph Conrad, J. Conrad, Conrad und Jph. Cd. Seine Romane tragen immer den Autornamen Joseph Conrad. Mit dem Namen zeigt er also eine Distanz zu seiner Herkunft an und trennt die Sphären des Polnischen und Englischen aber eben auch des Seemanns und Autors oder anders gesagt: im Namen wird die Entwicklung vom polnischen Seemann zum englischen Autor sichtbar.

183Conrad, record, S. 18.



fahrt und des geschlossenen autobiografischen Bündnisses ist, dass *Heart of Darkness* als ein Reisetext erscheint, der lebensweltlich begründet ist. Die hier skizzierte Genese von Conrads Autorschaft ist Beleg für die enge Verbindung von Biografie und Schreiben, mit der er dem Roman seine spezifische Autorität verleiht. Gleichzeitig wird dadurch *Heart of Darkness* mit der in der Einleitung behaupteten »existentielle Dringlichkeit« ausgestattet, die dann aufkommt, wenn ein Text aus außerordentlichen Erfahrungen »vor Ort« hervorgeht. Das suggeriert aber eben auch, dass Conrad Marlow an einen Ort führt, an dem es etwas zu erzählen gibt, dass die *inner station* einer Erzählung in Gang setzt, die die koloniale Gewalt mitteilbar werden lässt.

Ein anderes Argument dafür, *Heart of Darkness* als Fahrt zur Gewalt zu begreifen, ist schließlich die Umdeutung der *blank spaces in dark places*. Marlow erläutert: »True, by this time it [the Congo] was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank spaces of delightvoll mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness« (H, 13). Die Formel »place of darkness« erfasst zunächst die Konjunktur der Farbmotaphorik, wie sie im Zuge des »scramble for africa« zu beobachten war. Afrika als schwarzen Kontinent zu beschreiben, ist weder besonders originell noch im 19. Jahrhundert neu, erlangt aber eine gesteigerte Popularität.<sup>184</sup> Die Semantik des Dunklen geht in erfolgreiche Buchtitel wie *In darkest Africa* oder *Through the dark continent* ein. Eine ganze Generation von Reiseberichten greift auf ein titelgebendes Dunkel zur Charakterisierung des Raums zurück, um es auf den Seiten zwischen den Buchdeckeln anhand von Erfahrungen scheinbar mühelos bestätigen zu können und so die europäischen Vorstellungen weiterzuschreiben. Augenscheinlich nimmt Conrads Text im Titel auf diese Tradition Bezug. Wie steht es um die Gewalt in diesem Diskurs?

Gewaltbeschreibungen in Kolonialtexten des 19. Jahrhunderts erfassen beinahe ausnahmslos tribale Rituale und Rechtspraktiken, die die Wildheit der afrikanischen Bevölkerung herausstellen. Herbert Ward, der mit *Five Years with the Congo Cannibals* (1890) die Vorstellungen vom Kongo entscheidend mitgeprägt hatte, liefert zahlreiche Schilderungen von »grauenhaften Scene[n]«<sup>185</sup>, die auf die Gewalttätigkeit der einzelnen Stämme des Kongo abheben. Und die Natur wird mit der Semantisierung Afrikas kurz geschlossen, wenn es unmittelbar um Anschluss an die Betrachtung einer »schauerhaften Scene« heißt: »Die Sonne war im Untergang begriffen, und bald würde die Dunkelheit mich umgeben.«<sup>186</sup> Solche Schilderungen arbeiten an der Vorstellung einer feindlichen Landschaft. Gewalt und Gefahr kommen in dieser Logik aus einem »Raum der Unruhe, wenn nicht gar des vorgeschichtlichen Chaos; von dort droht Vernichtung. Damit wird der Vorgang der Kolonisation schlichtweg umgedreht, eine expansive Unternehmung verwandelt sich

---

184Eine Popularität, die keineswegs auf Afrika und die Kolonisierung beschränkt ist. Die dunklen Gebiete avancieren zur beliebten Metapher der aufkommenden Psychologie. Vgl. dazu als Überblick Ludger Lütkehaus (Hg.): »Dieses wahre innere Afrika. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt/M.: Fischer 1989.

185Ward, *Fünf Jahre* (wie Anm. 148), S. 116.

186Ebd. S. 116f.

in einen Akt der Verteidigung.«<sup>187</sup> Zu Beginn der zweiten Expedition gibt Stanley einen Einblick in sein Verhältnis zu den Eingeborenen der Kongo-Region. Allerdings ist dieser weniger entlarvend, stellt er doch die gewaltvolle Situation als Verteidigungsfall dar:

»[D]as Ufer [war] dicht besetzt mit Leuten, die uns heftig anfeindeten und verhöhnten [...]. Wir bemerkten, daß uns mehrere Kanus folgten und daß in einigen von ihnen Speere gegen uns geschüttelt wurden. [...] Ich eröffnete mit dem Winchester-Repetiergewehr das Feuer auf sie. Sechs Schüsse und vier Tote reichten aus, die Spötter zum Schweigen zu bringen.«<sup>188</sup>

Nur an vereinzelt Stellen scheint bei Stanley – hier stellvertretend für die Fülle an Reisetexten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Gewalt zwischen der Rede von der kartografischen und zivilisatorischen Mission auf. Hiram Maxim gab Stanley das neueste Modell seines Maschinengewehrs mit. Der zynische Kommentar Stanleys zu dieser militärischen Ausrüstung war, dass dieses Gewehr »nützliche Dienste bei der Überwindung der Barbarei durch die Zivilisation«<sup>189</sup> leisten werde. Einzig die 1961 erstmalig publizierte *Exploration Diaries* Stanleys geben einen Blick auf die hinter den Reiseberichten liegende Vorgänge und die Verfahren der sogenannten Zivilisierung frei: »Zum Teufel mit der Gegend [...] bis irgendein großzügiger und bemittelter Philanthrop mir oder jemand anderem gestattet, mit einer Streitmacht diesen Stolperstein für den Handel mit Zentralafrika aus dem Weg zu räumen.«<sup>190</sup> Und er zieht eine Bilanz seiner zweiten Reise, die andeutet, worauf das »Culturwerk« der Kolonisierung Ende des 19. zusteuert: »Wir haben 28 Städte und fünf oder sieben Dutzend Dörfer angegriffen und zerstört.«<sup>191</sup> Conrad verwendet die für *Heart of Darkness* zentrale Farbmetaphorik, allerdings in einer für seine Zeit neuen Weise. Es ist die Pointe der Rede von »blank spaces« und Gegenden der »darkness« bei Conrad, dass er die Metapher einer »räumlichen Finsternis« verwendet, aber gleichzeitig dessen verbreitete Verwendung im Kolonialdiskurs signifikant umarbeitet. Conrad gestaltet anhand der Farben Schwarz und Weiß einen Durchlauf vom kartografischen über kolonialen bis hin zum kolonialkritischen Diskurs. Er wendet die Rede von der afrikanischen Finsternis und Gefährdung gegen die Urheber dieser Rede selbst und wirkt an der Neubestimmung des Dunklen als Metapher von Kolonialverbrechen mit. Indem diese Umarbeitung des Diskurses aus einer Erfahrung vor Ort erwächst, wird dieser aufgesuchte Ort mit dem Versprechen ausgestattet, jene Gewalt sichtbar werden zu lassen, die den Autor veranlasst, die Farbverläufe der kolonialen Topografie neu zu ordnen.

Zusammengenommen kann die Erzählung vor dem Hintergrund von *blank spaces* und *dark places* als Fahrt zur Gewalt begriffen werden, die dabei die räumliche Situation der Gewalttätigkeit vergegenwärtigt. Vergegenwärtigung meint, dass das Ziel der Fahrt ist, ein Wissen von den Ursprüngen der Gewalt nicht nur

187Uwe-K. Ketelsen: Der koloniale Diskurs und die Öffnung des europäischen Ostens im deutschen Roman. In: Mihran Dabag, Horst Gründer, ders. (Hg.): Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid. München Fink 2004, S. 67–94, hier S. 76

188John Bierman: Dark Safari. The Life behind the Legend of Henry Morton Stanley. London: Hodder & Staughton 1990, S. 182. Hier zit. n. Hochschild, Schatten (wie Anm. 58), S. 72.

189Globe, 19.11.1887. Hier zit. n. Hochschild, Schatten, S. 139

190Henry M. Stanley: The Exploration Diaries of H. M. Stanley. Hg. v. Richard Stanley und Alan Neame. London: William Kimber 1961, S. 40, hier zit. n. Hochschild, Schatten, S. 83.

191Stanley, Exploration Diaries, S. 199. Hier zit. n. Hochschild, Schatten, S. 72.

zu erwerben, sondern auch aufzuschreiben. Dafür steht das Modell der *blank spaces* und *dark places*. Und Effekt des Zusammenschlusses von Seefahrt und Autorschaft ist es, dass dieses im Text transportierte Wissen in der Wirklichkeit ankert. Es handelt sich gerade nicht um »Seemannsgarn«, sondern um eine Erzählung, die in eine gewaltsame Realität verstrickt ist. Die Umarbeitung kolonialer Kolorierung ist eine Notwendigkeit, die aus der eigenen Erfahrung des Seemanns und Autors Joseph Conrad erwächst.

## II.2.2 Eine Autorschaft der unterbundenen Seefahrt

Wie bereits angekündigt, wird man dem Text nicht gerecht, wenn man ihn nur unter dem Aspekt der Fahrt zu Gewalt betrachtet. Vielmehr gibt es einen Gegenentwurf, der auf Stillstand und Aufschub zielt. Die Schiffsbesatzung zu Beginn von *Heart of Darkness* stellt auf engstem Raum die Protagonisten des Kolonialismus vor. Auf dem Schiff sind das »Kolonialsystem« und dessen »politische, juristische und verwaltungsmäßige Aspekte«<sup>192</sup> als Zusammentreffen von Personen zu einem symbolischen Ort arrangiert. Mit einem Anwalt und einem Buchhalter sind die Räume der Verwaltung und des Rechts aufgenommen. Dem Recht kommt an Bord ein herausgehobener Ort zu: »The lawyer – the best of old fellows – had, because of his many years and many virtues, the only cushion on deck and was lying on the only rug.« Der Buchhalter wird als Vertreter einer Verfügungsgewalt geschildert: er errichtet und verwaltet eine eigene Ordnung. »The Accountant had brought out already a box of dominoes and was toying architecturally with the bones« (H, 6). Die koloniale Sphäre an Bord der »Nellie« wird von der Macht und der Ökonomie dominiert, deren Repräsentant der gleichermaßen präsente wie absente Director of Companies ist. Diese Figur erfährt eine frühere Charakterisierung in der Erzählung *An Outpost of Progress*, die als Vorstudie zu *Heart of Darkness* begriffen werden kann: dort gibt es einen »Managing Director of the Great Civilizing Company (since we know that civilization follows trade)«,<sup>193</sup> er wird als »ruthless and efficient« beschrieben.<sup>194</sup> *An Outpost* führt die Figur des Direktors auch als Urheber von Gewalt ein: er ist »the root of the trouble,«<sup>195</sup> der die beiden Agenten des »Vorpostens« zum Gewaltexzess treibt. Der »Director« in *Heart of Darkness* dominiert das Schiff »Nellie«; als »Captain and [...] host« nimmt er die Figuren der Erzählung auf und steuert sie – »[h]e resembled a pilot«. Und er ist unmissverständlich als Führungsfigur angeordnet: »We four affectionately watched his back as he stood in the bows looking to seaward« (H, 5). Sein Blick ist auf das offene Terrain, gleichsam den Raum des Kolonialen, ausgerichtet; es ist eine Haltung und Geste der Raumerschließung.

---

192Georges Balandier: Die koloniale Situation: ein theoretischer Ansatz. In: Moderne Kolonialgeschichte. Hg. v. Rudolf von Albertini. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 105–124, hier S. 108.

193Joseph Conrad: *An Outpost of Progress*. In: ders.: *Almayer's Folly. Tales of Unrest*. London: Heron Books 1968, S. 306–337, hier S. 336

194Ebd., S. 307.

195Ebd., S. 329.

In dem Essay *Geography and some explorers* trifft Conrad eine signifikante Unterscheidung, die die Bedeutung des Direktors im Hinblick auf Modelle der Raumerschließung verdeutlicht. James Cook dient ihm als Beispiel einer »search for truth« in unbekanntem Gegenden, er ist der positiv bewertete Typus des Forschers. »His aims needed no disguise. They were scientific.«<sup>196</sup> Dessen Gegentypus ist vom »desire of trade and desire of loot«<sup>197</sup> erfasst. Die Besatzung der *Nellie* lässt keinen Zweifel, dass bei ihr der *trade* und der *loot*



*Columbus als »director of companies«*

vordergründigstes Ziel sind. Marlow spricht in *Heart of Darkness* ganz explizit vom »conquerer,« dessen Handeln »robbery with violence« (H, 10) sei. Die Differenz zwischen Forschen und Erobern lässt sich anhand eines Bildvergleichs präzisieren. Die Schilderung der Schiffsbesatzung korrespondiert aufs engste mit einer Ikonografie der Raumeroberung und zielt damit auf die zerstörerischen Potentiale der Raumerschließung. Die Position von Christoph Columbus auf dem Boot in einer Lithografie von 1887 trägt sich in eine Bildtradition ein, der auch der Beginn von *Heart of Darkness* verpflichtet ist. Der erobernde Arm ist dabei das Gegenbild zu dem »Finger auf der Landkarte«, er zeigt auf den Raum und nicht auf den Text. In Richtung des linken Bildrandes ist der ausgestreckte Arm, im Sinne einer Macht- und Herrschaftsgeste,<sup>198</sup> auf die bildlich marginalisierten Ureinwohner gerichtet. Die kolonialisierten Territorien sind – auch in der bildlichen Übermächtigkeit der Darstellung – den »Schiffen ausgeliefert.«<sup>199</sup> Es ist ein aneignendes, auktoriales Zeigen, dass einem Ausdehnungsbestreben die Richtung weist. James Cook dagegen ist in einem Schwellenraum situiert, von dem aus er den offenen Raum beobachten kann; im konkreten Fall des Gemäldes ist er sogar von diesem abgewandt. Dies ist kein Widerspruch zu den tatsächlichen Reisen Cooks. Denn die Logik des Bildes zielt auf eine distanzierte, gleichsam wissenschaftliche Haltung gegenüber dem fremden Raum.

<sup>196</sup>Conrad, *Geography* (wie Anm. 149), S. 10.

<sup>197</sup>Ebd.

<sup>198</sup>Vgl. zu den Dimensionen von Zeigen und Herrschaft dieser Geste Michael Neumann: *Genealogie einer Geste: »... eingebraut in das Bildbewußtsein der modernen Menschheit«*. In: *Die Zerstörung Dresdens. Antworten der Künste*. Hg. v. Walter Schmitz. Dresden: Thelem 2005, S. 159–169.

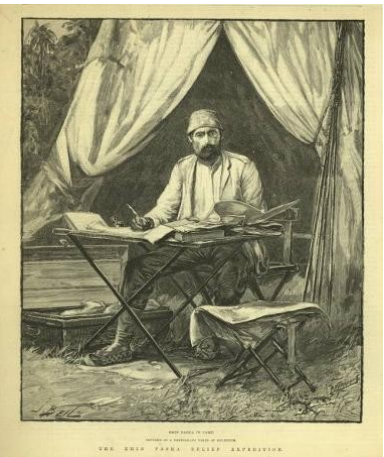
<sup>199</sup>Eric J. Hobsbawm: *Das imperiale Zeitalter 1875–1914*. Frankfurt/M., New York: Campus 1989, S. 33.



Johann Reinhold u. Georg Forster, 1780



Alexander von Humboldt, 1806



Emin Pasha, ohne Jahr

### Exkurs: Ikonografie der Abschirmung

Von Cook aus kann diese Ikonografie der Distanz in das 19. Jahrhundert hinein weiterverfolgt werden. Die Forschungs- und Eroberungsfahrten werden als »Aufschreibesystem[e] unter Segeln«<sup>200</sup> dargestellt. Die Abbildung zeigt Johann Reinhold Forster mit seinem Sohn Georg während der zweiten Weltumseglung James Cooks. Das Gemälde von 1780, gemalt von J. F. Rigaud, setzt zwar die physische und grafische Inbesitznahme der Natur als Jagd ins Bild und wäre demnach ein Beispiel der Gewaltsamkeit. Aber auch hier wird eine Lesart möglich, die die Distanz des Forschers zum Forschungsobjekt betont. Einerseits liegen in der linken unteren Bildhälfte erlegte Vögel auf dem Boden und werden in die europäischen Sammlungen eingehen. Andererseits lebt der Vogel in der Hand des Forschers noch und wird nach der grafischen Erfassung wohl wieder freigelassen.

Wo es also der »Anschaulichkeit« und »Wissenschaftlichkeit« wegen nicht vermeidbar ist, wird gejagt, daneben bleibt eine »wissenschaftliche Distanz« aufrecht erhalten. Zudem vollzieht das Bild eine deutliche Trennung zwischen Jäger und Forscher; und der Forscher Georg hält die beobachtende Distanz per Zeichen- und Schreibblock aufrecht.<sup>201</sup> Die bildliche und dann auch ethische Idee eines »Schreibtisches im Urwald«<sup>202</sup> lässt sich prägnant bei Alexander von Humboldt, oder besser: anhand des Gemäldes *Alexander von Humboldt* (1806) von Friedrich Georg Weitsch weiterverfolgen. Es wird – nicht zuletzt durch den Zeigefinger der linken Hand – im Bild eine »Orientierung, eine Bewegungsrichtung vorgeschlagen (oder vorgegeben),«<sup>203</sup> bei der das Buch auf dem Schoß Humboldts als Durchgang oder als Konnex zwischen dem Forscher und dem Orinoco-Fluss und der Landschaft im Hintergrund fungiert. Die Pflanze auf dem Buch verstärkt die bildprogrammatische Absicht, die Erschließung der Natur als Beobachtung und Verschriftlichung zu erzählen. Der Blick des Bildes stiftet die Verbindung zum Betrachter. Dessen Blick geht über Humboldt, den Zeigefinger und das Buch in die Natur selbst hinein. Ak-

200Peter Bexte: Fluchtlinien. Die Mythen des Horizonts oder das Fazit der Perspektiven. In: Paolo Bianchi: Ästhetik des Reisens. Kunstforum, Bd. 137 (1997), S. 138–147, hier S. 139.

201Als frühes Beispiel einer signifikanten Trennung von Welt und Weltbeschreibung kann Jan Vermeers *Der Geograph* von 1668/69 gelten.

202Ette, Literatur (wie Anm. 63), S. 175.

203Ebd.

zentuiert ist diese Blickstruktur durch die Verschaltung von Raum und Lichtinszenierung; der Blick wird durch die Helligkeitsstufen von der Stirn Humboldts über dessen Arm in die Landschaft geführt. Das aus dem Bild ragende Reisebarometer stellt endgültig eine Verbindung zwischen Leser, Autor, Werk und Objekt her und simuliert deren Simultaneität und synchronisiert Leser, Text und Raum. Das Bild entwirft ein Schreiben und Lesen »im Angesicht der der Dinge,<sup>204</sup> das dem wissenschaftlichen Paradigma des Sammelns, Beobachtens und Erfassens verpflichtet ist.

Alexander Humboldt wird bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die Ikonografie der Distanz mitprägen. Diese bildlichen Entwürfe einer Haltung gegenüber dem zu erforschenden Fremden können dann auch im Kolonialdiskurs, zumal bei Personen, die zum Umfeld von *Heart of Darkness* gehören, aufgefunden werden. Die Abbildung, die auf eine Fotografie zurückgeht, zeigt Emin Pasha in einer Inszenierung, die überdeutlich auf das Gemälde James Cooks bezogen ist. dass jener für Gewalttaten verantwortlich zeichnete, ist kein Widerspruch zu der Ikonografie der Distanz, sondern bestätigt vielmehr deren Prominenz. Pasha entwirft von sich ein Bild, das vieles verbirgt. Conrad schreibt sich durch seine bereits gezeigte Bezugnahme auf Cook in eine ikonografische Tradition der Raum*beobachtung* ein, die bestmöglich von Formen der Raum*nahme* abgegrenzt wird. Diese Dichotomie kann als Leitunterscheidung von *Heart of Darkness* begriffen werden, die unter dem Aspekt von *Gewalttätigkeit* und *Gewaltbeobachtung* verhandelt wird.

\*

In einer zweiten, eng mit der ersten verbundenen Dimension der Raumeroberung ist in dem Columbus-Bild auch eine Erzählsituation eingefangen. Der ausgestreckte Zeigefinger ist, wie Jean-Claude Schmitt aus dem Mittelalter heraus erarbeitet hat, immer auch eine Erzählgeste.<sup>205</sup> Damit ist rückgebunden an *Heart of Darkness* nicht nur Eroberung ins Bild gesetzt, sondern auch die dominante Rhetorik des Kolonialismus. Der rechte Bildrand stiftet die Rückbindung an die Herkunft der Eroberung und eine europäische Öffentlichkeit, die einzig durch die Verschriftlichungen und Beschreibungen der erobernden Erzähler und erzählenden Eroberer Vorstellungen von den kolonisierten Territorien erlangt. Das Schiff bzw. Boot fungiert als Ort der Übersetzung, der die Kolonien und Europa ökonomisch und narrativ verbindet. Diese Situation trifft so auch für Conrads Erzählung zu: der »Director« dominiert zu Beginn von *Heart of Darkness* beide Bereiche: Ökonomie und Erzählung. Conrad entwirft eine bedeutungsvolle Beleuchtungssemantik, die an ikonografische Traditionen der Aufklärung anschließt. Der »Director« ist als aufklärerische Figur ins Bild gesetzt, die der »luminous estuary« (H, 5) entgegen strebt. Zu beachten ist aber der Schattenwurf des kolonialen Projekts: »behind him, within the brooding gloom« sitzt die restliche Besatzung. Hinter ihm, in seinem Schatten, ist der Ort der Erzählung. Marlow's Geschichte ist einerseits – folgt man der Lichtlogik – vollkommen von dem überformt, was der

---

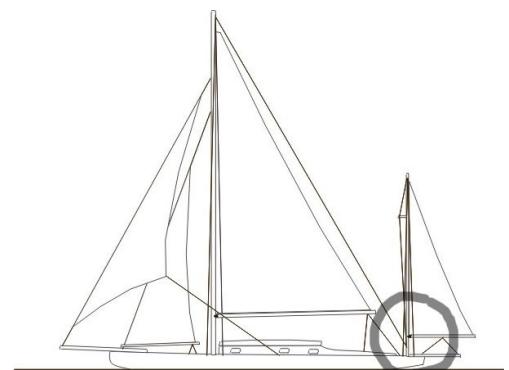
204Vgl. dazu ebd., S. 184.

205Vgl. dazu Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.

»Director« repräsentiert. Der Schattenwurf bedeutet andererseits aber auch, dass es Marlow darum geht, die Schattenseite des Kolonialismus zu erzählen.

Die Situation an Bord der »Nellie« lotet das Verhältnis von Ökonomie und Literatur aus. Die Personen auf dem Schiff sind durch das »bond of the sea« (ebd.) als Gruppe zu betrachten. Und es gibt zahlreiche Formulierungen, die anzeigen, dass es sich bei den Schiffsfahrten in dieser Besatzung um routinier- te Abläufe handelt: es gibt angestammte Plätze, man wechselt »a few words lazily« und die Männer sind sich »through long periods of separation« (ebd.) verbunden, was im Gegenschluss heißt, dass sie sich zum wiederholten Mal auf gemeinsame Fahrt begeben. Die Besatzungsmitglieder kennen die Biografien der anderen: »I suppose you fellows remember I did once turn fresh-water sailor for a bit« (H, 11). Die Vertrautheit hat sogar eine gewisse Homogenisierung der Gruppe bewirkt: »it had the effect of making us tolerant of each other's yarns – and even convictions« (H, 5). Marlow ist also scheinbar fester Bestandteil eines »Kolonialsystems«. Auch das Erzählen selbst gehört zu den Routinen an Bord: »His remark did not seem at all surprising« (H, 9). Und der anonyme Erzähler der Rahmenhandlung konstatiert schließlich, »that we knew we were fated, before the ebb began to run, to hear about one of Marlow's inconclusive experiences« (H, 11). Das Erzählen ist, nicht nur im Hinblick auf ökonomische Ergebnisorientierung, von Beginn an abgewertet. Die diesmal erzählte Erfahrung wird aber diesen Routinen eine überraschende Wendung geben. Sie bringt ein Ergebnis hervor, das nicht nur auf inhaltlicher Ebene eine Störung bedeutet.

Die Position Marlows im Verhältnis zur übrigen Besatzung lässt zunächst keinen Zweifel über die Bedeutung des Erzählens innerhalb der ökonomisch dominierten kolonialen Sphäre. Erstens: »He was the only man who still »followed the sea«« (H, 9) und ist dadurch aus der Gruppe herausgehoben; er verfügt über »authentische« Erfahrungen. Zweitens: Marlow »sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast« (H, 6). Es ist eine abseitige Position des Erzählens, die durch die Ortsangaben »rechts achtern« und »Besanmast« präzise gefasst



Modell einer cruising-yawl, die Markierung zeigt den mizzen-mast

ist. Der Besanmast ist vom Bug aus gesehen der letzte, hinterste Mast eines Schiffes. Und rechts achtern sich anzulehnen, bedeutet, von den übrigen abgewandt zu sitzen. Speziell bei dem Schiffstyp einer »Yawl« ist der Besanmast am äußersten Ende des Schiffes (siehe die Markierung auf der Abbildung.) Die Funktion des Besanmasts bedeutet eine Art Positionsbestimmung von Literatur aus der Sicht kolonial-ökonomischer Interessenlagen. Das Gaffelsegel am Besanmast dient vor allem dem Halten des Kurses und kaum dem Vorwärtskommen. Literatur ist durch die Zuweisung dieses Ortes beauftragt, die kolonialen Vorhaben kulturell zu stützen und gleichsam zu konservieren. Das Manövrieren als die Hauptfunktion

des Besansegels eröffnet aber auch die Möglichkeit, korrektiv in den »Kurs« des Kolonialismus einzugreifen, ohne allerdings die Fahrt an sich beeinflussen zu können.

Besondere Prägnanz erlangt diese Erzählsituation durch ihren Ort, die Flussmündung der Themse. Einerseits ist die Mündung »als Portal einer weltumspannenden Wasserstraße [...] zentrale[s] Symbol des kolonialen Projekts.«<sup>206</sup> Hans Blumenberg hat darauf hingewiesen, dass Wasser und Geld durch »Liquidität charakterisierte [] Elemente« sind.<sup>207</sup> Es ist kein Zufall, dass der Ort an der Flussmündung Gravesend heißt und mit einem schwarzen Himmel versehen wird (H, 7), denn das Ende der Erzählung expliziert, was der Ortsname zu Beginn nur andeutet. Die Flussmündung verbindet den Ort der Erzählung mit dem kolonialen Raum der Gewalt: »The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness« (H, 76). Die Lage des Bootes gibt schließlich auch Auskunft über die Intentionen von *Heart of Darkness*. In Fortführung der Übersetzungsfunktion des Schiffes ist Gravesend auch ein Ort des Transfers,<sup>208</sup> von dem aus das Wissen über die kolonialen Verbrechen nach London gelangt. Gravesend ist »the last major town in the Thames estuary, twenty-six miles east of London, on the south shore (in Kent) where Essex forms the north shore« (H, 7, Anm.). Ganz in der Nähe, in Stanford-le-Hope hatte Joseph Conrad selbst nach seiner Hochzeit von 1886 bis 1898 gelebt.<sup>209</sup> Ein Großteil der Arbeit an *Heart of Darkness* ist in jener Gegend geschrieben, in der die *cruising-yawl Nellie* anlegte. Vor diesem Hintergrund ist die Eingangsszene von *Heart of Darkness* als Ausdruck der schriftstellerischen Intention Conrads zu lesen, einerseits einen Wissenstransfer zu leisten, andererseits mit der Erzählung einer Grenze verpflichtet zu bleiben, die, wie zu zeigen sein wird, zur ethischen Notwendigkeit erhoben wird. Der Ort der Erzählung symbolisiert die Situation eines Beobachters von Gewalt – vor allem im Verhältnis zu der gleichsam exzessiven Geste der Dynamik und Raumdurchdringung. Letztere wird dadurch als Bedrohung für den auf Distanz angewiesenen Beobachter gekennzeichnet.

Mit dem Bedeutungsraum Fluss ist ein zweiter Aspekt verbunden – die Gezeiten. Sie sind als eine Metapher des kolonialen Schiffsverkehrs eingeführt:

The tidal current runs to and fro in its unceasing service crowded with memories of men and ships it has borne to the rest of home or to the battles of the sea. It had known and served all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled – the great knights-errant of the sea (H, 8).

Es sind aber auch die Güterströme in diesen Bildbereich einzuordnen, wie eine utopische Skizze von

---

206Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 166.

207Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 11. Vgl. dazu auch Carl Schmitt: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung. Stuttgart: Klett-Cotta 2007.

208Seit dem späten 14. Jahrhundert existierte eine Schiffsverbindung von und nach London, die vor allem für den Personenverkehr bestimmt war.

209Vgl. etwa Karl, Conrad (wie Anm. 164), S. 332. Beide Orte liegen nur ca. 40 km auseinander und sind durch die unmittelbare Nähe zur Themse als synchroner Raum zu fassen.



Henry Hamilton Johnston (1884) über »Leopoldville [...], das grosse Emporium von Centralafrika« belegt: »es wird das Rohmaterial, welches aus dem Innern nach Leopoldville zusammenströmt, aus dieser Stadt vom Auslande wieder nach dem Innern in anderer Gestalt zurückfliessen.«<sup>210</sup> Im Zentrum kolonialer Ökonomie steht die »Summe von Vorteilen und Gewinnen, die (aus jedem Kolonialunternehmen) dem Mutterland zufließen müssen.«<sup>211</sup> In *Almayer's Folly*, also im unmittelbaren Vorfeld von *Heart of Darkness*, ist der Fluss, der in die Dunkelheit strömt, bereits als Auftakt des Erzählens etabliert: »Leaning with both elbows on the balustrade of the verandah, he went on looking fixedly at the great river that flowed – indifferent and hurried – before his eyes.«<sup>212</sup> Vor allem aber ist jene Verbindung von Fluss und Ökonomie eingeführt, die für *Heart of Darkness* maßgeblich ist: »He [Almayer] liked to look at it [the river] about the time of sunset; [...] and his thoughts were often busy with gold.«<sup>213</sup> Die erste Handelsstation, die Marlow erreicht, ist diesem Gezeiten-Bild verpflichtet: »a stream of manufactured goods, rubbishy cottons, beads, and brass-wire set into the depths of darkness and in return came a precious trickle of ivory« (H, 21).

Durch eine Störung werden die Interessen des kolonialen »Director of Companies« unterwandert und es kommt zu einem Aufschub: »The *Nellie*, a cruising-yawl, swung to her anchor without flutter of the sils and was at rest. The flood had made, the wind was nearly calm, and being bound down the river the only thing for it was to come to and wait for the turn of the tide« (H, 7). Das koloniale Projekt ist gleichsam still gestellt: »We looked on [the sunset], waiting patiently – there was nothing else to do till the end of the flood« (H, 11). Erst mit der Ebbe könnte der fehlende Wind kompensiert und der Kurs des »Director« fortgesetzt werden. Das ist zunächst keine spezifische und schon gar nicht aktive Leistung Marlows. Aber in diese naturgegebene Pause der Beschäftigung und der Tat hinein plaziert Marlow vom *mizzen-mast* aus eine Erzählung. Wenn dann am Ende von *Heart of Darkness* der »Director« feststellen muss: »We have lost the first of the ebb« (H, 76), dann wird dadurch eine Funktion des Erzählprojekts Marlows in Opposition zum »Director« aufgedeckt. Zum einen wird der Stillstand und die Distanz als die Haltung Marlows etabliert. Zum anderen wird das Erzählen oder die Literatur mit einer Utopie ausgestattet: sie setzt den Vollzug von Zeit und Tat außer Kraft und erscheint als Medium der Entschleunigung. Oder sie bedeutet einen kurzen Moment des Auflehns, den der Ort des Erzählens auf dem Schiff symbolisiert. Das

210 Harry Hamilton Johnston: Der Kongo. Reise von seiner Mündung bis Bolobo. Nebst einer Schilderung der klimatischen, naturgeschichtlichen und ethnographischen Verhältnisse des westlichen Kongogebietes. Leipzig: Brockhaus 1884. Hier zit. n. Ehrsam u.a., Fleck (wie Anm. 147), 52–83, hier S. 77.

211 So wird Eugène Etienne (1844–1921), Senator des Oran und Schlüsselfigur der französischen Kolonialpolitik zitiert. Hier zit. n. Balandier, Situation (wie Anm. 192), S. 109. Weiterführend zu Etienne: Sieberg Herward: Eugène Etienne und die französische Kolonialpolitik (1887–1904). Köln: Opladen 1968, sowie Hendrik L. Wesseling: Teile und herrsche: Die Aufteilung Afrikas 1880–1914. Stuttgart: Franz Steiner 1999.

212 Joseph Conrad: *Almayer's Folly*. In: ders.: *Allmayer's Folly, Tales of Unrest*. London: Heron 1968, S. 1–212, hier S. 7. Almayer blickt zu Beginn der Erzählung auf den Fluss und beobachtet einen vorbei treibenden Baumstamm. Von da aus entwickelt sich dann die Geschichte: »Almayer's quickened fancy distanced the tree on its imaginary voyage, but his memory lagging behind some twenty years or more« (ebd., S. 8).

213 Ebd., S. 7.

Schiff, Symbol der Fahrten, die jene Gewalt hervorbringen, die Marlow erzählerisch rekonstruiert, wird still gestellt. Marlow gibt dem kolonialen Streben einen anderen Kurs und erzählt eine Gegengeschichte über den Schatten des Kolonialen. In diesem Sinne ist Marlows Erzählung eine »Fermate«<sup>214</sup>, die die Bewegung des Kolonialismus, die Verschränkung von Ökonomie und Gewalt behindert. *Heart of Darkness* skizziert die Möglichkeit, gegen die Prinzipien von Ökonomie und Tat einzusprechen und zwar deshalb, weil der reisende Marlow der Binnenerzählung deren zerstörerische Effekte vor Ort erfahren hat. Allerdings ist die Wirkkraft von Marlows Ein- bzw. Widerspruch von zweifelhafter Stärke, wenn sie sich lediglich gegenüber ein paar »pensionierten Kolonialisten« zu behaupten vermag.

Aber womöglich geht es in *Heart of Darkness* überhaupt nicht um die Durchsetzung einer gleichsam revolutionären Gegenordnung des Stillstands und der Abschirmung, sondern vielmehr um die Möglichkeit überhaupt, eine Diskussion über Bewegung und Stillstand, Entgrenzung und Limitierung zu führen. Sowohl der Ort der Erzählung (das Schiff) als auch seine Lage (Schwellensituation) lassen die Rahmenerzählung als eine literarische Heterotopie im Sinne Michel Foucaults erscheinen. Foucault erschien das Schiff als »Heterotopie *par excellence*«<sup>215</sup> Das Schiff in Conrads Erzählung wäre dann ein Ort, der mit den anderen, voneinander getrennten Orten und Ordnungen – Europa und die kolonialen Stationen im Kongo – in Verbindung steht, diese spiegelt und sie »der Reflexion zugänglich« macht. Für diese verbindungsstiftende Funktion bei gleichzeitiger Bindungslosigkeit und Exterritorialität steht die Lage des Schiffes an der Mündung der Themse. Die Orte, die auf dem Schiff zusammenfinden, werden »zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt.«<sup>216</sup> Es ist die Leistung von Conrads Schiffs-Konstruktion als einer Heterotopie, gemeinhin Konträres und Unverträgliches – eben die Aspekte von Fahrt und Flaute, Bewegung und Stillstand, Entgrenzung und Limitierung – an einem Ort zusammenzubringen. Die Dichotomien erscheinen erweisen sich als gegensätzliche Teilmengen eines Phänomens: der Gewalt. Entgrenzung und Limitierung bzw. deren Personifikationen Kurtz und Marlow zusammengenommen lassen das Schiff als Ort erscheinen, an dem Gewalt, deren Möglichkeit und Verunmöglichung diskutiert werden können. Das besondere Merkmal des Schiffes ist – gleich einer Heterotopie – seine Position des dazwischen, die für Conrads Gewaltanalyse bedeutet, dass es sich um eine Erzählung handelt, die weder ganz Ereignis ist (dann gäbe es sie ja nicht als Erzählung), noch nur Erzählung, denn die Passagenfigur Marlow repräsentiert ein Wissen von »vor Ort«. Das Schiff als Symbolisierung des Erzählens stattet die Literatur mit der Möglichkeit aus, Medium der Reflexion von zuvor Unreflektiertem zu sein.

---

214Assmann, Einführung (wie Anm. 206), S. 167.

215Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Dünne/Günzel, Raumtheorie, S. 317–329, hier S. 327.

216Ebd., S. 320.

## II.3 Die »Schwelle der Grausamkeit.« Entgrenzung und restraint

Im Busch zeigt sich jeder so, wie er ist.  
Maurice Delafosse, *Les états d'ame d'un colonial*, 1909

Abgesehen von den Zweifeln an der aktuellen Wirkmächtigkeit, die eben nur von einem Aufschub sprechen lassen, gilt es, die Konstellation des Romanbeginns für eine Analyse der erzählten Gewalt fruchtbar zu machen. Dynamik und Stillstand sind, darauf kommt es für die folgende Lektüre an, zwei Dimensionen von Gewalt und Gewaltverstehen. Die Dynamik der Fahrt betont in ihrer symbolischen Bedeutung, indem sie an einer Ikonografie und Rhetorik der Raumeroberung partizipiert, und vor allem indem sie auf Mr. Kurtz als exzessive Figur zusteuert, die Eskalativität von Gewalt. Hier kommt die Wortbeziehung *stasis* (Stillstand) und *ekstasis* (Heraustreten, also Bewegung) ins Spiel, denn sie benennt jene Kippfigur von Ordnung und Heraustreten, die Marlows Verhältnis zur Gewalt kennzeichnet. Wasser und Schiff sind Elemente der Verbindung und ermöglichen die Überschreitung. Demgegenüber etabliert Marlow eine Strategie der Abwehr und Unterbrechung, die die Dynamik still stellt. Durch das Erzählen wird eine wenn auch nur temporäre Distanznahme vollzogen, die quer steht zu den Grenzüberschreitungen der ökonomisch motivierten und gewaltsam durchgeführten kolonialen Raumaneignung. Besondere Überzeugungskraft erlangt dieses Vorhaben dadurch, dass es sich offensichtlich um eine Reaktion Marlows auf seine eigenen Erfahrungen im Kongo handelt, die wiederum durch den Autor Conrad autorisiert ist; sein Verhalten und Erzählen ist mit einer autobiografischen Autorität ausgestattet. Der »effect« der Binnenerzählung ist demnach die Distanznahme der Rahmenhandlung. Marlows Verhalten im Raum ist die Konsequenz einer Überwältigungserfahrung, die die Binnenerzählung dann nachvollziehbar machen soll. Hans Blumenberg hat die »Daseinsmetapher« des Schiffbruchs untersucht; seine Bestimmung kann jenen Aspekt erschließen, der die Strategie der Abwehr Marlows motiviert. Zunächst spricht Blumenberg vom »festen Lande«<sup>217</sup> als dem gleichsam naturgemäßen Lebensraum des Menschen. Der Hafen – dies betrifft auch die Situation der Schiffsbesatzung zu Beginn von *Heart of Darkness* – ist das Sinnbild von »Behaglichkeit und Ruhe, [...] Sicherheit und Heiterkeit«<sup>218</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint die Seefahrt als eine Grenzverletzung, die in einen Raum der »Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit [und] Orientierungswidrigkeit«<sup>219</sup> führt. Der Hafen fungiert als Grenzbereich, der den »Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose«<sup>220</sup> ermöglicht, aber eben auch verhindern könnte. Die »legitime Konsequenz«<sup>221</sup> der Grenzverletzung ist der Schiffbruch; er bezeichnet nicht nur einen Unfall, sondern ist Metapher für die Konsequenzen der Entgrenzung insge-

---

217Blumenberg, Schiffbruch (wie Anm. 207), S. 9.

218Ebd.

219Ebd., S. 10.

220Ebd., S. 11.

221Ebd., S. 13.

samt. Dem Schiffbruch auf dem Meer ist schließlich der »unbetroffene Zuschauer auf dem festen Land«<sup>222</sup> zugeordnet. Für diesen ist die Grenze der Beobachtung keineswegs sicher, vielmehr ist der Zuschauer in die »Anziehung von Untergängen [...] verstrickt.«<sup>223</sup> Aber es gibt Techniken der Abschirmung; Blumenberg betont vor allem die »Selbstdisziplin des Zuschauers,«<sup>224</sup> deren Erfolg »Selbsterhaltung«<sup>225</sup> ist. Der Zuschauer wird dadurch zum Überlebenden der Entgrenzung: »Er steht Kraft der Befähigung [zur] Distanz ungefährdet auf dem festen Ufer, er überlebt durch eine seiner unnützen Eigenschaften: Zuschauer sein zu können.« Der Grenzraum »Hafen« und das dort vertäute Schiff wird vor diesem Hintergrund zur Möglichkeit der Mäßigung. Die Rahmensituation drängt darauf, die Binnenerzählung unter dem Aspekt des Verhältnisses von Entgrenzung und Selbstbeschränkung zu lesen, das anhand Marlows ausgehandelt wird. Der Ort des Erzählens exponiert das Verhältnis von »Afrika und Europa erzähldramaturgisch als komplexes Spiel von Abstand und Überwältigung.«<sup>226</sup> Conrad lässt das Schiff am äußersten Punkt des »festen Landes« innehalten. In dieser räumlichen Inszenierung sind zwei Möglichkeiten angelegt, sich zu Gewalt zu verhalten. Die gesamte Fahrt Marlows führt einerseits zur Gewalt hin und folgt der Logik der Entgrenzung. Dieses Modell der Annäherung ist andererseits von dem Konzept der Mäßigung (*ex post*) durchkreuzt. Es werden, so lässt sich zusammenfassen, zwei Formen diskutiert, Gewalt zu erkennen, zu verstehen und zu erzählen. Einerseits wird Gewalt anhand Mr. Kurtz' als Überschreitung zum Exzess diskutiert, die in der Topografie des durchquerten Raumes ihre Anschaulichkeit erfährt. Andererseits wird Gewalt unter dem Aspekt der Attraktion und Verführung verhandelt, und es werden Strategien der Abwehr erprobt. Zu untersuchen ist, was mit der Schifffahrt an Erfahrung im kolonialen Raum konkret rekonstruiert werden kann? Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wogegen Marlow seine Abschirmung richtet. Was bisher prognostiziert und behauptet wurde, soll anhand von *Heart of Darkness* im einzelnen überprüft werden.

### II.3.1 Fahrt zu Mr. Kurtz

Mr. Kurtz repräsentiert eine Überschreitungsfigur; nach allem, was im Laufe der Erzählung angedeutet wird, ist er für zahlreiche Gewaltexzesse verantwortlich. Diesen Regenten der *inner station* aufzusuchen, wäre demnach der Versuch, durch die Fahrt per Schiff eine Geschichte der Überschreitung zu rekonstruieren. Um es noch einmal deutlich zu machen: der Fokus der Erzählung liegt weniger auf Kurtz denn auf Marlow und seiner Rekonstruktion einer Überschreitung. Im Verhältnis zur Tat ist er immer schon nachträglich und räumlich distanziert. Und zwar im doppelten Sinn der erzählten Annäherung und Erzählung der Annäherung. Durch die Fahrt vor Ort wird diese hermeneutische Differenz aber zu kompensieren versucht, indem Kontakt mit der Wirklichkeit hergestellt werden soll. Demgemäß domi-

---

222Ebd.

223Ebd., S. 39.

224Ebd., S. 56

225Ebd., S. 22. Das folgende Zitat ebd.

226Robert Stockhammer: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 140.

nieren in dem Text Metaphern wie ›Maske‹ und ›Grenze‹, die die Differenzsituation anzeigen, gleichzeitig jenes Wissen aufrufen, das dahinter liegt und dessen Geheimnis gelüftet werden soll. Im Zusammenhang mit der Publikation von *An Outpost of Progress* spricht Conrad von der »masquerading philanthropy,«<sup>227</sup> die er mit seinem Text zu denunzieren trachtet. Ein Programm, das so auch für *Heart of Darkness* in Anschlag gebracht werden kann. Eine Erläuterung dessen, was eine Demaskierung des Kolonialismus zum Vorschein bringen könnte, liefert Marlow indirekt in der Rahmenerzählung. Die »conquerers« der römischen Vergangenheit »grabbed what they could get for the sake of what was to be got« (H, 10). In der Handschrift von *Heart of Darkness* schließt dann eine konkretisierende Passage an, in der Marlow die unverhohlene Gewalt der Römer erläutert. Es handelt sich dabei um eine recht unverschlüsselte Anspielung auf die Verbrechen im belgisch besetzten Kongo:

Was there, I wonder, an association on a philanthropic basis to develop Britain, with some third rate king for a president and solemn old senators discoursing about it approvingly and philosophers with uncombed beards praising it, and men in market places crying it up. Not much! And that's what I like! No! No! It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going on it blind – as is very proper for those who tackle a darkness (H, 10, Anm.).<sup>228</sup>

Sowohl der Auftakt der Erzählung als auch Conrads Versprechen der Enthüllung gegenüber seinem Verleger weisen *Heart of Darkness* die Aufgabe zu, mittels eines Blicks hinter eine Maske Gewalt sichtbar zu machen. Conrad überträgt das Bild der ›philanthropischen Maske‹ auf den durchfahrenen kolonialen Raum. Die Maskierung ist als räumliche Markierung lesbar: zwischen dem Schiff und dem Festland verläuft eine Grenze, hinter der die »naked truth« (H, 38, Anm.) liegt. Kurtz repräsentiert »the interior« und »the very bottom« des kolonialen Raums (H, 22). Dies ist konkrete geografische Richtungsangabe, zugleich aber ein hermeneutisches Versprechen, zum Kern einer Sache vorzudringen und den Dingen auf den Grund zu gehen. Die Charakterisierung der ›inner station‹ erfährt ihre Konkretisierung in zwei Blicken Marlows auf Karten vor Antritt der Reise. Zum einen aktualisiert die Betrachtung einer Karte die realpolitische Dimension dieser Erkundungsfahrt, wenn es heißt: »I was going into the yellow. Dead in the centre« (H, 13). Hier ist die aktuelle Enthüllung der 1890er Jahre betont, denn Belgiens Kolonien wurden traditionell gelb dargestellt. Zum anderen geht die Rede von dem Fluss als »immense snake uncoiled« (H, 12); er ist »fascinating – deadly – like a snake« (H, 14). Durch die Schlange wird der Fahrt die Dimension eines verbotenen, mithin verborgenen und gefährlichen Wissens beigegeben, das, wie die zugrunde liegende Genesis-Erzählung in der Bibel ausführt, durch Überschreitung erlangt werden kann. Zudem wird mit dem Bild der Schlange ein lineares Vordringen im Raum suggeriert, dass erfolgreich auf einen Zielpunkt zuläuft. Im Rahmen einer Topografie des Wissens müsste die ›inner station‹

<sup>227</sup>To T. Fisher Unwin, 22.7.1896. In: Conrad, Letters, Bd. 1 (wie Anm. 158), S. 294. *Cosmo* meint die Zeitschrift *Cosmopolis*, wo *An Outpost* erstmals erschien.

<sup>228</sup>Es liegt wohl an der ›Entschärfung‹ des Textes in Richtung der Druckfassung, dass Joseph Conrad bis heute eher nachgeordnet als politischer Autor wahrgenommen wird. Zum politischen Schreiben Joseph Conrads vgl. Henryk Zins: Joseph Conrad and the Early British Critics of Colonialism in the Congo. In: *Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska Lublin*, 2001, S. 41–54. Dort auch Verweise auf die einzelnen Arbeiten ab den 1960er Jahren, die diesen Aspekt von Conrads Œuvre erarbeiten.

als Ort hinter einer Maske ein verborgenes Wissen über koloniale Gewalt sichtbar und erfahrbar werden lassen. *Heart of Darkness* ist in diesem Sinne literarische Enthüllungskunde, deren einzelne Etappen es als Schritte zu einem Areal der Tat zu rekonstruieren gilt. Die Gestaltung des Raums ist Conrad ein zentrales Mittel, um Wissen von Gewalt erzählbar zu machen.

Der Beginn der Fahrt versetzt Marlow zunächst in eine Sphäre von Ökonomie und Militär: »I left in a French steamer and she calles in every blamed port they have out there, for as far as I could see the sole purpose of landing soldiers and custom-house officers« (H, 16). Das Gebiet entlang der Flussfahrt wird mit Soldaten besetzt. Von dem Schiff aus gesehen wird der Diskurs über Afrika als feindlicher Landschaft in Form von Gewalt real:

Once, I rembember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn't even a shed there and she was shelling the bush. It appears the French had one of their wars going thereabouts. [...] In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent. [...] There was a touch of insanity in the proceeding, a sense of lugubrious drollery in the sight; and it was not dissipated by somebody on bord assuring me earnestly there was a camp of natives – he called them enemies – hidden out of sight somewhere (H, 17).

Die Beobachtung mündet in einen ironischen Kommentar zur Gefährlichkeit des Landes: Marlow spricht von »heroic wars« (ebd., Anm.). Aber mehr noch als Ironie bedeutet diese Szene den Auftakt zu einer Topografie des Wissens, die in der Erzählung entworfen wird. Was Marlow zunächst erschließt, ist die Bild gewordene Rechtfertigung von Gewalt: sie richtet sich gegen Feinde. Festzuhalten ist allerdings, dass Marlow ein Oberflächenphänomen schildert. Der Fluss ermöglicht Beobachtung, ist aber von der Wirklichkeit, von »the truth of things« (ebd.) abgegrenzt. Vom Schiff aus gesehen scheinen die Kanonen in die Leere zu gehen und ergebnislos zu sein: »nothing happened. Nothing could happen« (ebd.). Der Wahrnehmungsbereich Marlows ist auf eine schmale Linie zwischen zwei Flussufern zusammengedrängt, die es zu beobachten gilt; von da aus ist der Wald eine »mask – heavy like the closed door of a prison« (H, 56) und erscheint als natürliche Realisierung der philanthropischen Maske, die zu lüften Conrad intendiert. Der abgegrenzte Außenraum stellt für Marlow eine hermeneutische Provokation dar: »I watched the coast. Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you – smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering – Come and find out« (H, 16). Mit den »skirts of the unknown« (H, 36) gibt es eine räumliche Vorgabe, die das Wissen um die Gewalt strukturiert. Zwischen der Wirklichkeit des Schiffs und der Wirklichkeit des Landes verläuft eine natürliche Grenze, die immer auch Verstehensgrenze ist. Darin kann Conrads Text als literarisch-räumliche Ausgestaltung jener Einschränkungen sein, die für den Beobachter angesichts eines *Gewaltereignisses* gegeben sind: er ist in eine Sphäre des Sekundären versetzt, die ihn immer schon von der Eigentlichkeit der Gewalt trennt.

Besondere Bedeutung kommt dann jenen Momenten zu, die diese scheinbar Ordnung durchqueren. Der Text verzeichnet Momente und Modi der Transgression: Boote stellen »a momentary contact with reality (H, 17) her. Und die Landgänge Marlows während der Flussfahrt sind Erkundungen in der kolo-

nialen Wirklichkeit und stellen ein Wissen über Gewalt bereit, dass vom Schiff aus als »hidden knowledge« (H, 56) erschien.<sup>229</sup> Der betretene Innenraum, der zuvor vom Schiff aus noch als Außenraum erschien, birgt »a tale of cruelty and greed« (H, 56, Anm.). Auch wenn Joseph Conrad im Kongo wohl selbst kaum direkt mit kolonialer Gewalt konfrontiert war, so ist er doch während der Fußmärsche und Aufenthalte an Land zumindest auf Spuren gestoßen, die er im sogenannten *Congo-Diary* aufzeichnete<sup>230</sup> und die offensichtlich als Vorlage für Passagen in *Heart of Darkness* dienten: »Now and then a carrier dead in harness, at rest in the long grass near the path, with an empty water-gourd and his long staff lying by his side.« Und er stolpert über »the body of a middle-aged negro, with a bullet-hole in the forehead« (H, 23). Aber es sind eben nur Spuren und nachträgliche Zeichen von Ereignissen. Der Fußmarsch ist zwar an Land und könnte somit einen Blick hinter die philanthropische Maske ermöglichen. Allerdings ist er vor allem Fortführung der linearen Fortbewegung und Wahrnehmungsweise auf dem Fluß. Die Wege sind ähnlich beschaffen wie das Flusssystem; Kennzeichen sind Undurchdringlichkeit und eingeschränkte Wahrnehmbarkeit durch die Natur: »a stamped-in network of paths spreading over an empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, nobody, not a hut« (ebd.). In Conrads Text liegt in diesem Wahrnehmungsmodell Marlows eine Theorie der Eskalation verborgen. Wirklichkeitserfahrungen sind in diesem Sinne das Ergebnis von Übertretungen; Gewalt erscheint als Überschreitung vorgegebener Leitlinien. Gemessen an der Flusslinie und der eigenen Situation *in line* rekonstruiert Marlow Gewalt als ein Schritt *out of line*.

Die Effekte der Gewalt sind für Marlow an einzelnen Orten – Handelsstationen der »Company« – entlang des Flusses sichtbar, die erreicht werden, indem verschiedene Grenzlinien überschritten werden. »A jetty projected into the river« und führt Marlow nicht nur zu der *central station*, sondern auch zu Szenarien von Ausbeutung und Tod.

Six black men advanced in a file toiling up the path. [...] Black rags were wound round their loins and the short ends behind wagged to and fro like tails. I could see every rib, the joints of their limbs were like knots in a robe, each had an iron collar on his neck and all were connected together with a chain whose bights swung between them, rhythmically clinking (H, 19).

Marlow beobachtet den Bau der Eisenbahnstrecke Matadi-Léopoldville, ein Großprojekt des belgischen

<sup>229</sup>Noch André Gide, dessen Reise durch den Kongo und den Tschad in vielfacher Weise durch *Herz der Finsternis* vorstrukturiert ist, reflektiert die Erfahrung der Grenze als Grenze der Erfahrung: »Alles müssen wir lernen und buchstabieren uns langsam die Landschaft. Solange wir es [das Land] vom Schiff aus betrachten, bleibt es für uns wie eine entfernte, kaum wirkliche Szenerie.« André Gide: Kongoreise/ Rückkehr aus dem Tschad. In: ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. V,1. Stuttgart: DVA 1992, S. 42. Gides Beobachtungen von Gewalt und Kriminalität an Land und vor allem die Berichte darüber führen dann zu Gerichtsprozessen.

<sup>230</sup>»Met an offic[er] of the State inspecting; a few minutes afterwards saw at a camp[in]g place the dead body of a Backongo. Shot? Horrid smell« (H, 160). Eine Tag später notiert Conrad: »Saw another dead body lying by the path in an attitude of meditative repose« (H, 161). Am 1. August findet sich der ausführlichste Eintrag: »Chief came with a youth 13 suffering from gunshot wound in the head. Bullet entered about an inch above the right eyebrow and came out a little inside. The roots of the hair, fairly in the middle of the brow in a line with the bridge of the nose. Bone not damaged. Gave him little glycerine to put on the wound made by the bullet on coming out« (H, 166).

Königs, um die unschiffbaren Abschnitte des Kongo-Flusses zu überbrücken.<sup>231</sup> Diese erste von insgesamt drei großen Zugstrecken war nicht nur ein ökonomischer Erfolg,<sup>232</sup> sondern auch Inbegriff zivilisatorischer Leistungen. Wenn die Situation der Arbeiter überhaupt thematisiert wurde, dann ohne den Faktor ›Kolonialherren‹, wie die Abhandlung *Die Kolonialbahnen – mit besonderer Berücksichtigung Afrikas* (1916) belegt:

Die Bauausführung [der Strecke Matadi – Leopoldville] begann 1890, stieß indes auf große Schwierigkeiten, besonders infolge des zerrissenen, zum Teil gebirgigen Geländes und der zahlreichen zu kreuzenden Wasserläufe, so daß der jährliche Baufortschritt nur gering war. Sie forderte auch viele Menschenleben, infolge der klimatischen und ungünstigen Gesundheitsverhältnisse des Landes. Die Arbeiterbeschaffung machte große Schwierigkeiten.<sup>233</sup>

Eine unerwartete Befürwortung mit einer eigentümlichen Kosten-Nutzen-Rechnung bedeutet die Beschreibung der Eisenbahnstrecke durch André Gide. In seiner *Kongoreise* wird das ›zivilisatorische Projekt‹ als Tauschwert der kolonialen Gewalt entgegengehalten:

Die Bahn fährt seit 1900, und zwar durchfährt sie die Gegend, die J. Conrad im Jahr 1890 noch zu Fuß durchwandern mußte und die er im *Heart of Darkness* beschreibt – diesem wunderbaren Buch, das noch heute, wie ich mich überzeugen konnte, bis ins letzte wahr ist und das ich noch oft erwähnen werde. Keinerlei Übertreibungen in seinen Schilderungen: Sie sind von grausamer Genauigkeit; das einzige, was sie aufhellt, ist das Gelingen dieses Projekts, das in seinem Buch so unerfüllbar scheint. Soviel auch der Aufbau dieser Linie an Geld und Menschenopfern gekostet haben mag, heute besteht sie, zum ungeheuren Vorteil der belgischen Kolonie – und der unseren.<sup>234</sup>

Der Eisenbahnbau ist aufgrund der hohen Zahl an Opfern unter den Arbeitern aber auch zentrales Moment in der Diskussion über den Belgischen Kolonialismus.<sup>235</sup> Marlow erzählt Gewalt, und zwar in seiner äußersten Form eines massenhaften Sterbens. Er macht das Massaker als konstitutives Element kolonialer Eroberung lesbar. Die Beschreibung eines Sterbelagers und der Konstitution der Menschen dort aufgrund des Eisenbahnbaus erscheint nach den Erfahrungen der Shoah wie die Antizipation des ›Lagers‹.

At last I got under the trees. My purpose was to stroll into the shade for a moment, but no sooner within it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno. [...] Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair. [...] [T]his was the place, where some of the helpers had withdrawn to die (H, 20).

Der Schattenwurf des ›Director‹ vom Beginn der Erzählung wird hier ausformuliert. Conrad erzählt die Schattenseite eines ökonomisch-kolonialen Großprojekts: »all about others were scattered in every pose

---

231Vgl. dazu Deutsches Kolonial-Lexikon. [3 Bde.] Hg. v. Heinrich Schnee. Leipzig: Quelle & Meyer 1920, Bd. 2, S. 353f.: »Für die erste Kataraktenbahn Matadi-Léopoldville wurde im Jahre 1887 der ›Compagnie du Congo pour le commerce et l'industrie‹ eine Konzession erteilt. Nach Ausführung der Vorarbeiten wurde im Jahre 1889 die Gesellschaft der Kongo-Eisenbahn (Compagnie du chemin de fer du Congo) mit einem Kapital von 25 Mill. Fr. gegründet; 10 Mill. dieser Aktien übernahm der Staat, den Rest von 15 Mill. verschiedene Banken. [...] Im März 1898 erreichte die Bahn ihr Ziel Stanley-Pool und konnte im Juli desselben Jahres in ganzer Ausdehnung eröffnet werden.«

232»Die Anlagekosten wurden wesentlich höher als veranschlagt, nämlich im ganzen 82 Mill. Fr., das sind rund 164000 M/km. Die Bahn ist Eigentum der Compagnie des chemins de fer du Congo und trotz ihrer hohen Baukosten als ein glänzender finanzieller Erfolg anzusehen; die Konzession ist der Gesellschaft auf 99 Jahre vom Tage der Betriebseröffnung an erteilt; auch wurde ihr ein Landbesitz von 616.000 ha überwiesen. Der belgische Staat ist mit 25 Mill. Fr. beteiligt und hat ein Rückkaufsrecht vom 1. Juli 1916 an. Seit dem Jahre 1900 hat die Reineinnahme der Bahn das Anlagekapital im allgemeinen mit 10% und mehr verzinst« (Kolonial-Lexikon, S. 354).

233Franz Baltzer: *Die Kolonialbahnen – unter besonderer Berücksichtigung Afrikas*. Reprint der Originalausgabe, Berlin 1916. Leipzig: Reprint-Verlag 2007, S. 233.

234Gide, *Kongoreise*, S. 32.

235Vgl. dazu etwa Edmond Picard: *En Congolie*. Brüssel: Paul Lacomblez 1896. Ein Auszug ist abgedruckt in: Ehram u.a., *Fleck* (wie Anm. 148), S. 122–125.



of contorted collapse, as in some picture of a massacre or a pestilence« (H, 21). Allerdings ist anzunehmen, dass Conrad die beschriebenen Sterbeszenen nicht selbst beobachtete, sondern von Roger Casement, der in den Bau der Bahnlinie involviert war, erzählt bekam.<sup>236</sup> Die Übertretung der Grenze durch Marlow liefert jene Wirklichkeit, die vom Schiff aus noch »hidden out of sight« (H, 17) war. Die Detonationen der Sprengungen für die Eisenbahnstrecke schließen die Eindrücke an Land mit den Beobachtungen vom Schiff aus zu zwei Seiten eines Bildes zusammen. Das Sterbelager stellt das äußerste Ergebnis einer gewaltsamen Landnahme dar, die in dem Beschuss ihren symbolischen Ausdruck fand. »Another report from the cliff made me think suddenly of that ship of war I had seen firing into a continent. [...] [T]he outraged law like the bursting shells had come to them, an insoluble mystery from the sea« (H, 19). Im Anschluss an den Metaphernbereich von Maske und Grenze ist die koloniale Gewalt etwas Verborgenes, verursacht durch die belgische »Company« und vollzogen in den einzelnen Stationen. Wenn der Schattenwurf des Kolonialismus verfolgt und die Verstehensgrenze übertreten wird, kann diese Gewalt einsehbar werden. So beredt Marlows Fahrt zur Gewalt durch diese Einblicke auch erscheint, so limitiert ist sie doch im Hinblick darauf, Gewalt als Tat persönlich zu begreifen. Die Opfer verbleiben als stumme, anonyme Masse – einer der Gründe dafür, *Heart of Darkness* in den Horizont rassistischer Texte zu bringen.<sup>237</sup> Oder anders gewendet: was Marlow hier möglich wird, ist die Beschreibung der Mechanismen struktureller Gewalt – hier der ökonomischen Ausbeutung. Und im Hinblick auf die Täter wird lediglich die Strategie sichtbar, Gewalt in periphere Zonen zu verbannen und letztlich zu verschleiern. Die Täter regulieren die »Wahrnehmbarkeit von Gewalt.«<sup>238</sup> Das Sterbelager – »the grove of death« – ist zwar nur »fifty feet«, also ca. 15 Höhenmeter unterhalb des Büros des Prokuristen, dennoch sind von dessen Tür aus lediglich »still tree-tops« zu sehen. In der Station wird die bürokratisch-ökonomische Routine erkennbar: der Prokurist ist über seine Bücher gebeugt und »was making correct entries of perfectly correct transactions.« Lediglich ein Kommentar des »chief accountant« deutet die Verbindung zwischen diesem Innenraum und dem Sterbelager als eine Verbindung von Tätern und Opfern an: »When one has to make correct entries one becomes to hate those savages – hate them to the death« (H, 22). Die Architektur des Prokuristenbüros erschließt nicht nur die perfide Haltung der Täter, Gewalt zu verüben und gleichzeitig der Sichtbarkeit zu entziehen, sondern versinnbildlicht, so mein Vorschlag, eine Aporie, die sich aus dem Modell der Rekonstruktion von Gewalt als Rekonstruktion von Eskalationsgrenzen ergibt. Das Areal der Tat ist ein sowohl vom Fluss als auch den von den Stationen abgegrenzter, aber dennoch von da aus zugänglicher Bereich. Was aber vom Beobachter erfahren und dann auch gezeigt werden kann, sind Phänomene der Gewalt. Marlow produziert ein investigatives Wissen, was wohl auch der Grund dafür ist, dass *Heart of Darkness* zum Gründungsdokument des kritischen Kongo-

236Zur Beteiligung Casements am Eisenbahnbau vgl. To John Quin. In: Conrad, Letters, Bd. 5 (wie Anm. 154), S. 596.

Dort auch der Verweis auf Belege.

237Vgl. dazu Chinua Achebe: Ein Bild von Afrika. Essays. Berlin: Alexander Verlag 2000.

238Krasmann, Orte (wie Anm. 8), S. 89.

Diskurses um 1900 avanciert. Im Hinblick auf den avisierten Ursprung der Gewalttat muss dieses ›Lektüremodell‹ notwendigerweise versagen. Dies vor allem deshalb, weil der Weg von Europa zur *inner station*, den Marlow geht, bereits vorher gegangen worden ist – eben durch Kurtz. Marlow erfasst Effekte und Phänomene von Gewalt und kann damit Gewaltstrukturen beschreiben. Wortwörtlich stumm bleibt dabei aber das Ereignis physischer Gewalt. So erkenntnisreich eine phänomenologische Reflexion und Rekonstruktion von Gewalt auch sein kann, für einen Beobachter, wie es Marlow ist, kann sie nur Oberflächenlektüre und Spurensuche sein – und bedeutet Distanz und Nachträglichkeit.

Die *inner station* ist daher weniger der angekündigte Ort der Wahrheit, sondern vielmehr ein Raum der Andeutungen und Ahnungen, der gemessen am Versprechen, die *naked truth* zu erschließen, fast schon einem Scheitern gleich kommt. Der Text bleibt, bezogen auf die Handlungen Kurtz', äußerst vage. Die ›Qualität‹ der Enthüllung durch Marlow ist gering. Was zunächst als Defizit erscheint,<sup>239</sup> beinhaltet aber letztlich die Erkenntnis über die Charakteristik von Gewalt. Als ein Ereignis kann sie nicht nachträglich sichtbar werden. Anhand sichtbarer Zeichen und Symbole wird die Einsicht formuliert, dass die Gründe für diese Gewalt – für deren Phänomene – nicht dem Raum nicht ablesbar sind. Marlow erblickt am Wohnhaus von Kurtz einen Zaun, auf dem Menschenköpfe aufgespießt sind; sie sind ihm »not ornamental but symbolic of some cruel and forbidden knowledge« (H, 57).<sup>240</sup> Sie deuten vor allem deshalb auf ein verbotenes und verborgenes Wissen hin, da sie Vorgänge jenseits der ökonomischen Grenzen bedeuten: »I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there« (ebd.). Vor dem Hintergrund der Erzählsituation an Bord der *Nellie* bedeutet diese Passage einen Widerspruch zu der ökonomischen Sphäre des Erzählraums, deren Letztbegründung wirtschaftlicher Art ist. Die immense Überschreitung denunziert nicht nur die ›Methode‹ von Kurtz, vielmehr denunziert sie die Ökonomie selbst: Marlow beschreibt eine Gewalt, die nicht unter dem Aspekt von ›Wirtschaftlichkeit‹ bewertet oder gar gerechtfertigt werden kann und die nicht im Bereich der Ökonomie aufgeht. Das Sterbelager an der unteren Station kann, so unbehaglich die Argumentation André Gides auch erscheint, in Relation zu wirtschaftlichen Unternehmungen erfasst werden, Schrumpfköpfe als Gartenzaun nicht. Die Innere Station zu erreichen bedeutet, Ahnungen der gewaltsamen Methoden hinter der Ökonomie zu erlangen. Die Tat und Methode selbst bleibt allerdings auch am Zielpunkt der Fahrt der unmittelbaren Anschauung und Erfahrung Marlows verborgen. Mit seiner Phänomenologie oder anders gesagt: mit seiner Lektüre des Gewaltraums hat Marlow einen Zielpunkt erreicht. Er offenbart sich aber lediglich als Vorhof der Tat. Die Gründe für die Exzesse bleiben im Zusammenhang mit dieser Form der Befragung und Erkundung im Dunkeln. Marlow – in einer Sphäre des Sekundären – betrachtet die Totenköpfe aus der Distanz mit dem Fernglas; die Methoden Kurtz' werden ihm an Bord

---

239Zu diesem Aspekt der Conrad-Rezeption vgl. Ian Watt: *Conrad in the nineteenth century*. London: Chatto & Windus 1980, S. 233.

240Die Präzisierung des Symbols als grausam und als verbotenes Wissen ist nur in der Handschrift und der Erstausgabe in *Blackwood's Magazine* zu finden. Für die Buchausgabe ist dieser Passus gestrichen.

des Schiffes von einem Manager erzählt, oder besser: angedeutet. Das Areal der Tat ist innerhalb der kolonialen Topografie durch Entlegenheit charakterisiert, kann aber in räumlicher Hinsicht erschlossen werden. Die Annäherung an das Areal unter dem Aspekt des Raums kann einerseits Effekte von Gewalt sichtbar machen. Das Vordringen im Raum, die Annäherung an Mr. Kurtz bedeutet, Ansichten verborgener Vorgänge zu gewinnen. Es handelt sich um ein investigatives Wissen, das schließlich von Marlow auf der *Nellie* strategisch eingesetzt wird, um die »blank spaces« als »dark places« zu erzählen und um der vorherrschenden Rede vom Kolonialismus zu widersprechen.

Begreift man aber Gewalt als Tat, dann wird diese Wahrheit in den von Marlow aufgesuchten Räumen nicht lesbar. »There was no sign on the face of nature of this amazing tale of cruelty and greed that was so much told as suggested to me in desolate exclamations, completed by shrugs, in interrupted phrases, in hints ending in deep sighs« (H, 56).<sup>241</sup> Conrads Erzählung folgt einer Logik der Übertretung, wie sie für Formen des Exzesses in Anschlag gebracht wird.<sup>242</sup> Die Überschreitung produziert stets ein neues Außen: sie »durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen [...]«<sup>243</sup> Die Grenzlinie wird immer weiter verschoben »bis an den Horizont des Unüberschreitbaren.«<sup>244</sup> Innerhalb der Erzählung Marlows führt die Überschreitungslogik zu einem sekundären Wissen über Gewalt, in dem es Folgen und Spuren verzeichnet. Das Areal der Tat markiert dann für Marlow eine äußerste räumliche Grenze, über die hinaus unter dem Aspekt des Raums und der darin versammelten Zeichen nichts mehr ausgesagt werden kann. Die Tat – das Ereignis – beginnt da, wo Marlow die Position des Sekundären verlassen, wo er es aufgeben würde, Kapitän, Beobachter und Erzähler zu sein, der von dem Schiffs- und Erzählraum umgeben ist. Marlows rekonstruktive Überschreitungen produzieren ein Wissen darüber, dass Gewalt etwas ist, worauf seine Überschreitungen zusteuern, das aber außerhalb der eigenen Lebens- und Erzählordnung ist bzw. bleiben soll. Die »lightless region of subtle horrors« (H, 58) ist von Marlow räumlich geortet und wäre begehbar. Er erreicht einen äußersten Punkt der Beobachtung und Ordnung, nach dem nur noch die Tat kommt. Die »nackte Wahrheit« (Vgl. H, 39) tritt als nackte Gewalt zutage; diese »innerste Erfahrung zu machen,« wäre dann aber, wie Stephan Trinkaus festhält, »selbst ein Akt der Gewalt.«<sup>245</sup> Es gibt eine »threshold of the invisible« (H, 69), die die Differenz zwischen Beobachtung und Handlung, zwischen Text und Tat räumlich markiert. Jenseits des »edge of the forest« (H, 65) finden die Handlungen Kurtz' statt, die in einem Register des Exzesses zusammengebracht werden können: ökonomische Ausbeutung und maximale Verwertung, »unspeakable rites« und Gewalt. Die Gewalttaten sind für den Beobachter Marlow ausschließlich als Erzählung präsent, etwa im

---

241»of cruelty and greed« ist ebenfalls nur in Handschrift und Magazin als Beschreibung der Geschichte vorfindlich.

242Vgl. die Überlegungen Foucaults zur Überschreitung: Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung. In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 64–85.

243Ebd., S. 68.

244Ebd.

245Stephan Trinkaus: Blank Spaces. Gabe und Inzest als Figuren des Ursprungs von Kultur. Bielefeld: transcript 2005, S. 102.

Gespräch mit einem Angestellten der *inner station*:

as a rule Kurtz wandered alone far in the depths of the forest. [...] »What was he doing? exploring or what?« I asked. Oh! Yes. Of course he had discovered lots of villages, a lake, too [...] but mostly his expeditions had been for ivory. »But he had no goods to trade with by that time,« I objected. »There's a good lot of cartridges left even yet,« he answered, looking away. »To speak plainly, he raided the country,« I said. He nodded (H, 55f).

Kurtz erzeugt eine Atmosphäre der allgegenwärtigen Gewalt: »He could be very terrible. [...] There was nothing on earth to prevent him killing whom he jolly well pleased« (H, 56).

Die Beurteilung Kurtz' kommt einer Analyse von Gewalt gleich und benennt die radikalste Steigerung einer »Machtaktion, die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt.«<sup>246</sup> So klar mit Marlow's Erkundung eine Bestimmung von Gewalt als ungehemmter Verletzungsmacht möglich ist, so ist sie doch in ihrer Beschreibungsqualität limitiert. Mit Conrad lässt sich ein »Nur« erkennen, das das Verhältnis von Tat und Verstehen der Tat (als Literatur, aber auch als wissenschaftliche Untersuchung) mit einer Lücke belastet, das aber andererseits ethisch notwendig und gerechtfertigt ist. Die Geschichte der Überschreitung Kurtz' kann nur als sekundäre oder tertiäre Erzählung oder anhand von Zeichen weitergetragen werden. Mittels des dynamischen Modell der Fahrt (zum Schreiben) kann einem Beobachter nur eine limitierte Rekonstruktion gelingen, die die Tat selbst nicht berührt. *Heart of Darkness* wäre dann eine Erzählung über das Erzählen von Gewalt, die gemessen an dem Ereignis physischer Gewalt vor allem das Unerzählbare akzentuieren würde. André Gide würdigte Conrads Text für sein »Scheitern: »Ich bewundere ihn [...] dafür, dass er seine Erzählung gerade an der Schwelle der Grausamkeit abbricht und der Vorstellung des Lesers freien Spielraum lässt, nachdem er ihn bis zu einem Punkt des Schreckens geführt hat, wo es nicht mehr weiterzugehen scheint.«<sup>247</sup> Die Schwelle ist allerdings weit weniger eine ästhetische, wie die Anknüpfung an Begriffe wie Vorstellungskraft zunächst suggeriert. In *Heart of Darkness* wird eine die Existenz betreffende Schwellensituation und Grenzüberschreitung beschrieben, die im Raum rekonstruiert und beobachtet wird. Mr. Kurtz durchläuft einen Übergangsritus, dessen tatsächliche Wirkung eigens erfahren werden müsste. Als Rekonstruktion, als räumliche Annäherung im Modus der Beobachtung bleibt diese Erfahrung unzugänglich. *Heart of Darkness* ist gemessen an dem Versprechen, die nackte Wahrheit als Wahrheit Kurtz' zu erschließen, aporetisch und redet der Unsagbarkeit von Gewalt das Wort. Von der Schwelle zu diesem Territorium des Terrors aus lassen sich zwei Fragen formulieren: wo und wie beginnt der Akt der Gewalt? Und wo und wie beginnt ein Text über die Tat? Die Erzählung fängt, an einem äußersten Punkt angelangt, jenen Moment ein, wo »Gewalt« und »Poetik« sich begegnen und herausfordern. Gewalt zu erfahren, wäre eine Grenzübertretung, die selbst zu Täter oder Opfer macht. Marlow muss eine äußerste Grenze ansteuern, damit das hinter ihr liegende Areal der Tat kenntlich gemacht werden kann. Aber er muss auch vor dieser Grenze verharren, »damit die Grenze sichtbar bleibt.«<sup>248</sup> In diesem doppelten Verhalten gegenüber der Grenze

246Popitz, Phänomene (wie Anm. 9), S. 48.

247Gide, Kongoreise (wie Anm. 229), S. 36.

248Michael C. Frank: Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Biele-

kehrt jenes Grundmodell von Dynamik und Stillstand wieder, das als Situation der Rahmenerzählung ausgemacht werden konnte. Gemessen an dem Vorhaben innerhalb der Rahmenhandlung von *Heart of Darkness*, Gewalt erzählbar zu machen, erscheint Marlows Bericht als gescheitert. Das Modell der räumlichen Annäherung an eine Überschreitung scheitert in dem Moment, wo der Maßstab für die Zuhörer gerade Limitiertheit und Stillstand ist. Der Effekt der Gewalterzählung, das intendierte Verständnis, kann sich nicht einstellen; vielmehr wird eine Krise der Erzählbarkeit ausgemacht: »Do you see the story? Do you see anything?« lautet die Frage, deren Antwort gleich mitgeliefert wird. Es handelt sich um einen »vain attempt« (H, 30).

Was ist aber konkret das, was zu erzählen unmöglich und vergeblich erscheint? Es geht um die »dream-sensation,« mit Betonung auf dem zweiten Wortteil, der die körperliche Dimension von Erfahrung aufruft. Es sei »impossible to convey the life-sensation [...], its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence« (ebd.). Wer nicht gesehen werden kann, ist Kurtz; der von ihm verkörperte Exzess im Areal der Tat wird als unübermittelbar diagnostiziert. Zwar kann Marlow anhand von Kurtz' Gesicht zu einer Gewaltlektüre ansetzen, die zudem die Metaphorik von Maske und dahinter liegender Wahrheit aufruft: »It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory visage the expression of strange pride, of mental power, of avarice, of blood-thirstiness, of cunning, of excessive terror, of intense and hopeless despair« (H, 68, Manuskriptfassung). Genau diese Anspielung auf die Raumerkundung gibt dieser Lektüre dann aber den Anstrich des Unvollständigen, da dieses Modell ja gerade als unzulänglich ausgewiesen worden war. Marlow schlägt dann aber eine Verschiebung vor, die eine andere Sicht- und Erzählbarkeit von Gewalt ermöglichen soll: »You see me, whom you know« (H, 30). In der Aneignung und Umwandlung des aufklärerischen Lichts erläutert Marlow jenes Wissen von Gewalt, das durch die Erzählung erhellt werden soll. Die Fahrt »seemed somehow to throw a kind of light on everything about me – and into my thoughts« (H, 11). Marlow kündigt eine doppelte Investigation an, deren eine Hälfte – die Lektüre des ihn umgebenden Raums –, wenn auch im Bewusstsein der Unvollständigkeit, erschlossen ist; die Ereignisstätte ist literarisch repräsentiert. Die andere Hälfte benennt die Wirkung der Fahrt auf die Psyche des Reisenden. Die Erzählung dringt »into my thoughts« vor. Die Frage, die über die räumlich inszenierte Aporie des Gewaltverstehens hinausführt, und die in *Heart of Darkness* explizit verhandelt wird, lautet: Was bedeutet Gewalt für einen Beobachter? Kann ein Wissen über Gewalt dadurch erzeugt werden, indem sie als Anziehungskraft erzählt wird? Marlow selbst wird in diesem Kontext zur Repräsentations- und Übermittlungsfigur eines »subtilen« und »eindringenden« Gefühls, das der Kontakt mit Gewalt herbeiführt. Die Ereignishaftigkeit physischer Gewalt kann qua Beobachtung nicht erfahr- oder gar erzählbar werden. Eine weiterführende Annäherung ist in *Heart of Darkness*, das Ereignis physischer Gewalt zwar weiterhin als Beobachter zu erzählen, die Beobachtung aber als körperliche Erfahrung zu beschreiben. Über diesen zweiten, gleichsam körperlichen Erkundungsgang zur Gewalt kann, wie eine frühe Rezension notierte, das »why« der Tat in einem Prozess, feld: transcript 2006, S. 48. Kursivierung im Original.

den der Rezensent »denaturalisation«<sup>249</sup> nennt, erschlossen werden.

### II.3.2. Distanz zu Mr. Kurtz

Marlows Gewalterkundung kann den letzten Außenraum auf andere Weise erzählbar machen, bzw. kann durch einen Perspektivenwechsel da Erzählbarkeit erzeugen, wo die Orientierung an Kurtz eher zu einer Verminderung der literarischen Reichweite führt. Da Fragen danach wo und wie Gewalt und Literatur beginnen, finden darin eine Antwort, dass Marlow seine eigene Grenzerfahrung erzählt, die beides betrifft: die Gefahr der Entgrenzung zur Gewalt und die Möglichkeiten des Erzählens dieser Gefährdung. Dafür steht das Gegenmodell zur Dynamik – der Stillstand; es gilt, im folgenden diesen zweiten Aspekt der Rahmenhandlung, die Strategie der Abschirmung, heranzuziehen. Mit ihr kann die Annäherung an Kurtz als Geschichte der Anziehung und Verführung zur Tat erschlossen werden, die die Ereignisstätte zusätzlich – und zwar im Rekurs auf medizinisch-anthropologische Diskurse des 19. Jahrhunderts – semantisiert. Ist der Stillstand in der Rahmenerzählung, wie erwähnt, Reaktion auf eine Überwältigungserfahrung, so macht die Binnenerzählung deren Genese sichtbar. Gewalt wird so, in einer typischen Beobachterperspektive, die von einem Zustand der Begrenzung und der Distanz ausgeht, psychisch und physisch als Eindringen spürbar. Michel Foucault hat die Beziehung von Grenze und Überschreitung ganz im Sinne von *Heart of Darkness* als ein »bohrendes Verhältnis«<sup>250</sup> beschrieben. In einer zweiten, eng damit verbundenen Bewegung führt das eingedrungene Außen zur inneren Entgrenzung. Die äußerste Grenze wird nicht überschritten, sondern verschoben, in dem sie als innere Grenze thematisiert wird. »Could we handle that dumb thing [die Grenze zum Unbekannten], or would it handle us?« (H, 29.)

#### *Gewalt als Gefährdung und Krankheit*

Der deutsche Jurist und Kolonialbeamte Rudolf Asmis erklärte in seinem Buch *Kalamba Na M'Putu*, in dem er *Koloniale Erfahrungen und Beobachtungen* niederlegte, den Aufenthalt in Afrika zum Testfall für den europäischen Mann: »Das Leben in Afrika, insbesondere auf einem Posten im Innern, bedeutet für jeden, der zum ersten Mal nach Afrika kommt, ein neues und nicht ganz leichtes Examen, und nicht jeder hat es bestanden [...].«<sup>251</sup> Jenes »Examen« setzt sich aus drei Elementen zusammen: Charakter, Prüfung und Bewährung;<sup>252</sup> die Prüfungssituation betrifft vor allem den Stationsbeamten. Joseph Conrads *Heart of Darkness* kann in diese Richtung – als Testfall für den Afrikareisenden Marlow – gelesen werden. Die Annäherung an die *Inner Station* und deren Vorgesetztem lässt seine Fahrt ebenfalls als Prüfungssituation erscheinen. Anhand dieser Figur werden Strategien des Bestehens – der Abschirmung und Beständigkeit – verhandelt, deren Notwendigkeit umso stärker gegeben ist, da Marlows Bewäh-

249Hugh Clifford: *The Art of Mr. Joseph Conrad*. In: *The Spectator*, 29.11.1902, S. 828.

250Foucault, Vorrede (wie Anm. 242), S. 69.

251Rudolf Asmis: *Kalamba Na M'Putu. Koloniale Erfahrungen und Beobachtungen*. Berlin: Mittler 1942, S. 43.

252Vgl. dazu v. Trotha, *Herrschaft* (wie Anm. 137), S. 142–151.

rungsfahrt von Beispielen gescheiterter »Examina« gesäumt ist. Conrad partizipiert dementsprechend an Diskursen der Gefährdung; sie reichen von Ansteckung und Tropenkoller über Degenerationstheorien bis hin zum sogenannten *going native*. Sein Diskursbeitrag ist vor allem auf den Aspekt des gewaltsamen Exzesses des europäischen Mannes fokussiert, für den er die Diskurse als Begründungen anführt.<sup>253</sup> Der äußere Raum ist geografisches Substitut und bildet eine den gesamten Text leitende Spannung zwischen »appeal« und »menace« (H, 29) ab. Sie gilt für das Verhältnis von Kurtz und Marlow ebenso wie für die Semantik des afrikanischen Raums. In beiden Fällen spiegelt sich die »fascination of the abomination« (H, 10), die Marlow zu Beginn seines Reiseberichts als Voraussetzungen für »brute force,« »violence« und »murder on a great scale« (ebd.) ansieht. Oder anders gesagt: *Heart of Darkness* verbindet die »open invitation to every kind of cruelty and abuse«<sup>254</sup> mit der Angst »vor grenzenloser Berührung, grenzenlosem Fließen und grenzenlosem Austausch.«<sup>255</sup>

Conrad hatte seinem Verleger angekündigt, dass sein Roman ein ausgesprochenes Gegenwartsthema verhandle, das bisher nicht aktuell behandelt sei. Was das Aktuelle sei, erläutert Conrad im Verweis auf eine andere Erzählung: »It is a story as much as my *Outpost of Progress* was.«<sup>256</sup> Was geschieht dort? Die Erzählung schildert den sukzessiven Verlust der Selbstbeschränkung zweier Kolonialbeamter in Afrika. In diesem Text lässt sich die Verschiebung von der feindlichen Landschaft und einer räumlichen Annäherung an Gewalttaten auf die psychische Disposition der Kolonialisten beobachten. Conrad richtet sein Interesse darauf, jene koloniale »Situation« zu ergründen, die Gewalteskalationen möglich werden lässt. Diese Situation wird nicht allein durch einen fremden Raum erzeugt, sondern ist Ergebnis von Kontrollverlusten der Europäer. Der Anspruch, dies zu erzählen ist wohl auch der Grund dafür, dass sich seine Afrika-Texte vor allem auf die europäischen Figuren konzentrieren. Es ist weniger die Fortführung rassistischer Ausschlusspolitiken als vielmehr die Konsequenz eines Fokus auf die Effekte des »contact with pure unmitigated savagery, with primitive nature and primitive man.«<sup>257</sup> Das isolierte Leben in dem Handelsposten bedeutet eine »negation of the habitual, which is safe, there is added the affirmation of the unusual, which is dangerous; a suggestion of things vague, uncontrollable, and repulsive, whose discomposing intrusion excites the imagination and tries the civilized nerves of the foolish and the wise alike.«<sup>258</sup> Während des Aufenthalts kündigen die beiden Kolonialbeamten zunehmend europäische Verhaltenskodices auf. Eingeleitet wird die Zerfallsgeschichte durch die Auflösung von Kontrollinstanzen, an deren Stelle keine Selbstkontrolle tritt: »They both, for the first time, became aware

253 *Heart of Darkness* ist dabei nicht frei von möglichen rassistischen Argumentationen, redet er doch den Stereotypen des Feindlichen, Kranken und Wild-Barbarischen das Wort. Allerdings sind sie vor allem der Argumentationsstruktur Conrads geschuldet, der eben mit zeitgenössischen, vielfach rassistischen Diskursen operiert. Aber nicht, um das stereotype Bild des »wilden Afrikaners« zu bestätigen, sondern vielmehr die scheinbar eindeutigen Grenzziehungen von »wild« und »zivilisiert« im Zusammenhang mit Gewalt zu sabotieren.

254 Watt, Conrad (wie Anm. 239), S. 145.

255 Michael Hardt, Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/New York: Campus 2002, S. 148f.

256 Ebd., S. 140.

257 Conrad, *Outpost* (wie Anm. 192), S. 309.

258 Ebd.

that they lived in conditions where the unusual may be dangerous, and that there was no power on earth outside themselves to stand between them and the unusual.«<sup>259</sup> Bei den beiden dominiert

an inarticulate feeling that something from within them was gone, something that worked for their safety, and had kept the wilderness from interfering with their hearts. [...] And out of the great silence of the surrounding wilderness, its very hopelessness and savagery seemed to approach them nearer, to draw them gently, to look upon them, to envelop them with a solicitude irresistible, familiar and disgusting.<sup>260</sup>

Der Streit um ein Stück Zucker, deren Verlauf an die Beschreibung des »afrikanischen Spleens« heranhöhrt, bewirkt schließlich eine Eskalation, an deren Ende beider Tod steht. Kayerts formuliert, nachdem ein Schuss aus seiner Pistole Carlier getötet hatte, eine Erkenntnis, die aus einem Bereich jenseits der Grenze der Zurückhaltung gezogen wird: »He had plumbed in one short afternoon the depths of horror and despair.«<sup>261</sup> Er besiegelt diese Erkenntnis mit einem Selbstmord. Bemerkenswert ist die Begründung von Kayerts für den Tod Carliers: »He died of fever.«<sup>262</sup> Da dieser Satz im Gespräch mit seinem Angestellten Makola fällt, könnte man ihn konspirativ lesen. Fieber wäre eine Möglichkeit, die wahre Todesursache zu verschleiern. Ebenso wahrscheinlich ist, dass es sich um eine Anspielung auf den zeitgenössischen medizinisch-kolonialen Diskurs über Neurasthenie handelt,<sup>263</sup> bei dem Umwelt und Erkrankung zu zentralen Erklärungsmustern für nahezu jede Form »skandalösen« Verhaltens in Afrika avancieren. 1905 heißt es in *The Effects of Tropical Light on White Men* dazu summarisch: »It is quite likely that every one who lives in the tropics over one year is more or less neurathenic.«<sup>264</sup>

Stellvertretend für eine Fülle von zeitgenössischen Belegen, Diskussionen und deren kulturwissenschaftlicher Rekonstruktion in den letzten Jahren<sup>265</sup> sei auf den entsprechenden bündigen Eintrag zur Nervenschwäche und Geisteskrankheit im *Deutschen Kolonial-Lexikon* verwiesen. Dort wird

häufige[s] Auftreten der Neurasthenie (Nervenschwäche) bei Europäern, welche längere Zeit in der Tropenzone gelebt haben[, beobachtet]. Die Krankheit zählt zu den Neurosen, d.h. Schädigungen des Nervensystems ohne anatomisch nachweisbare Veränderungen desselben. Die Neurasthenie äußert sich geistig in gesteigerter Reizbarkeit der Stimmung und leicht eintretender Ermüdung nach körperlichen und geistigen Anstrengungen, körperlich in Steigerung der Sehnen- und Hautreflexe, ferner in Zittern der gespreizten Finger, der herausgestreckten Zunge und der geschlossenen Augenlider und in Steigerung und Labilität der Herzaktion. Manche Fälle von sog. »Tropenkoller« sind zweifellos auf Neurasthenie zurückzuführen.<sup>266</sup>

Was »manche Fälle« für Auswirkungen haben können, deutet ein zweiter Eintrag an:

Der Tropenkoller, der als Ursache unüberlegter, häufig gewalttätiger Handlungen angesprochen wird, ist nichts weiter als ein auf dem Boden von Neurasthenie zustande kommender vorübergehender Erregungszustand. Die die Ursache bildende Neurasthenie [...] ist wiederum die Folge einer Reihe von hygienisch schädigenden Mo-

---

259Ebd., S. 318

260Ebd., S. 328.

261Ebd., S. 334.

262Ebd.

263Grundlegend dazu ,wennleich mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München: Hanser 1998.

264Charles Edward Woodruff: *The Effects of Tropical Light on White Men*. New York: Rebman 1905, S. 195, hier zit. n. Dane Kennedy: *The perils of the midday sun: climatic anxieties in the colonial tropics*. In: *Imperialism and the natural world*. Ed. by John MacKenzie. Manchester, New York: Manchester University Press 1990, S. 118–140, hier S. 121. Die folgenden Überlegungen können sich vielfach auf diese kenntnisreiche Studie beziehen.

265Hinzuweisen ist auf: Thomas Schwarz: *Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus*. Heidelberg: Synchron 2006, Johannes Fabian: *Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas*, München: C.H. Beck Verlag 2001, Michael C. Frank, *Einflussangst* (wie Anm. 248), S. 178–181.

266Deutsches Kolonial-Lexikon. Hg. v. Heinrich Schnee. 3 Bde. Leipzig: Quelle&Meyer 1920, Bd. II, S. 628.



menten, die in den Tropen wirksam sind, wie Malariaerkrankung, Alkoholschädigung, Chininwirkung, von Haus aus vorhandene und durch den Tropenaufenthalt gesteigerte, exzentrische Veranlagung u. a.<sup>267</sup>

Gewalt im kolonialen Raum als Effekt von Erkrankung zu begreifen, führt unmittelbar zu Kurtz' Exzessen »draußen im Wald«. Schon früh hat die Rezeption den besonderen, aktuellen Punkt erkannt, den Conrad aus dem Kolonialdiskurs heraus literarisch gestaltet. Edward Garnett notiert 1902 in einer Rezension, *Heart of Darkness* sei »the acutest analysis of the deterioration of the white man's morale, when he is let loose from European restraint, and planted down the tropics as an »emissary of light« armed to teeth, to make trade profits out of the »subject races.«<sup>268</sup> Worauf Conrad bereits in *An Outpost* und dann auch in *Heart of Darkness* anspielt, ist das Phänomen des Tropenkollers, das bei allen Kolonialmächten vehement diskutiert wird und gemeinhin als Effekt der feindlichen, ansteckenden tropischen Landschaft behandelt wird. 1932 wird Louis-Ferdinand Céline diesen Diskurs pointiert zusammenfassen, auch wenn zu seiner Zeit längst die mikrobiologischen Ursachen von Erkrankungen die Rede vom »feindlichen Klima« abgelöst haben.<sup>269</sup> In *Reise ans Ende der Nacht*, einem Roman, der durchaus als Fortführung von Conrads Text begriffen werden kann, bündelt er die diskursiven Elemente des Exzesses zu einer Skizze der »wahren« gewaltsamen Natur »des« Europäers. Nach einer Schiffspassage nach Afrika ist zu beobachten,

wie die Furcht erregende Natur der Weißen sich vor unseren Augen entfaltet, befreit, provoziert, endlich entblößt, ihre wahre Natur, ganz wie im Krieg. Im tropischen Dampfbad tummelten sich die Instinkte wie Kröten und Nattern, die im August endlich hervorgekrochen kommen und sich auf den rissigen Mauern der Gefängnisse sonnen. In der europäischen Kälte, unter dem schamhaften Grauschleier des Nordens ahnt man, abgesehen von Gemetzeln, ja kaum die wimmelnde Grausamkeit unserer Mitbrüder, doch sobald das verderbliche Tropenfieber sie ankitzelt, kommt ans Licht, wie durch und durch verdorben sie sind. Da fallen die letzten Hemmungen, die Gemeinheit triumphiert und überzieht uns voll und ganz. Der biologische Offenbarungseid. Sobald Kälte und Arbeit uns nicht mehr knechten, sobald sie uns kurz aus ihrem Schraubstock lassen, kennt man in den Weißen das, was man von einem anmutigen Ufer erkennt, wenn das Meer sich zurückgezogen hat: die Wahrheit, stinkig-schlammige Pfuhe, wimmelndes Getier, Aas, Kot.<sup>270</sup>

Otto Lütken, wie Conrad seinerzeit Flussschiffer im Kongo, würdigt *Heart of Darkness* als authentisches Bild des entgrenzten Europäers: »It is in the picture Conrad draws of Kurtz, the »tropenkollered« white man, that his authorship rises supreme. The man lifelike and convincing – heavens, how I know him! I have met one or two »Kurtzs« in my time in Africa, and I can see him now.«<sup>271</sup> Der Diskurs über den

267Kolonial-Lexikon, Bd. I, S. 690.

268Rezension von Edward Garnett 1902, zit. n. Frank, Einflussangst, S. 180.

269Die Diskrepanz zwischen medizinischem Wissen und literarischer Thematisierung trifft genau genommen bereits für Joseph Conrad zu. Ende der 1890er Jahre erschienen in einschlägigen Fachzeitschriften wie *The Geographic Journal* oder dem *British Medical Journal* Aufsätze, die Tropenkrankheiten sehr viel präziser diagnostizieren und herleiten konnten. 1899 erfasst Patrick Manson diesen Forschungsstand in *Tropical Diseases: A Manual of Disease of Warm Climates* Vgl. dazu Kennedy, perils (wie Anm. 264), S. 120f. Joseph Conrad dagegen bleibt noch stark auf den Diskurs des feindlichen Klimas bezogen, der um 1900 ja auch keineswegs vollends von dem neuen Wissenstand abgelöst worden war, wie etwa die Publikation *The Effects of Tropical Light on White Men* von Charles Edward Woodruff belegt.

270Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003, S. 149.

271Otto Lütken: Joseph Conrad in the Congo. In: *London Mercury* 130 (1930), S. 350f., hier S. 350. Allerdings insistiert Lütken, entgegen der doch stärker generalisierenden Perspektive von Conrads Text, darauf, dass diese »one or two Kurtzs« Ausnahmen seien. In seinem ersten Kommentar zu *Heart of Darkness* im *London Mercury* strebt Lütken eine Verteidigung der realen Kolonisatoren gegenüber dem literarischen Kongo-Bild an, wenn es heißt: »The men of that period, people like Lothaire, Delcomune, and Dahnis, did a great work, both in subjugating the wild and cannibal tribes like the Bangalas, and also in heroically fighting the Arab slave-dealers like Sefu and Rachid. They were not gentle in their methods; it is

Tropenkoller ist vor allem ein Diskurs über »climatic anxieties;« die Bewertung des afrikanischen Landes pendelt zwischen »promise and terror.«<sup>272</sup> Sichtbarstes Zeichen der Angst vor dem Klima bei gleichzeitig anhaltendem Verlangen nach Raumeroberung ist sicherlich der Tropenhelm – er ist Signum der Abschirmung, soll aber letztlich die Fortsetzung von Forschung, Eroberung und Verwaltung garantieren. Allerdings argumentieren einige prominente Klimatheoretiker um 1900 gegen die Fähigkeit zur dauerhaften Abschirmung. Der erwähnte Charles E. Woodruff bezweifelt die klimatische Widerstandskraft von Kolonialbeamten ebenso wie die Möglichkeit der Akklimatisierung, »at least if they wished to remain white.«<sup>273</sup> Noch deutlicher wird Ellen Churchill Semple in ihrem Buch *Influences of Geographical Environment: On the Basis of Ratzel's System of Anthropo-Geography* von 1911. Dort heißt es als Fazit seiner Untersuchung: »The conquering white race of the Temperate Zone is to be excluded by adverse climatic conditions from the productive but undeveloped Tropics, unless it consents to hybridization.«<sup>274</sup>

Eng mit der Pathologie und der klimatisch bedingten »deterioration« ist ein zweiter, für Conrads Analyse von Gewaltursachen bedeutsamer Aspekt verbunden. Die Entzivilisierung des Europäers in den Kolonien wird als Übertretungsfigur des *going native* gedacht und diskutiert. Was man als »Verwilderung« bezeichnen könnte, benennt eine Situation, in der Europäer in engen Kontakt mit den Kolonisierten treten; Kontaktfelder sind vor allem Ernährung, Sexualität und Riten. Im Kolonialdiskurs erscheint dies als Regelverstoß, dessen Folgen in drastischen Bildern als Selbstverlust geschildert werden. In der Konstellation von Marlow und Kurtz wird eine Vorher-Nachher-Situation geschaffen, die die Effekte einer europäischen Entgrenzung und Überschreitung sichtbar macht.<sup>275</sup> In diesem Zusammenhang erscheint die Architektur von Kurtz' Wohnhaus in einem anderen Licht. Die aufgespießten Köpfe können als sichtbares Zeichen des *going native* begriffen werden und zwar im Sinne der Übernahme einer rituellen Praxis, wie sie von dem berühmt-berüchtigten König im Kongo Msiri überliefert ist. In europäischen Publikationen der 1890er Jahre wird berichtet, dass vor seinem Haus die Köpfe seiner Feinde aufgespießt worden seien. Msiri hat sich der Expansionspolitik Leopold II. lange Zeit erfolgreich widersetzt. Erst eine 400 Mann starke, bewaffnete Truppe brach den Widerstand Msiris gewaltsam und tötet ihn Ende 1891. Kurtz' Gewaltherrschaft wie die kolonialen Bestrebungen Leopolds II. insgesamt erscheinen dann als Verlängerung der gewaltsamen Praktiken Msiris. Und ohne auf eine mögliche rassistische

---

very possible that some of them lost their mental balance a little in the savage environment in which they had to live and fight – Lothaire, for instance, was [...] a brute; but it is equally certain that many of these men were heroes.« (Ders.: Joseph Conrad in the Congo. In: London Mercury 127 (1930), S. 40–43, hier S. 42.) Die Verteidigung der einen ist zugleich Anklage gegenüber Joseph Conrad, dem er literarische Verzerrung der Wirklichkeit vorwirft. Die Kritik von Conrads Witwe bewirkt jene Anerkennung des Wirklichkeitsbezugs, wie er oben zitiert ist. Vgl. Jessie Conrad: Joseph Conrad and the Congo. In: London Mercury 129 (1930), S. 261–263.

272Kennedy, perils (wie Anm. 264), S. 118.

273Ebd., S. 124.

274Ellen Churchill Semple: *Influences of Geographic Environment*. New York: H. Holt & Co 1911, S. 628, Hervorh. von mir. Hier zit. n. Kennedy, perils, S. 125.

275Von den fünf historischen Personen, die Ian Watt als Vorlage für Kurtz identifiziert, weisen die Biografien von dreien – Emin Pascha, Charles Henry Stokes und Arthur Eugene Constant Hodister – Elemente des *going native* auf. (Siehe: Watt, Conrad (wie Anm. 239), S. 142f.) Auch andere mögliche Vorlagen stehen im Horizont der Übertretung.

Argumentation einzugehen, bedeutet diese Anspielung bei Conrad, dass er den vermeintlich gewaltsamen Charakter auf Protagonisten des europäischen Kolonialismus überträgt. Auch in dem weitverbreiteten Buch *Five Years with the Congo Cannibals* Herbert Wards findet sich eine Passage, die der Architektur von Kurtz' Wohnhaus nahe kommt. Und auch da handelt es sich um die Beschreibung tribaler Gewaltritiale:

In diesem Dorfe waren viele Schädel auf den Firsten der Häuser aufgesteckt. Es waren die Schädel von Uebelthätern, wie uns gesagt wurde, welche wegen ihrer Verbrechen vom Fetischmann erschlagen waren, und diese Schädel würden nun zur Warnung der übrigen ausgestellt. Wenn dies die Erklärung für diese Epidemie einer Schädelverzierung war, welche in diesem Dorfe und in jedem Hause desselben ausgebrochen war, so muss eine entsprechende Epidemie der Verbrechen unter den Einwohnern stattgefunden haben.<sup>276</sup>

Conrad argumentiert mit dem Bild der aufgespießten Köpfe in dem Sinne, dass die europäischen Kolonisatoren, anstatt ihre »zivilisierte« Lebensweise in die Kolonien zu tragen, letztlich in einen nativen Zustand verfallen. Wo eine ökonomische Erklärung der dekorativen Totenköpfe nicht möglich war, kann der Fokus auf Entgrenzungsphänomene Gründe für den Exzess sichtbar werden lassen. Besondere Beachtung verdient dabei Kurtz' Beteiligung an Tänzen und »unspeakable rites«, die umso erstaunlicher ist, da er doch gleichzeitig damit betraut ist, für eine *Internationale Gesellschaft zur Unterdrückung primitiver Gebräuche* einen »report for its future guidance« (H, 50) zu verfassen. Offensichtlich hat Kurtz seinen ursprünglichen Auftrag umgedeutet, wenn nicht aufgekündigt. Das *going native* wird, das macht auch das Verhältnis von Schreibauftrag und Realität deutlich, als ein Verlust bestehender Rahmenbedingungen der Existenz verhandelt.

Der dritte Aspekt der Gefährdung durch Annäherung und Eindringen ist die Atavismus-Argumentation in *Heart of Darkness*. Gewalt wird im Kontext von Atavismustheorien als Natur des Menschen konzipiert. Entscheidend ist dabei die zeitliche Dimension, die Gewalttätigkeit einem früheren Stadium der Menschheitsentwicklung zuweist. Das *going native* in *Heart of Darkness* wird in diesem Zusammenhang doppeldeutig: es ist Formel für die Selbstentgrenzung des Europäers; im Kontext der Erzählung bedeutet es aber auch, eine anthropologische Wahrheit insgesamt zu verkünden, nämlich dass Gewalt substantiell zum Menschen gehört und ihm stets möglich ist. Allerdings ist es eine »Wahrheit«, die offensichtlich stets in ein Gewand rassistischer Konzeptionen gekleidet ist. Bereits Cesare Lombroso macht dies deutlich, wenn der Begriff atavistisch letztlich meint: »ähnlich wie bei den Wilden.«<sup>277</sup> Das Verbrechen und die verbrecherische Gewalt werden bei Lombroso und dessen Anhängern als ungezügelter, triebhafter Exzesse vorzivilisatorischer Existenzen konzeptualisiert. Zudem wird der »Wilde« kurzerhand als »Urmensch« gedeutet, wodurch das Modell zeitlicher (Vor-)Stufen noch deutlicher hervortritt. Marlow erfährt in der körperlichen Attraktion von Gewalt »the naked truth – dancing, howling, praying, cursing. Rage. Fear. Joy« (H, 38, Anm.). Und als Spur atavistischer Konzepte heißt es in der Druckfassung, es sei eine Wahrheit, »stripped

276Johnston, Kongo (wie Anm. 210), S. 82.

277Cesare Lombroso: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. 2 Bde., Hamburg: Verlagsanstalt u. Druckerei A.G. 1887–90, Bd. I, S. 389.

of its cloak of time« (ebd.). Noch deutlicher wird der Zeitstrahl hin zu vorzivilisatorischen Stufen des Menschen in dem Bild, dass die Flußfahrt »like travelling back to the earliest beginnings of the world« sei (H, 35). Einer Fahrt, die direkt auf den »prehistoric man« (H, 37) zusteuert. Die Reise durch die Zeit impliziert zunächst den Versuch der Rekonstruktion jener früheren, »wilden« Existenz. Aber wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, scheitert die Rekonstruktion an dem Punkt, wo sie den Ursprung im Sinne eines ursprünglichen Zustands tatsächlich erfahren und erzählen soll. Kurtz' Wildheit bleibt enigmatisch, aber in der Figur Marlow kann der Prozess der Verwilderung untersucht werden. Die Theorien der Verwilderung hallen unmittelbar in *Heart of Darkness* nach. Marlow reflektiert die Möglichkeit zur Gewalt als Möglichkeiten von Existenzstufen: »The mind of man is capable of anything – because everything is in it, all the past as well as all the future« (H, 38). Conrad konzipiert die Fahrt Marlows als Form der Rückreise in die Vergangenheit; sie führt in eine »region of the first ages« (H, 49). Bereits Charles Darwin hat auf den Prozess und die Dynamik hingewiesen, die zwischen der höchsten Entwicklungsstufe der Zivilisation und früheren Phasen beobachtbar sei. Er spricht in *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* von einem gelegentlichen »Rückschlag des Menschen auf einen wilden Zustand.«<sup>278</sup> Ende des 19. Jahrhunderts wird Max Nordau die Transformation des zeitgenössischen in einen »historischen« Menschen wirkmächtig und populär als *Entartung* schildern. Nachweislich hatte Conrad Kenntnis über das Schaffen Nordaus, wie ein Brief vom 22.11.1898 belegt. Darin dankt er Anne Elizabeth Bontine für einen »enclosed Max Nordau autograph,« in dem dieser Conrad offensichtlich eine positive Bewertung einer Erzählung schickt. »There is no slightest doubt M[ax].N[ordau]. has understood my intention. He has absolutely detected the whole idea.«<sup>279</sup> Ab 1895 lag eine englische Ausgabe von *Entartung* vor. Die Pointe in der Beschäftigung Conrads mit dem Kongo ist allerdings, dass er die Theorien über Degenerationsprozesse, Rückschläge und Atavismen nicht einfach als Effekte des Aufenthalts im afrikanischen Raum deklariert und damit die Begründung bzw. Schuldfrage immer schon eindeutig zu beantworten weiß. Conrad beruft sich gerade nicht einfach auf das zentrale Argument der »Spatialisierung und Temporalisierung,« wonach eine Gewalt, die »weit draußen«<sup>280</sup> herrscht, *noch* herrscht – also lediglich auf den noch nicht vollzogenen Fortschritt zurückzuführen wäre. Vielmehr greift er die theoretischen Formeln der Zeitreise auf, um sie gegen die europäische Gesellschaft selbst zu wenden und die realgeschichtliche Gewaltherrschaft Leopolds II. ihrerseits als Degeneration zu denunzieren. Angesichts des bereits erwähnten Gesprächs mit Roger Casement über die Kongo-Gräuel notiert Conrad: »It is if the moral clock had been put back many hours.«<sup>281</sup> Das atavistische Moment und eine biologistische Erklärung für Kurtz ist in *Heart of Darkness* durchaus aufspürbar, wird allerdings durch die Bezugnahme auf Realia der europäischen Gewaltgeschich-

278Charles Darwin: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1875, S. 179.

279To A.E. Bontine, 22.11.1898. In: Conrad, *Letters*, Bd. 2 (wie Anm. 160), S. 121.

280Reemtsma, *Vertrauen* (wie Anm. 15), S. 266.

281To Roger Casement, 21.12.1903. In: Conrad, *Letters*, Bd. 2, S. 96.

te relativiert. In dem Sinne, dass Kurtz' Handeln ebenso von den Lebensumständen abhängig war, die Europas koloniale Expansion bereitstellte. Aus der Geschichte der Kriminologie heraus kann Conrad als Vertreter der sogenannten Vereinigungstheorie angesehen werden. Bei dieser werden die endogenen (anthropologischen, atavistischen, physischen und psychischen) Faktoren, wie sie besonders die »italienische Schule« stark gemacht hat, mit den Überlegungen der »französischen Schule« zusammengebracht, die vor allem die gesellschaftlichen Grundlagen und Rahmenbedingungen von Verbrechen untersucht hat. Beide Linien werden in den 1880er Jahren kriminalwissenschaftlich zusammengeführt. Demnach entsteht »jedes einzelne Verbrechen durch das Zusammenwirken zweier Gruppen von Bedingungen [...], der individuellen Eigenart des Verbrechers einerseits, der diesen umgebenden äußeren, gesellschaftlichen [...] Verhältnissen andererseits.«<sup>282</sup> Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass der Protagonist der Vereinigungstheorie – Enrico Ferri – den klimatischen Einflüssen auf den Verbrecher große Bedeutung beimaß. Nicht zuletzt deshalb liegt in der »kriminogene[n] Wirkung«<sup>283</sup> von Umwelteinflüssen ein zeitgenössischer Erklärungsansatz für koloniale Gewalt verborgen.

### *Selbstbeschränkung und Heilung*

Die hier nur grob skizzierten Theorien und Diskurse, die als Umfeld von *Heart of Darkness* bezeichnet werden können, lassen sich als Szenario der Ansteckung und Gefährdung zusammenfassen, dem Kurtz erlegen ist und dem Marlow ausgesetzt wird. Die Gefährdung entwickelt sich parallel zu der Fahrt im Raum und macht die Nähe zur Gewalt als körperliches Erfasst-Werden lesbar. Für Conrads Text gilt, was Christian Kiening bezogen auf die Figur des kulturellen Überläufers notiert hat: in der Spannung zwischen Abschirmung und Ansteckung, die »die Protagonisten am eigenen Leib erfahren, kann die Leistung von Texten vorgeführt werden, das Fremde erfahrbar zu machen, indem sie sich ihm so weit wie möglich annähern.«<sup>284</sup> Die besondere Konstellation in *Heart of Darkness* ist dabei, dass es die Annäherung an eine erfolgte Annäherung ist. Marlow versucht die Rekonstruktion einer Entgrenzung, ohne selbst entgrenzt zu werden.

Bereits vor Antritt der Fahrt trifft er auf einen Experten der Entfremdung, der der Fahrt die (diskursive) Richtung weist. Von Beginn an steht Marlows Anstellung bei der belgischen Handelsgesellschaft im Horizont medizinischen und psychologischen Wissens. Die obligatorische ärztliche Untersuchung Marlows wird von einem »alienist« durchgeführt.<sup>285</sup> Der Arzt ist daran interessiert, »to watch the mental changes

---

282 Franz von Liszt: Lehrbuch des deutschen Strafrechts. 9. Aufl. Berlin: Guttentag 1899, S. 65f. Hier zit. n. Silvana Galassi: Kriminologie im Deutschen Kaiserreich. Geschichte einer gebrochenen Verwissenschaftlichung. Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 191.

283 Galassi, Kriminologie, S. 199. Enrico Ferri hat die französische Kriminalstatistik 1825–1878 ausgewertet und dabei festgestellt, dass die Gewalt parallel zur Lufttemperatur anstieg.

284 Christian Kiening: Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der neuen Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 54.

285 Ein »Alienist« ist jemand, »who treats mental diseases; a mental pathologist; a »mad doctor.« Und der Begriff »Alienation« schließt Formen der »mental alienation« ein, bei der »[w]ithdrawal, loss, or derangement of mental faculties« beobachtet werden kann. (The Oxford English Dictionary. Second Edition. Prepared by J.A. Simpson u. E.S.C. Weiner. Oxford: Clarendon Press 1991, Bd. 1, S. 316.)

of individuals on the spot« (H, 15). Er nimmt Schädelmessungen vor, was auf die Übernahme von Atavismus-Konzepten à la Lombroso im Text hindeutet, denn »[k]einem anderen Körperteil widmeten Lombroso und die anderen Kriminalanthropologen [...] so viel Aufmerksamkeit wie dem Kopf des Verbrechers.«<sup>286</sup> Mit der Modifikation des diagnostischen Bereiches hin zu den »changes [which] take place inside« (ebd.), hebt der Arzt aber eher auf das dynamische Modell der Degeneration ab, wenngleich die »phrenologische Faszination«<sup>287</sup> letztlich von der Idee gespeist wurde, dass in den Körper bzw. die Körperoberfläche seelische Vorgänge und Konstitutionen eingeschrieben seien. Verhindert wurde die medizinische Versuchsreihe des »alienist« bisher dadurch, dass die Probanden nie wiederkehren. Vor diesem Hintergrund liefert die Fahrt Marlows und vor allem dessen Rückkehr jenes verborgene Wissen, das bisher dem Arzt unerreichbar schien. Garant des Wissenserwerbs ist, wie der »alienist« kundtut, Abschirmung und Selbstkontrolle: »Avoid irritation more than exposure to the sun. [...] In the tropics one must before everything keep calm« (ebd.). Es handelt sich um ein Weiterführung des Motivs des Stillstands; die lexikalische Pointe besteht darin, dass *calm* nicht nur (Gemüts-)Ruhe, sondern auch Flaute und Windstille bedeutet. Der Rat des Arztes ist ein »warning forefinger,« der auf den Tropenkoller verweist und auf dessen Gegenprogramm »Du calme, du calme« (ebd.). Die Stationen der Fahrt sind im Raum abgebildete Expositionen des Kontrollverlusts und Hinführung zur *Inner Station*. In dieser Station ist Kurtz gleichzeitig Höhepunkt bzw. Radikalisierung der Selbstentäußerung und Ursprung; die Begegnung mit ihm führt das Areal der Tat vor Augen. Die besondere diskursgeschichtliche Leistung Conrads ist es, die Diskurse von Tropenkoller und Fieber mit den Atavismus- und Degenerationstheorien seiner Zeit zusammenzuführen, und zwar in der Thematisierung der Gewalttat im kolonialen Raum. *Heart of Darkness* bedeutet eine Verknüpfung von »innerem« und »äußerem« Afrika: jener psychische Bereich, innerhalb dessen die Tat möglich wird, ist an der Raumordnung und -semantik ausgerichtet. »Fine lot these government chaps – are they not? [...] I wonder what becomes of that kind when it goes up country?« lautet die Frage eines schwedischen Kapitäns an einer unteren Handelsstation; das Interesse ist auf die physischen wie psychischen Veränderungen durch die koloniale Situation gerichtet. Marlow erwartet »to see that soon« (H, 18) und prognostiziert damit ein Antwort für die *Inner Station*. Dort kehrt das Moment der Schädelbeobachtung als Komik mit fatalem Hintergrund wieder: Kurtz' Kopf sieht wie »an ivory ball« aus (H, 49). Conrad wendet kriminalanthropologische und atavistische Theorien gegen sich selbst und macht einen europäischen *homo oeconomicus* mitsamt seinen gewalttätigen Potentialen phrenologisch lesbar. Was messbar ist, sind nicht atavistische Formungen; vielmehr bekommt das koloniale Projekt der ökonomischen Ausbeutung eine äußerliche Gestalt, die auf eine innere Veränderung schließen lässt, wenn es heißt, Kurtz sei »withered« (ebd.).

286Galassi, Kriminologie (wie Anm. 283), S. 154.

287Peter Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. Frankfurt/M., New York: Campus 2005, S. 50.

Vor allem der Bildbereich des Fiebers fungiert in der Erzählung Marlows als Ausdruck der Kongo-Erfahrungen selbst. Es geht die Rede von »fever«, »nightmares« (H, 23) und Schüttelfrost (vgl. H, 68); dies alles sind typische Symptome des Tropenfiebers. Conrad spricht rückblickend vom »African nightmare feeling.«<sup>288</sup> Bezieht man die Briefe Conrads während seiner Überfahrt mit in die Lektüre von *Heart of Darkness* ein, so wird das Tropenfieber als herausragendes Thema der Fahrt deutlich. An Karol Zagórski schreibt er während eines Zwischenstopps in Sierra Leone:

What makes me rather uneasy is the information, that 60 per cent of our Company's employees return to Europe before they have completed six month's service. Fever and dysentery! There are others who are sent home in a hurry at the end of a year, so that they shouldn't die in the Congo.<sup>289</sup>

Eingang in *Heart of Darkness* findet der Fieberdiskurs in Form von erkrankten Personen, auf die Marlow allorts trifft. Zunächst ist es ein einzelner »sick man (some invalid agent from up-country)« (H, 22), den er sieht. Allmählich wird dann aber das Ausmaß des Tropenfiebers deutlich: »oh my goodness! All sick. They die so quick« (H, 35). Während des Fußmarsches von Station zu Station erkrankt ein Mitreisender an Fieber (H, 23) und gibt einen Hinweis auf die Gewaltwirkung der Erkrankung: nach einem Malheur fordert er Marlow auf »to kill somebody« (ebd.). In Rückbezug auf die Entfremdungstheorie des belgischen Arztes kommentiert Marlow die Szene mit: »I felt I was becoming scientifically interesting« (H, 24). Bereits in der Szene mit dem französischen Kriegsschiff, das den Urwald beschießt, werden Gewalt und Fieber in einen Begründungszusammenhang gebracht. Der »touch of insanity« (H, 17), den Marlow konstatiert rührt daher, dass die Besatzung im Fieberrausch agiert: »I heard the men in that lonely ship were dying of fever at the rate of three a day« (ebd.). Das Verhältnis von Selbstkontrolle und Entgrenzung zur Gewalt wird, so macht Conrad deutlich, körperlich nacherlebbar. Und zwar als ein Fieber, das dem Areal der Tat seine spezifische Temperatur verleiht. Analog zu der räumlichen Logik, die die *Inner Station* als einen Ursprungsort konzipiert, dessen Wirkung und Effekte im ganzen Land zeichenhaft sichtbar sind, wird das Fieber in jenem Innenraum geortet. Conrad entwirft das Fieber als Steigerung oder besser: als neue Qualität der Erkenntnis; kannte Marlow bisher in getriebenen Blicken und tatkräftigen Körpern »the devil of violence, and the devil of greed, and the devil of hot desire« (H, 19), so bekommt der Ursprung des kolonialen Übels eine andere Gestalt. »[I]n the blinding sunshine of that land I would become acquainted with a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly« (H, 20). Es bleibt kaum verborgen, wo dieser »Teufel« wohnt, nämlich »a thousand miles farther« (ebd.). Kurtz wird in jenen Begriffen von Krankheit, Fieber und Tod geschildert, die Marlow zur Beschreibung des neu erkannten Übels herangezogen hatte: er ist »an animated image of death« (H, 59). Sein Körper ist »pitiful and appalling as from a winding-sheet« (ebd.). Die Annäherung Mar-

288To William Blackwood, 8.2.1899. In: Conrad, Letters, Bd. 2 (wie Anm. 160), S. 162

289To Karol Zagórski, Freetown, Sierra Leone, 22.5.1890. In: Conrad, Letters, Bd. 1 (wie Anm. 158), S. 52. Vom gleichen Ort – Freetown in Sierra Leone – aus wird Lous-Ferdinand Céline am 25.5.1916 aus an seinen Vater schreiben: »Ich bin seit drei Tagen von einem heftigen Fieber gepackt.« (Briefe und erste Schriften aus Afrika 1916–1917. Gifkendorf: Merlin Verlag 1998, S. 25.) Vgl. auch die folgenden Briefe im Zeitraum vom 27.5.–2.6.1916. Célines Briefe sind ein späterer Beleg dafür, dass Fieber so etwas wie der Übergangsrhythmus in den »Schwellenzustand« des Afrikaaufenthalts ist.

lows birgt die Gefahr der Ansteckung: »it was not good for one« (H, 49), sich den Ursachen seines Tuns zu nähern. Marlow selbst, und das ist die spürbare Erfahrung der Ansteckung und Verführung zur Gewalt, bekommt »a little fever, or a little touch of other things – the playful paw-strokes of the wilderness, the preliminary trifling before the more serious onslaught which came in due course.« (H, 43) Und die unmittelbare Konfrontation mit Kurtz bedeutet für ihn einen »moral shock« (H, 63), der körperlich spürbar ist und einen fieberähnlichen Zustand erzeugt: »I [Marlow] kept my head pretty well, but when I had him [Kurtz] at last stretched on the couch, I wiped my forehead while my legs shook« (H, 66). Es ist eine Begegnung, deren Fieberhaftigkeit Züge einer traumatischen Erfahrung annimmt: »A blow on the very heart. You remember it, you dream of it, you wake up at night and think of it – years after – and got hot and cold all over« (H, 36). Das Fieber ist im Kontext von Marlows künftigen Erzählen noch mit einer anderen Bedeutung versehen. Marlow kann die Anziehungskraft von Gewalt körperlich bezeugen – und dies gilt auch noch Jahre später. Das Fieber avanciert so zum Medium der Authentifizierung des Erzählten, in dem es aus einer Näheerfahrung der Verstrickung erwächst. Marlow ist zwar ein Beobachter, aber er ist ein »beteiligter Beobachter«.

Insgesamt ist der »tropische« Zustand »der ekstatische Gegenzustand zu asketischer Hygiene.«<sup>290</sup> Das, was normal und nicht-ekstatisch ist, charakterisiert Marlow ganz im Sinne des Bildes vom still gestellten Schiff als Verankerung: »Here you all are each moored with two good adresses like a hulk with two anchors, a butcher round one corner, a policeman round another, excellent appetites, and temperature normal – hear you – normal from year's end to year's end« (H, 48). Wie insgesamt das Schiff als Element des Abschirmungsprogramms gegen die Verführungskraft der Gewalt fungiert. Marlow bewegt sich auf diesem zwar im Raum, ist dabei aber gleichsam still gestellt. Wie der Stillstand funktioniert, wird in den Texten eines anderen Migranten-Seemann-Schriftstellers lesbar. Adelbert von Chamisso deutet das Schiff während seiner mehrjährigen Beteiligung an einer Forschungsexpedition als kindlichen Schutzraum einer »Wiege.«<sup>291</sup> Als eine solche stellt sie für den Reisenden eine Verbindung zu seiner Herkunft her und ist eine Form der Verwurzelung. Dies lässt sich ausweiten auf eine europäische Identität allgemein, die mit dem Schiff garantiert scheint: »Überall ist für einen [Seefahrer] das Schiff, das ihn hält, das alte Europa [...]. So lange er vom fremden Boden aus noch die Wimpel seines Schiffes wehen sieht, hält ihn der Gesichtsstrahl an die alte Scholle festgebant.«<sup>292</sup> Der anonyme Erzähler der Rahmenhandlung argumentiert genau in dieser Richtung, wenn es über Seefahrer heißt, »their home is always with them – the ship« (H, 9). Marlow seinerseits erscheint der Flusssdampfer als »influential friend« (H, 30), der den Verlust direkten Kontakts mit Europa zu kompensieren hilft.

290Fabian, Tropenfieber (wie Anm. 265), S. 91.

291Adelbert von Chamisso: Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815–1818 auf der Brigg Rurik Kapitän Otto v. Kotzebue. In: ders.: Werke in zwei Bänden, Bd. 2. Leipzig: Insel 1981, S. 81–646, hier S. 200.

292Ebd., S. 98.



Dies ist vor allem deshalb notwendig, da der von Marlow angesteuerte und von Kurtz bewohnte Raum durch die Abwesenheit von externen Kontrollinstanzen und Wahrern einer europäischen, eingehegten Ordnung, die als Verordnung der Selbstdisziplin zu begreifen ist, gekennzeichnet ist: »out there there were no external checks« (H, 25). Diese Erkenntnis, erworben angesichts des General Managers der Central Station, eröffnet einen Blick auf das Areal der Tat: »it had been a door opening into a darkness he had in his keeping. You fancied you had seen things – but the seal was on« (ebd.). Was von der Teilnahme an der Entgrenzung abhält, ist die gesellschaftliche Kontrolle: »Too many things in the way, business, houses, omnibuses, police[,] the man next door. You don't know my respectable friends how much you owe to the man next door« (H, 38, Anm.). Aber Areale der Tat sind Randräume, die dem kontrollierenden Einfluss von Ordnungshütern entzogen sind.

There[']s a few places on earth where you haven't a man next door to you or something of him, the merest trace, his footprint – that's enough. You heard the the yells and saw the dance and there was the man next door to call you names if you felt an impulse to yell and dance yourself. Another kindly appeal too, and, by Jove, if you did not watch yourself, if you had no weak spot in you where you could take refuge, you would perceive a responsive stir. [...] The discretion of the wilderness, the night, the darkness of the land would hide everything (ebd.).

Der Wegfall von äußeren Grenzen kennzeichnet das Areal der Tat als Möglichkeitsraum jenseits gesellschaftlicher, juristischer und moralischer Ordnungen: »Anything – anything can be done in this country [...]; nobody here, you understand *here*, can endanger your position« (H, 34). Die freigesetzten zerstörerischen Potentiale gelangen in der Inner Station zur Anschauung: »there was nothing on earth to prevent him [Kurtz] killing whom he jolly well pleased« (H, 56). Die wochenlangen einsamen Elfenbeinjagden von Kurtz führen nicht nur räumlich gesehen in Gewaltzonen, sondern bedeuten hinsichtlich von Ordnung und Exzess eine Überschreitung und Entäußerung des Selbst. Das Areal der Tat bedeutet nicht nur die Negation äußerer, sondern ebenso innerer Grenzen: »go off another ivory hunt – disappear for weeks – forget himself amongst these people – forget himself – you know.« (Ebd.) Sich selbst zu vergessen, eröffnet im Areal der Tat die Möglichkeit des Tötens. »There was nothing either above or below him [...]. He had kicked himself loose of earth« (H, 65). Die Handschrift präzisiert den Verlust der Bodenhaftung als Verlust »of every restraint« (ebd., Anm.).

Demgegenüber erzählt Conrad Mechanismen der Kontrolle, die Ian Watt als die »standard values of the Victorian ethic« Marlows bezeichnet hat.<sup>293</sup> Dies meint zuallererst »[h]arte beständige Arbeit,« die ein anderer Afrikareisender als das »beste Schutzmittel« gegen »Fieber, Durchfall oder Ruhr« nennt.<sup>294</sup> Bereits in *An Outpost* thematisiert Conrad mangelnde Beschäftigung als wirkmächtiges Element von Verfalls geschichten: »The first day they were very active.«<sup>295</sup> Dann setzt zunehmend Langweile ein: »For days the two pioneers of trade and progress would look on their empty courtyard in the vibrating brilliance of vertical sunshine.«<sup>296</sup> Die finale Katastrophe steht im Horizont mangelnder Beschäftigung. Als Marlow

<sup>293</sup>Watt, Conrad (wie Anm. 239), S. 148.

<sup>294</sup>Zit. nach Fabian, Tropenfieber (wie Anm. 265), S. 87. Vgl. zu der Thematik insgesamt ebd., S. 86–97.

<sup>295</sup>Conrad, *Outpost* (wie Anm. 193), S. 310.

<sup>296</sup>Ebd., S. 313.

durch eine Havarie in seiner Fahrt für Monate festgesetzt wird, greift dagegen umgehend der Mechanismus des *restraint*. Bei Conrad ist es eine Form der (Selbst-)Beschränkung, die psychische und physische Abwehrmechanismen gleichermaßen betrifft. Besonders festzuhalten ist dabei die signifikante Geste der Abwendung, die den Diskurs der Abschirmung mit der skizzierten Ikonografie der Distanznahme zusammenbringt. Es ist ein spezifisches Verhalten gegenüber dem Raum: »I went to work the next day, turning, so to speak, my back on that station. In that way only it seemed to me I could keep my hold on the redeeming facts of life« (H, 26). Unübersehbar ist dabei die Bezugnahme auf den Diskurs des krankmachenden Müßiggangs, der in eine Atmosphäre des Verfalls getaucht ist.

Still, one must look about sometimes; and then I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard. [...] They wandered here and there with their absurd long staves in their hands like a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence. The word »ivory« rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it. A taint of imbecile rapacity blew through it all like a whiff from some corpse (ebd.).

Zu den abgeschirmten Orten gehört auch die Hütte des Prokuristen. Nicht nur, dass seine tadellose Kleidung von »backbone« und »character« (H, 21) zeugt, sondern er hat um sich eine Atmosphäre der Abschottung geschaffen. »[I]o be out of the chaos« geht Marlow in das Büro des Prokuristen. Dort sind die Fensterläden geschlossen und die durchgehende Beschäftigung des Prokuristen ist es, zu schreiben. Selbst Gespräche führt er, ohne aufzublicken und seine größte Sorge »in this climate« (H, 22) sind Schreibfehler. Alle diese Episoden sind Versatzstücke einer ›Theorie der Arbeit‹, die im Hinblick darauf entworfen wird, Gegenprogramm zum »tödliche[n] Klima des Kongolandes«<sup>297</sup> sein zu können. Arbeit erscheint als äußerliches Zeichen innerer Gefasstheit, wie Marlow erläutert: »I don't like work – no man does – but I like what is in the work – the chance to find yourself. Your own reality – for yourself« (H, 31).<sup>298</sup> Mit dieser Bestimmung der Protektionsqualität von Arbeit steht Marlow ganz im Horizont der »viktorianischen Ethik, deren »most popular word [...] must have been »work«.«<sup>299</sup> Zu dieser Rede von Arbeit als Schutzmittel gehört auch der Buchfund »[s]ome fifty miles below the Inner Station« (H, 39).

Die Interpretation dieses Textes ist von dem Konzept einer schützenden Beschäftigung bestimmt:

Within, Towson or Towser was inquiring earnestly into breaking strain of ships' chains and tackle, and other such matters. Not a very enthralling book, but at the first glance you could see there a singleness of intention, an honest concern for the right way of going to work which made these humble pages thought out so many years ago luminous with another than a professionell light (ebd.).

Die Lektüre Marlows stellt mit ›Zielstrebigkeit‹ und der richtigen Art, »eine Arbeit anzupacken‹ jene

<sup>297</sup>Ward, *Fünf Jahre* (wie Anm. 148), S. 112.

<sup>298</sup>Bronislaw Malinowski, dessen *Tagebuch* als Auseinandersetzung mit Joseph Conrad gelesen werden kann, ist ein, wenn gleich späteres, eindrucksvolles Beispiel für die Kippfigur von Exzessdrang und Ordnungspflicht. »[E]rlebte Augenblicke der Konzentration und geistigen Hochstimmung, unterbrochen von heftigem Ansturm sexueller Begierde nach Eingeborenemädchen.« (Bronislaw Malinowski: *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes: Neuguinea 1914–1918*.

Frankfurt/M.: Verlag Dietmar Klotz 2003, S. 80.) Einerseits dominieren Fieber, sexuelle Versuchung und Aggressionsschübe, die in der Notiz kulminieren: »Insgesamt entwickeln sich meine Gefühle gegenüber den Eingeborenen entschieden in Richtung »Rottet all diese Bestien aus.« (ebd., S. 68f.) Andererseits führt er neben diversen Medikamenten zur Fieberbekämpfung immer wieder Arbeitsroutine und einen Rückzug auf sich selbst als Gegenprogramm an: »Moral: Das Allerwichtigste ist, Zustände der Lockerung oder inneren Leere zu eliminieren« (ebd., S. 104).

<sup>299</sup>Walter E. Houghton: *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven: Oxford University Press 1957, S. 242, Hier zit. n. Watt, Conrad (wie Anm. 239), S. 149.

Aspekte heraus, die einen Beitrag zum ›hygienischen Leben‹ leisten. Und mehr noch, das Buch selbst schafft eine Distanz zum gefährdenden Raum: »I assure you to leave off reading was like tearing myself away from the shelter of an old and solid friendship« (H, 40). Daher erscheint ihm der Text ›in einem anderen als einem bloß berufsmäßigen Licht‹ – der Schifffahrt –, nämlich als Mitschrift des *restraint*. Die Aufgabe als Schiffskapitän ist ein aktives Gegenprogramm zu den ekstatischen Momenten jenseits des Ufers, die im Tanz symbolisiert sind. »You wonder I didn't go ashore for a howl or a dance? Well, no – I didn't. Fine sentiments, you say? Fine sentiments be hanged! I had no time. I had to mess about white-lead and strips of woollen blankets helping tu put bandages on those leaky steam-pipes – I tell you« (H, 38). Die Beschränkung auf den Schiffsraum schirmt räumlich und psychisch ab. »The inner truth is hidden – luckily, luckily« (H, 36).

Anhand der Auseinandersetzung mit Eingeborenen kurz vor Erreichen der ›Inneren Station‹ wird das Konzept des *restraint* in den Horizont von Tod und Töten versetzt. Während der Kampfhandlungen wird der Steuermann Marlows deswegen getötet, weil er – im Unterschied zu Marlow – seine Aufgabe an Bord aufgibt und mitkämpft. »The fool-nigger had dropped everything to throw the shutter open and let off that Martini-Henry« (H, 46). Der Kommentar Marlows zum Tod des Steuermanns zielt auf den Verlust der Selbstbeschränkung und ein Zeigen der Grenze. »Poor fool! If he had only left the shutter alone. He had no restraint, no restraint – just like Kurtz« (H, 86). Mit dem Öffnen des Fensterladens ist die Grenze von Beobachtung zu Beteiligung, von Ordnung und Exzess durchlässig geworden. Das Schiff gehört, so die Idee Marlows, zu den abgeschirmten Räumen und ist vor allem ein Ort der Beobachtung. Die fatalen Konsequenzen davon, diesen Raum durchlässig werden zu lassen, stellt der eindringende Speer drastisch vor Augen. Zum zweiten Mal erweist sich das Schiff als Heterotopie: die zwei im Text diskutierten Konzepte von Stillstand und Bewegung bzw. Entgrenzung und Abschirmung prallen am Ort des Dazwischen aufeinander. Die Abschirmung erscheint dadurch als ein äußerst fragiler Zustand, der gemäß der ›Aufgabe‹ von Heterotopien diskutiert wird. Die Kampfhandlung, geschildert als »a glorious slaughter« (H, 52), knüpft an das Bild vom Beschießen des Waldes an: »The pilgrims had opened with their Winchesters and were simply acquiring lead in the bush« (H, 46). Conrad entfaltet die inneren Dimensionen dieses Bildes als Aufgabe der Selbstkontrolle und als ekstatisches Moment: einer der »bloodthirsty« ›Pilger‹ »positively danced« (H, 52) ob des angerichteten ›Schlachtfestes‹. Tanz und Gewalt werden als gemeinsamer Gefahrenbereich ausgemacht und als ›Riten‹ des Kolonialismus gedeutet; Marlow spricht vom »merry dance of death and trade« (H, 17). Dieser ist Effekt eines Kontrollverlusts, der im rituellen Mittanzen seinen sichtbaren Ausdruck findet,<sup>300</sup> kann der Tanz doch zu den Genep'schen »Angliederungsriten«<sup>301</sup> innerhalb einer Integrationsphase gezählt werden. Handlungen wie ein gemeinsa-

---

300dass dieser Logik eines wilden Zustands in Afrika immer auch eine rassistische Denke zugrunde liegt, muss nicht eigens betont werden.

301Arnold van Genep: Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt/M., New York: Campus 2005, S. 21.

mes Mahl oder gegenseitiges Händeschütteln führen in eine neue Ordnung. Genepp betont damit die Aufhebung von Distanzen, die Synchronisation von Handlungen und die Dimension körperlichen Kontakts, was auch den Tanz als Form der Angliederung erscheinen lässt.

### *Tanz und Töten*

Der Tanz – mit seinen Konnotationen von Eros, Gewalt und Ekstase – ist ein viel thematisierter Topos der ethnografischen und kolonialen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zentrale Elemente des erzählten Tanzes sind die Störung einer europäischen Ordnung und die notwendige Einhegung. Paradigmatisch ist dies in Friedrich Gerstäckers Roman *Tabiti* (1854) gestaltet. Aus Mangel an europäischen Frauen sind tahitianische Frauen zu einem Ball geladen. Dabei wird der Tanz insgesamt nicht nur topisch »als Sünde des Fleisches gegen den Geist«<sup>302</sup> diskutiert, sondern es wird eine Dichotomie von geordnetem europäischem und wildem tahitianischen Tanz aufgebaut. Eine tahitianische Tänzerin bemerkt:

diese Gesellschaft hier gefällt mir nicht. Das Umfassen hemmt die freie Bewegung, das Drehen macht mich schwindlig, und auch die Wände und der Boden hier verwirren mich. [...] Nein, gib mir eine freie, offene Stelle unter blühenden Zweigen und die blinkenden Sterne über uns. Dazu die lustige Trommel, dann bin ich mit Herz und Seele dabei. Hei, wie die Tapa im Wind flattert und die Locken um die Stirn fliegen. Da wird dir das Blut in den Adern zu flüssigem Feuer! Dieser Tanz hier ist kalt, kalt wie das Land, aus dem er kommt. Da können sie auf ihren merkwürdigen Instrumenten so viel Lärm machen, wie sie wollen, sie können mein Herz nicht erwärmen. Sie haben ja noch nicht einmal eine Trommel dabei!<sup>303</sup>

In dem Moment, wo die im reglementierten Tanz symbolisierte europäische Ordnung an Intensität nachlässt, kommt es – so die Argumentation Gerstäckers – zum gefährdenden Exzess. »Kaum schwieg die Musik, als sich auch schon einige der wilden Mädchen in der Mitte des Saales versammelten, froh, den lästigen Zwang hinter sich zu haben.«<sup>304</sup> Geschildert wird dann eine sich steigernde körperliche Erregung – »der wilde, bekannte Laut [ließ] die Pulse schon rascher schlagen«<sup>305</sup> –, die schließlich offen zu Tage tritt: »Den Takt mit den flachen Händen auf die Hüften schlagend, singend und lachend begann die muntere Schar den wilden Upepehe, den Lieblingstanz ihres Stammes. Zwar sprangen noch einzelne Männer dazwischen, die nicht zu Unrecht befürchteten, dass der Tanz in dem Übermut der jubelnden Schar ausarten könnte, aber zu spät.«<sup>306</sup> Auffällig ist die Ambivalenz im Verhalten der europäischen Männer. Einerseits besitzt der Tanz offensichtlich besondere Attraktivität, da sie sofort die Tänzerinnen umringen, andererseits stellt er eine Gefährdung da, gegen die angegangen werden muss. Es gelingt schließlich,

das zügellose Volk wieder zur Ordnung zu bringen. Das war jedoch mit Schwierigkeiten verbunden. In der Mitte gestört, stoben sie nach allen Seiten hinaus, jede auf eigene Art den begonnenen Tanz fortsetzend. Es wurde erst möglich, sie wieder zur Ordnung zu bringen, als die Trompeten ein Zeichen für den nächsten Tanz gaben. Dadurch gerieten die Mädchen aus dem Takt und hörten auf.<sup>307</sup>

Die Kippfigur von Erregung und Einhegung schreibt nachhaltig eine europäische Semantik des wilden Tanzes fest, mag sie auch in gleichsam karikierender Weise gestaltet sein: »Tidlidei! Tidlidei! / Ei, ver-

302Friedrich Gerstäcker: *Tahiti*. Frankfurt/M. u.a.: Büchergilde Gutenberg 1987, S. 249.

303Ebd., S. 269.

304Ebd., S. 270.

305Ebd.

306Ebd., S. 271f.

307Ebd., S. 271.

fluchte Hopserei! / Ei, verfluchter Niggertanz, / Der du mich verwirrest ganz; / Ei verfluchter Tanz der Miss, / Der die Ruhe mir zeriß! / Tidlidei! Tidlidei! Tidli- Tidli- Tidlidei!«<sup>308</sup> Immer wieder ist es der afrikanische Tanz, wie ihn die Abenteuer- und Kolonialliteratur semantisiert hat, der – sei es als Wunsch- oder Drohbild – literarischen Überschreitungsszenen als Referenz dient.

Welches Drohpotential der wilde Tanz im kolonialen Diskurs entwickeln kann, wenn er nicht eingehegt wird, diskutiert etwa Hans Grimm. Die Erzählung *Wie Grete aufhörte ein Kind zu sein* ist ein Pamphlet gegen die sogenannte Rassenmischung in Deutsch-Südwestafrika. Durch den Tod seiner weißen Frau kommt dem Kolonialbeamten Karl von Troyna der kulturelle Halt abhanden und er droht »zu verwildern.«<sup>309</sup> Dem äußerlichen Verfall des Grundstücks und der Person analog wird eine sittliche Verfallsgeschichte erzählt. Im Zentrum dieser Geschichte steht eine »wilde Schönheit« mit einem »prächtigen Körper,«<sup>310</sup> anhand derer Grimm rassistische Gefährdungsszenarien ins Bild setzt. Diese kulminieren in einem Alptraum der Tochter – Grete: »da tanzte ihr ein weißer Mann entgegen, der hielt sich umschlungen mit einem halbfarbigem, verwilderten Weibe, und hinter beiden drein stießen sich und fielen betrunkene schreiende Bondel- und Bastard-Paare.«<sup>311</sup> Tanz und Rausch werden als Elemente kultureller Hybridität gedeutet, die dem auf klaren Differenzen aufbauenden Weltbild des Kolonialismus fundamental widerspricht.

Joseph Conrad ist weit davon entfernt, Fürsprecher rassistischer Dichotomisierungen zu sein; aber der Tanz nimmt bei ihm eine ähnliche argumentative Schlüsselstellung ein. Vor allem findet hier das Interesse am Körper des Beobachters als Form der Lesbarmachung von Gewalt mit der Idee eines spezifischen Gewaltraums zusammen. Der Tanz (ver-)führt zu einem Tanzplatz, der in *Heart of Darkness* mit dem Ort der Gewalt identisch ist. Analog zu unzähligen Schilderungen Afrikareisender, denen die Musik und Tänze als »Höllenslärm[]« und »Orgien«<sup>312</sup> erscheinen, ist der nächtliche Tanz in *Heart of Darkness* in europäischer Perspektive Sinnbild des Exzesses. Stellt die sprachliche Abwertung den Versuch da, die Phänomene Tanz und Musik begrifflich zu bannen, so impliziert sie zugleich das Gefährdungspotential, das dem Tanz zugesprochen wurde. Anhand des Tanzes werden Fragen von Macht und (Selbst-)Kontrolle des Europäers ausgehandelt.<sup>313</sup> Der Anspruch Marlows an sich selbst »to handle that dumb thing« wird durch einen »impulse to yell and dance yourself« (H, 38) einer Prüfung unterzogen. Der Tanz fügt sich in die *Heart of Darkness* leitende Dichotomie von Stillstand und Bewegung ein. Der

---

308Alfred Walter Heymel: Auf eine Excentric tänzerin. Hier zit. n. Wolfgang Rothe: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/M.: Klostermann 1979, S. 52.

309Hans Grimm: *Wie Grete aufhörte ein Kind zu sein*. In: ders.: *Südafrikanische Novellen*. München: Albert Langen 1921, S. 127–213, hier S. 135. Den Text grundiert also eine eigentümliche Logik, dass das Fehlen europäischer Frauen in den Kolonien der Grund für ein sexuelles *going nativ* der Kolonialisten sei.

310Ebd., S. 139.

311Ebd., S. 200.

312Georg Schweinfurth: *Im Herzen von Afrika, 1868–1871*. Stuttgart: Thienemann 1984 [zuerst: 1874], S. 91 u.94.

313Vgl. Florian Carl: *Was bedeutet und Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: LIT 2004, S. 24.

sogenannte wilde Tanz ist Bestandteil der »Liste der ekstatischen Elemente,«<sup>314</sup> die Johannes Fabian entworfen hat. Fabian zitiert aus den Aufzeichnungen Thomsons, die die ambivalente Bewertung von Tänzen deutlich macht. Sie sind »Orgien«, die »entsetzlich scheinen;« aber sie haben »einen besonderen Reiz:« »die Einbildungskraft [wird] durch das gellende Geschrei der Weiber und den wüsten Trommelschall auf das lebhafteste angeregt.«<sup>315</sup> Und die Expedition Hermann von Wissmanns beobachtet den sogenannte Riambatanz als Szenen einer gleichsam anarchischen Masse. Unübersehbar ist die Schilderung von einer Spannung zwischen Abwehr und Affektion geprägt:

Es war ein wildes Durcheinander springender Gestalten; das Auge konnte nicht mit Ruhe ein bestimmtes Bild festhalten [...]. Nichts anderes sah man als das wilde Chaos sich wiegender und beugender Oberkörper und zapplender Gliedmaßen. Der Tanz fesselte durch den Masseneindruck, nicht durch die Geschicklichkeit einzelner Tänzer. In den unermüdlichen Bewegungen [...] lag eine unverkennbare wilde Leidenschaft, die weder durch die drückende Hitze noch durch den herabtriefenden Schweiß gemildert werden konnte. Der Tanz schien auf die Leute gar nicht ermüdend zu wirken, im Gegentheil [sic], die Tänzer wurden lebhafter und lebhafter und die allgemeine Aufregung theilte sich auch den am Tanze nicht beteiligten Zuschauern mit.<sup>316</sup>

Conrad bewegt sich innerhalb dieses Diskurses von Erregung und Exzess. Es geht die Rede vom »strange narcotic effect« des »monotonous beating of of a big drum« und des »steady droning sound of many man chanting [...] some weird incantation« (H, 63). Die Verführungskraft des Tanzes besteht in seinem Synchronisationspotential, das letztlich eine Form des *going native* ist. Marlow verwechselt »the beat of the drum with the beating of my heart« (H, 64). In dieser Wahrnehmung ist eine allgemeiner Angst vor der Hybridisierung angelegt; darüber hinaus zielt Marlows Umgang mit dem Tanz konkret auf die Potentiale der Gewalttätigkeit, die mit ihm konnotiert sind. Conrad wird dabei aber expliziter, wenn er Tanz und Gewalt zu einem gemeinsamen Bild zusammenschließt. Das Mittanzen zu verweigern, lässt sich nicht nur auf »Regeln der Hygiene und der wissenschaftlichen Methodek«<sup>317</sup> zurückführen, die gerade die Verweigerung von Integration zum Ziel haben. Vielmehr geht es darum, das eigene Gewaltpotential zu domestizieren. Marlows Abschirmung gegenüber dem Tanz ist zunächst als Verneinung von Wissen gestaltet; er will nichts von den Riten hören: »I don't want to know anything of the ceremonies [...]. Curious, this feeling that came over me that such details would be more intolerable than those heads drying on the stakes under Mr. Kurtz's window« (H, 58). Die Ablehnung wird mit einer drohenden Grenzüberschreitung von Beobachtung zu Tat begründet. Die Schrumpfköpfe als Gartenzaun sind zwar schockierend, aber letztlich »only a savage *sight*,« während das Wissen um die Riten bedeute, »to have been *transported into* some lightless region of subtle horrors« (ebd., Herv. O.G.). Diese Region des Grauens hat einen konkreten Ort – den Tanzplatz.

Der Tanz ist in *Heart of Darkness*, gemessen an dem impliziten Ideal des sich selbst limitierenden, gleichsam verankerten Europäers, ein Moment der Selbstentgrenzung und vollzieht sich in einem ekstatischen

---

314Fabian, Tropenfieber (wie Anm. 265), S. 106.

315Ebd., S. 158.

316Hermann von Wissmann, Ludwig Wolf, Curt von François u. Hans Müller: Im Innern Afrikas: Die Erforschung der Kassai während der Jahre 1883, 1884 und 1885. Leipzig: Brockhaus 1891, S. 184f.

317Fabian, Tropenfieber (wie Anm. 265), S. 163.

Außen. Zunächst ist dieses Symbol der Tat nur zeichenhaft und distanziert wahrzunehmen: »At night sometimes the roll of drums behind the curtain of trees would run up the river.« (H, 37) Die Manuskriptfassung schildert den Tanz explizit als Verführung zur Gewalt für den Europäer:

The howled and leaped and spun and made horrid faces. You know how it is when we hear the band of a regiment. A martial noise – and you pacific father, mild guardian of a domestic heartstone suddenly find yourself thinking of carnage. The joy of killing – hey? Or did you never, when listening to another kind of music, did you never dream yourself capable of becoming a saint – if – if. Aha! Another noise, another appeal, another response. All true. All there – in you (H, 37f., Anm.).

Kurtz nimmt an den Tänzen teil und entledigt sich der Selbstkontrolle; zudem ist »blood-thirstiness« (H, 68, Anm.) in Anlehnung an den »Pilger« eine zentrale Eigenschaft Kurtz'. Die Attraktion des Außerordentlichen hat Kurtz nicht nur an räumliche Randzonen, sondern seine Handlungen »beyond the bounds of permitted aspirations« geführt (H, 65). Auf dem Weg zum Tanzplatz als dem Areal der Tat erwachen in Kurtz »forgotten and brutal instincts« (ebd.). Das *going native* schildert Conrad in einer Mischung aus Erkrankung, zärtlicher Berührung und Ritus, vor allem aber als ein Moment des Eindringens, das die Erfahrungswelten von Kurtz und Marlow zusammenschließt. »The wilderness had patted him [Kurtz] on the head [...]; it had taken him, loved him, embraces him, got into his veins, consumed is flesh, and sealed his soul to its own by the inconceivable ceremonies of some devilish initiation« (H, 49). Kurtz exzessive Handlungen werden dementsprechend pathologisiert. Seine »nerves went wrong,« und dies führt ihn zu »certain midnight dances ending with unspeakable rites« (H, 50). Die pathologische Begründung von Gewalt erschließt einerseits die hohe Intensität der Anziehungskraft und den »Ansteckungscharakter«<sup>318</sup> exzessiven Handelns, bietet aber andererseits Optionen der Prävention und Behandlung, wie sie von Marlow erfolgreich praktiziert werden. Die von Joseph Conrad identifizierten Ursachen von Gewalt als eindringende Kräfte reden keineswegs den etwa von Trutz von Trotha beklagten »Tätern ohne Verantwortung«<sup>319</sup> das Wort. Denn mit Marlow wird ja gerade bekundet, dass die Berührung mit einem Möglichkeitsraum der Gewalt eine Prüfung ist, die im Sinne der Gewaltvermeidung bestanden werden kann. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass zu den Ursprüngen einer Gewalttat niemals nur die eindringenden Faktoren, sondern immer auch Entscheidung des Täters gehören. Liegt in der (zeitgenössischen) pathologischen Erklärung exzessiven Verhaltens immer auch die Chance, eben jene Exzessivität entschuldbar werden zu lassen – so wie »Neurasthenie« oder der »tropische Zustand« zu Universalbegriffen für nahezu alle Arten abnormen Gefühls und Verhaltens avancierten –, insistiert Conrads Gewaltanalyse doch auf der willentlichen Entscheidung zur Tat.

Es gibt in der Inneren Station nur einen Moment, wo Marlow das Schiff verlässt, um den enteilt Kurtz zurück zu holen. In dieser Passage dringt Marlow am weitesten räumlich bis an den Rand des Tanzes vor. »I saw it – I heard it. I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no

---

318René Girard: Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt/M.: Fischer 1994, S. 50. Vgl. dazu auch Sofsky, Traktat (wie Anm. 12), S. 101–118, wo er über die »Versuchungen der Gewalt« (S. 101) spricht.

319v. Trotha, Soziologie (wie Anm. 19), S. 19.

faith, and no fear, yet struggling blindly with itself. I kept my head pretty well« (H, 66). Kontrollverlust und Selbstkontrolle begegnen sich an jenem äußersten Punkt des Textes.

And the memory of what I had heard him say afar there, with the horned shapes stirring at my back in the glow of fires within the patient woods, those broken phrases came back to me, were heard again in their ominous and terrifying simplicity: [...] »Let me go – I want more of it.« More of what? More blood, more heads on stakes, more adoration, rapine, and murder (H, 72).<sup>320</sup>

Die Position der Körper im Raum gibt dabei Auskunft über die letzte Grenze, die Marlow aufrecht erhält. Er dreht den nächtlichen Riten und Tänzen den Rücken zu – die Feuer und Tänze sind »at my back« (H, 64) und wendet sich vom Areal der Tat ab. »True, he had made the last stride, he had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot« (H, 69). Das Areal der Tat ist in diesem Bild der Übertretung aufgehoben. Die körperliche Dimension des Beobachters Marlow produziert ein weiterführendes Wissen als das Modell von Maske und Wahrheit, weil es ein primäres Wissen ist, das sich unmittelbar mitteilt. Vor dem Hintergrund der Erfahrung des körperlichen Erfasst-Werdens gelingt eine Annäherung an Kurtz' Areal der Tat, die intensiver scheint als die Aporie der Beobachtung und Rekonstruktion räumlicher Überschreitungen. Was Marlow erzählt, ist »his [Kurtz'] extremity that I seem to have lived through« (ebd.). Marlows Erfahrung ist mit der Überschreitungserfahrung Kurtz' bis zu der Grenze des Areals identisch und führt zur Erkenntnis der Attraktions- und Affektionsmacht von Gewalt. Er erlangt ein authentische Wissen über Gewalt. »[T]he whole difference« (ebd.) zwischen beiden liegt in dem Schritt hinein in das Areal der Tat. Marlow kann nicht, dies demonstriert die räumliche Symbolik von *Heart of Darkness*, die Tat Kurtz' erzählen; in diesem Sinne ist der Text die Ausgestaltung eines wortwörtlichen Unsagbarkeitstopos. Allerdings kann er jene Umstände und Dynamiken erfassen, die ihn selbst an den Rand der Tat führen.

Die Pointe von *Heart of Darkness* ist, dass Conrad das Modell räumlicher Symbolisierung von Gewalt einerseits, wie gezeigt, an einem bestimmten Punkt scheitern lässt, andererseits aber genau dieses Modell anwendet, um über das Scheitern hinaus zu gelangen. Oder anders gewendet: von der *Inner Station* aus wird eine Binnentopografie entwickelt, die mit dem Tanzplatz einen Ort etabliert, an dem die Anziehungskraft von Gewalt für Marlow am deutlichsten spürbar wird. Marlow folgt dem Pfad Kurtz' zu dem Tanzplatz, was in der Form linearen Vordringens Marlows Erfasst-Werden von Gewalt ausdrückt und zugleich das Modell der Wissensfahrt auf einer anderen Ebene weitertreibt. In der Begrifflichkeit Michel Foucaults aus seiner *Vorrede zur Überschreitung* bewegen sich Kurtz und in seinem Gefolge Marlow auf einer »Strichlinie,«<sup>321</sup> die eine Grenzlinie durchbricht. Der Pfad zur Gewalt als Überschreitungslinie wird dann aber von Marlow seinerseits überschritten und mit einer Grenzziehung unterbrochen. Er erkennt »a trail«, folgt diesem (»kept to the track«) und hält dann an einem entscheidenden Punkt inne, um eine Gegenbewegung der Abschirmung zu vollführen, die gemessen an der Strichlinie exzen-

<sup>320</sup>Der zweite Teil des Zitats ab »Let me go« ist nur in der Handschrift und im Magazindruck vorhanden.

<sup>321</sup>Foucault, *Vorrede* (wie Anm. 242), S. 68.



trisch erscheint: »I actually left the track and ran a semicircle. [...] I was circumventing Kurtz« (H, 64). Damit stättet er den Raum mit einer neuen Grenze aus, indem die Verbindungslinie zu Kurtz gekappt wird.<sup>322</sup> Dieser Wendepunkt der Erzählung ist nicht nur der Beginn der Rückfahrt Marlows, sondern leitet einen Gesundungsprozess ein. Die Rückkehr in die Gräberstadt Brüssel stellt das Gewöhnliche und Ordentliche Europas gegen das Ungewöhnliche und Außerordentliche der afrikanischen Erfahrungen Marlows.<sup>323</sup> Er scheint zunächst das Wissen um das Areal der Tat als ein Fieber nach Europa zu tragen. Die Schiffspassage ist »a period of time which I remember mistily« (H, 70), dann findet er sich unvermittelt »in the sepulchre city« wieder. Die Annäherung an den Fieberzustand der Gewalt entfremdet Marlow von der europäischen Ordnung: ihr »knowledge of life was to me an irritating pretence because I felt so sure they could not possibly know the things I knew« (ebd.). Das Außerordentlichkeitsgefühl ist Effekt des Fiebers: »my behaviour was inexcusable, but then my temperature was seldom normal in these days« (ebd.). Das Ende des Fiebers ist vor dem Hintergrund des *restraint* dann aber die verzögerte Distanznahme vom Inneren Afrika. Beide, Kurtz und Marlow, erkrankten an Fieber, aber der Unterschied liegt in der Heilung Marlows; sie lässt die »Prüfung« im kolonialen Raum erfolgreich enden. Die Genesung im familiären Raum der Tante bedeutet eine Wiedereingliederung in einen Bereich der Kontrolle und Ordnung. Es geht also darum, das Außerordentliche zu domestizieren und die Erfahrungen in ihren zum Teil drastischen Bildern abzuschwächen. Darauf hebt auch die Bemerkung Marlows im Hinblick auf die zu heilenden Bereiche ab; die Heilung ist vor allem psychischer *restraint*: »It was not my strength that wanted nursing, it was my imagination that wanted soothing« (ebd.).

Die Tante Marlows, bei der der *restraint* endgültig vollzogen wird, ist zu Beginn als Repräsentantin einer

---

322Im November 1914 wird Franz Kafka eine Erzählung abschließen, die ganz im Sinne der von Conrad ausbuchstabierte Spannung zwischen Anziehung und Distanzierung eine Begegnung eines Forschungsreisenden mit einem entlegenen Gewaltort zum Thema hat. In der *Strafkolonie* ist u.a. deutlich vom Kolonialdiskurs beeinflusst. (Zu den konkreten Vorlagen aus der Kolonialgeschichte vgl. Walter Müller-Seidel: Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung »In der Strafkolonie« im europäischen Kontext. Frankfurt/M.: Fischer 1989, S. 80–87 Der Forschungsreisende trifft auf eine Atmosphäre der Gewalt, in deren Zentrum ein Offizier waltet. Diesen kennzeichnet, nicht zuletzt durch die caritative Fürsorge für den »Apparat« die größtmögliche Nähe zur Gewalt. Erzählt wird nun die Versuchung für den Forschungsreisenden, der Faszinationskraft des Apparats und damit der »Attraktivität« von Gewalt selbst zu erliegen. Hat er zunächst »wenig Sinn für den Apparat« (Franz Kafka: In der Strafkolonie. In: ders.: Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 201–248, hier S. 204), so ist er bereits nach den ersten Erläuterungen über seine Wirkung »ein wenig für den Apparat gewonnen« (ebd., S. 208). Schließlich erfolgt eine körperliche Annäherung: »Der Reisende erhob sich langsam, ging hin und beugte sich über die Egge« (ebd., S. 215). Wenn dann der Offizier sich selbst in die Maschine einspannt, dann nimmt der Reisende – wenngleich nicht bewusst – die Position des Offiziers ein, der den Hinrichtungsprozess beobachtet und überwacht. Der Reisende wird, trotz grundlegend ablehnender Haltung in die Gewaltsituation hineingezogen. Allerdings mündet die Erzählung in einem Akt der Bannung, der als *restraint* im Conradschen Sinne verstanden werden kann. Der Reisende verhindert eine mögliche Fortsetzung der Konstellation Täter-Opfer an einem anderen Ort, indem er bei seiner Abreise die Mobilität des Soldaten und Verurteilten unterbindet: »Sie wollen wahrscheinlich den Reisenden im letzten Augenblick zwingen, sie mitzunehmen. [...] Sie hätten noch ins Boot springen können, aber der Reisende hob ein schweres, geknotetes Tau vom Boden, drohte ihnen damit und hielt sich dadurch von dem Sprunge ab« (ebd., S. 248). Es wäre eine Fortführung und damit auch anhaltende Gefährdung des Reisenden durch die wortwörtliche Attraktivität von Gewalt möglich, der sich der Reisende aber – durch einen Akt der Selbstverteidigung und eine Geste der Abschirmung – erwehrt.

323Zu der Deutung der Erzählung *Herz der Finsternis* als Durchgang zu einer neuen Existenz vgl. Holger Nüstedt: Joseph Conrads Seegeschichten. Variationen des anthropologischen Initiationskonzepts. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1998, S. 282–291.

aufklärerischen Utopie charakterisiert; geschlechtertheoretisch zugespitzt stellt sie den Gegenbereich zum ›Raum der Wahrheit‹ im Kongo vor: »It's queer how out of touch with truth women are!« (H, 16.) Frauen symbolisieren in *Heart of Darkness* eine europäische Ordnung des Scheins und der Lüge im Kontrast zu einer männlichen Welt der Gewalt und Wahrheit:

They – the women I mean – are out of it – should be out of it. We must help them to stay in that beautiful world of their own lest ours gets worse. That's a monster-truth with many maws to whom we've got to throw every year – or every day – no matter – no sacrifice is too great – a ransom of pretty, shining lies – not very new perhaps – but spotless, aureoled, tender (H, 49).

Dies ist aber nicht einfachhin Ausdruck eines männlichen Überlegenheitstopos, sondern im Kontext der Affektionserfahrung im Areal der Tat die Möglichkeit der ›Hygiene‹ und der Wiederherstellung einer nicht-ekstatischen Ordnung: Marlow »laid the ghost of his [Kurtz] gifts at least with a lie« (H, 49). Die Lüge gegenüber der Frau bedeutet, das Grauen und den Exzess zu bannen, indem die Erfahrungen in eine Romanze im exotistischen Milieu umgearbeitet werden. Dies geschieht dadurch, dass Marlow das Postskriptum der Gewalt – »exterminate all the brutes« – ebenso wenig in die europäische Öffentlichkeit einbringt wie das sprachliche Vermächtnis »the horror. Vielmehr sei es der Name seiner Verlobten gewesen, den Kurtz als letztes sprach.

Mit Blick auf die autobiografischen Anspielungen Joseph Conrads in der Erzählung wird die Bedeutung der Genesung als Wiedereintritt in eine Ordnung noch gesteigert. Die ›Tante‹ verschafft Marlow die Anstellung bei der belgischen Handelsgesellschaft und sorgt für seine Genesung und Reintegration. In Joseph Conrads Biografie nimmt diesen Platz die bereits erwähnte Marguerite Poradowska ein – auch sie wird in Briefen als »aunt« angesprochen. Der Kongo ist in Conrads Briefen an sie vor allem durch Fieber bestimmt. Vor dem Hintergrund wird deutlich, welchen Erfolg er mitteilt, wenn er Marguerite Poradowska schreibt: »What if I were to begin by telling you I have so far avoided the fever.«<sup>324</sup> Ähnlich der Ansteckung Marlows im Roman muss Conrad allerdings wenig später einräumen: »in going up the river I suffered from fever four times in two months, and then at the Falls [...] I suffered an attack of dysentery lasting five days. I feel somewhat weak physically and not a little demoralized.«<sup>325</sup> Während seines Aufenthalts vor Ort fungiert Marguerite Poradowska dann als Möglichkeit, sich von dem Land und dem Fieber zu distanzieren; sie ist eine Figur des *restraint*: »Indeed, while reading your dear letters [über Menschen und Dinge ›daheim‹] I have forgotten Africa, the Congo, the black savages and the white slaves (of whom I am one) who inhabit it.«<sup>326</sup> Sie befördert jene Strategie der Abschirmung, die zu entwerfen eines der zentralen Anliegen von *Heart of Darkness* ist. Was passiert, wenn der briefliche Kontakt nach Europa unterbrochen wird, schildert eindrucksvoll der französische Ethnologe und Ko-

324To Marguerite Poradowska, Teneriffa, 15.5.1890. In: Conrad, *Letters* 1 (wie Anm. 158), S. 50.

325To Marguerite Poradowska, Kinshasa, 29.9.1890. In: ebd., S. 62.

326Ebd., S. 62f. Vgl. dazu den Brief Louis-Ferdinand Célines an Simone Saintu, wenn er ihr erzählt, wie er mitten in der Wildnis erfährt, dass zwei Briefe für ihn eingetroffen wären: »Sie wissen gewiß ebensowenig wie auch ich es vor diesem Tag wußte, was ein Brief in diesen Ländern bedeuten kann.« Er schreibt über die Wirkung der Briefen, dass sie den »Rückzug auf den Pfad des moralischen Heils« bedeuteten. (An Simone Saintu, 7.7. 1916. In: Céline, *Briefe* (wie Anm. 289), S. 41.)

lonialbeamte Maurice Delafosse: der Kolonist, der auf Post wartet, »fühlt eine Art von Erregung, derer Herr zu werden, schwierig ist; und sobald dieser Tag [der Postlieferung] verstrichen ist, ohne dass die erwartete Post eingetroffen ist, wächst die nervliche Anspannung; sie verwandelt sich in Streitlust [...] und die ›Boys‹ tun gut, nicht diese Zeit unglücklicherweise dafür auszuwählen, um einen Teller oder ein Glas zu zerbrechen.«<sup>327</sup> Greift man Conrads Metaphorik des Stillstands auf, so könnte man Poradowska als eine Verankerung in der europäischen Ordnung bezeichnen. Durch sie ist Conrads ›Kongoabenteurer‹ eine Bewegung mit der Gegenbewegung des gleichzeitigen Verharrens. »The screw turns and carries me off to the unknown. Happily there is another me who prowls through Europe, who is with you at this moment.«<sup>328</sup> Hatte der britische Kolonialbeamte Hugh Clifford 1902 in der Figur Kurtz ein überzeugendes Bild einer ›denationalisation‹ erblickt, so bedeutet der *restraint*-Diskurs Marlows und Conrads das dazugehörige Gegenprogramm, das weniger mit ›Nationalisierung‹ als mit Verwurzelung oder identitärer Festigkeit zu bezeichnen wäre.

Eben jene Tante ist es aber auch, die in der Frühphase der Autorschaft Conrads wie keine andere literarischer Bezugspunkt ist. Was mit der Rückkehr aus dem Kongo letztlich erzählt wird, ist die sukzessive Überführung des Kongo-Wissens – mit den Dimensionen des Außersprachlichen und Ekstatischen – in europäische Erzählordnungen. Im Verhältnis von Kurtz und den Frauenfiguren spiegelt sich das Verhältnis von Ereignis und Erzählung, deren Mittlerfigur Marlow ist. Dessen Wiedereintritt in die Ordnung korreliert mit Verfahrensweisen einer ›hygienischen‹ Poetik von Afrikareisenden. Vielfach ist der Verweis auf die ›tropische Hygiene‹ am Ende von ethnografischen Passagen in Afrika-Texten die Versicherung des eigenen, europäischen Standpunkts und Garant von Identität. Als wiederkehrendes Motiv argumentieren die Forscher dann gern rassistisch bzw. rassistisch. Die narrative Selbstvergewisserung in den Reisetexten ist dabei aber nicht nur ein Bericht über die Herausforderungen des afrikanischen Raums, sondern selbst integraler Bestandteil der ›tropischen Hygiene.‹ Deuten Tagebücher und Briefe von Afrikaforschern vereinzelt Momente des Überschreitens an, so bedeuten die publizierten Reisebücher weitestgehend eine Korrektur und Zurücknahme der Ahnungen des Außerordentlichen. Das Verfassen eines Reisetextes bedeutet die Wiederherstellung einer vormals im Raum des Fremden gefährdeten Ordnung. In der räumlichen und zeitlichen Distanz – die Bücher wurden im allgemeinen nach der Rückkehr nach Europa auf der Grundlage von Notizen verfasst – ist das Schreiben ein Akt ›hygienischer Lebensweise.‹ Diesen Aspekt betont Conrad, wenn Marlow dem *report* Kurtz' die Randnotiz abreißt und erst in dieser zensierten, aber eben auch eingehegten Form einem Vertreter der Handelsfirma und schließlich einem Journalisten anbietet. Die Erfahrung und Gefährdung an der Grenze zur Gewalt wird gebannt und paradoxerweise ist diese Bannung die Voraussetzung für die Erzählbarkeit von Gewalt.

---

327Maurice Delafosse: Les états d'ame d'un colonial. In: L'Afrique française 1909, S. 164. hier zit. n. v. Trotha, Herrschaft (wie Anm. 137), S. 150.

328To Marguerite Poradowska, 15.5.1890. In: Conrad, Letters 1, S. 51.

Marlow folgt dem, was Foucault als »Regeln der diskursiven ›Polizei‹«<sup>329</sup> bezeichnet hat. Diese Regeln besagen, gerade auch im Hinblick auf die topografische Logik von Gewaltereignissen in Arealen der Tat, dass dasjenige, was die Wahrheit eines »wilden Außen«<sup>330</sup> ist, erst gesagt werden kann, wenn man in den Rahmen des Diskurses und damit in den Raum der Erzählbarkeit zurückkehrt. Was als Verlust der ›Wirklichkeit des Ereignisses‹ begriffen werden könnte, ist aber im Rahmen einer Poetik der Überschreitung wieder einholbar.

## II.4 Poetik der Überschreitung

Die Möglichkeit zur Gewalt wird in der Binnenerzählung als Schwellensituation verhandelt; und auch die personelle und räumliche Konstellation der Rahmenerzählung ist liminal. Der Ort der Erzählung und Marlows Taktik des Aufschubs sind ein Kommentar zur Gewaltgeschichte der Moderne. Die Erzählgemeinschaft verharret, als Konsequenz der Affektionserfahrung Marlows im Kongo, durch den erzählenden Grenzwächter Marlow auf einer Scheidelinie. Literatur erscheint nicht nur als Möglichkeit, Gewalt als Figur der Ansteckung und des Exzesses lesbar zu machen, sondern sie wird von Conrad mit der Fähigkeit ausgestattet, einen zeitlich begrenzten und vor ›Ansteckung‹ weitestgehend geschützten Bereich zu etablieren, der einen ungefährlichen und ungefährdeten Blick auf ein Areal der Tat und dessen Bedingungen frei gibt.

Gewalt wird gebannt, aber gleichzeitig von Marlow der Schiffsbesatzung der Rahmenhandlung erzählt. Erst die Einbettung der Binnengeschichte in die Schichtung des gesamten Textes lotet vollständig die Möglichkeiten von Literatur aus, Gewalt erzählbar zu machen. Kann Marlows Gewalterfahrung grundsätzlich in der Dichotomie von Ordnung und Exzess, von Stillstand und Dynamik begriffen werden, so ist darin eine erzählerische Konsequenz enthalten, die als Poetik der Überschreitung begriffen werden kann. Ziel dieser Poetik ist es, die räumliche, physische und psychische Grenzerfahrung Marlows in die Struktur des Textes selbst einzuarbeiten. Wie der Grenzbereich der Gewalt lesbar und erzählbar werden kann, exponiert der Buchfund 50 Meilen unterhalb der Inneren Station. In den Blick gerät bei der Lektüre etwas, das kaum wahrnehmbar am Rand des Textes liegt: »there were notes penciled in the margin, and plainly referring to the text« (H, 64) Das, was über den Fließtext hinaus geht, gewissermaßen den Rahmen des Textes überschreitet, kann als die Tat lokalisiert werden. Der Rand selbst ist »cipher« (H, 40) und steht für das nicht oder nur schwer Unerzählbare. Anhand des *reports* von Kurtz wird Marlows Erfahrung einer Gewalt am Rand (des Verstehens) versinnbildlicht und poetologisch perspektiviert. Das ›Pamphlet‹, angefertigt für die »International Society for the Suppression of Savage Customs,«<sup>331</sup> ist – so vermutet Marlow – verfasst,

---

329Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. München: Fischer 2007, S. 25. Dieser Bezug ist derart konkret, dass ja auch Marlow von den »policeman« (H, 48) – zusammen mit einer normalen Temperatur, beobachtenden Nachbarn etc. – als Sinnbild der europäischen, eingehegten Ordnung spricht.

330Ebd.

331Bei dem Adressaten dieses Berichts handelt es sich um die ironische Paraphrase einer Organisation, die im Zuge der

bevor Kurtz das Areal der Tat betritt; bevor »his [...] nerves went wrong and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites« (H, 50). Die »[s]eventeen pages of close writing« (ebd.) sind rassistisch und argumentieren mit anthropologischer Überlegenheit, aus der sich ein Auftrag zur Beherrschung der »Wilden« ableitet. In diesem Sinne ist das Pamphlet ganz im Horizont der zeitgenössischen Anschauungen, Diskurse und Redeweisen angesiedelt; es ist Handlungsanweisung »for [...] future guidance« (ebd.), aber nicht Handlung. Diese geschieht erst nach dem Abfassen des *reports*. Was die Tat ist, wird in einer Randnotiz, in Form einer Nachschrift der Gewalt, lesbar: »Exterminate all the brutes!« (H, 51.) Dieses »postscriptum« (ebd.) vollzieht als Text nach, was räumlich und psychologisch als ekstatischer, »wilder« Außenraum exponiert ist. »There were no practical hints to interrupt the magic current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, scrawled evidently much later in an unsteady hand« (ebd.). Kaum zu überbieten sind die räumlich-grafischen Hindernisse, die zur Lesbarkeit der »Method« führen: es ist »eine Art Anmerkung, sie ist »am Ende der letzten Seite, ist erst »viel später« hinzugefügt und zwar »gekritzelt, »mit unsicherer Hand« – offensichtlich Folge des tropischen Fiebers und des Erregungszustands unaussprechlicher Riten. Das Areal der Tat birgt eine Gewalt am Rand; diese ist in der Ordnung von *Heart of Darkness* eine Gewalt am Rand des Les- und Erzählbaren.

Das Pamphlet und die Nachschrift grenzen nicht nur die Tat ein, sondern fixieren auch die Möglichkeit der Literatur: der Bericht »was a beautiful piece of writing« (ebd.) und die Randnotiz – »luminous and terrifying like a flash of lightning« (H, 69) – ist eine Form der Überschreitung, die den Text an das Areal der Tat angrenzen lässt. In diesem Sinne wird Gewalt als ein wildes Außen lesbar, dessen Exteriorität und Exzessivität aber erst von einem Innen (des Diskurses) her begriffen werden kann. Michel Foucaults Begriff der Überschreitung ist von Conrad her zu lesen, wenn es heißt: »Vielleicht ist die Überschreitung so etwas wie der Blitz in der Nacht [...] und verfällt schließlich in Schweigen, nachdem er dem Dunkel einen Namen gab.«<sup>332</sup> Kurtz ist nicht nur die andere, entgrenzte Möglichkeit des Handelns, sondern auch des Schreibens; er ist Täter *und* Schriftsteller. Kurtz »had been writing for the newspaper« (H, 68) und er schrieb »poetry« (H, 63). In *Heart of Darkness* wird das ekstatische Moment, das mehr oder weniger zufällig am Rand des offiziellen Texts aufscheint,<sup>333</sup> produktiv anverwandelt und zum zentralen Punkt seiner Poetik erklärt. Was Conrad als die Quintessenz seiner Erlebnisse im Kongo beschreibt, spielt auf jenes abgerissene Postskriptum der Gewalt an, das sich in Mr. Kurtz' Pamphlet findet. »All of it could go into one's breast pocket when folded neatly.«<sup>334</sup> *Heart of Darkness* ist, und das ist die durchaus überraschende Wendung des Textes, dem Erzählprinzip des Pamphlets verpflichtet. Seine

---

Brüsseler Afrika-Konferenz 1876, initiiert von Leopold II. von Belgien, gegründet wurde. Der während der Konferenz vorgeschlagene Titel lautete *Association internationale pour réprimer la traite et ouvrir l'Afrique central*, also *Internationale Assoziati-on zur Unterdrückung des Sklavenhandels und zur Erschließung Zentralafrikas*. Später wurde diese Organisation dann als *Internationale Afrikanische Assoziation* mit Vertretungen in ganz Europa und den USA geführt. Zur Geschichte dieser Organisation vgl. Hochschild, Schatten sowie Fabian, Tropenfieber (wie Anm. 265), S. 31–36.

332Foucault, Vorrede (wie Anm. 242), S. 69.

333Kurtz hatte das Postskriptum »apparently forgotten.« (H, 51)

334Conrad, Author's Note [1921], in: ders., Tales (wie Anm. 193), S. 215–219, hier S. 217.

poetologische Fundierung lässt sich auf jene Figur der Gewalttätigkeit zurückführen. Das Areal der Tat als ein Ort, an dem die Gründe und Ursprünge der Gewalt nur kurz aufscheinen, fungiert als Modell für Conrads Gewalterzählung.

Dies deshalb, weil Marlows Bericht von seiner Fahrt von Beginn an von einer Motivik des Aufblitzens und Aufflammens begleitet ist (Vgl. H, 9 u. 11.) Unmittelbar bevor er anfängt, von seinem Kongo-Abenteuer zu erzählen, heißt es: »Flames glided on the river, small green flames, red flames, white flames« (H, 11). Vor allem aber wird Marlow inmitten des Erzählflusses und inmitten absoluter Dunkelheit in einer Sequenz als ein Aufleuchten geschildert:

There was a pause of profound stillness, then a match flared, and Marlow's lean face appeared worn, hollow, with downward folds and dropped eyelids with an aspect of concentrated attention; and as he took vigorous draws at his pipe it seemed retreat and advance out of the night in the regular flicker of the tiny flame. The match went out (H, 48).

Diese Sequenz kann als Metapher für Marlows Erzählen insgesamt begriffen werden. Im Rahmen von Routine, Ordnung und allgemein: von gegebenen und anerkannten Grenzen ist Marlows Erzählung ein unerwartetes, mithin störendes Ereignis, das in einem zeitlich begrenzten Rahmen in seine Umgebung einbricht. Dieses erzählerische Ereignis ermöglicht als eine Form der Überschreitung für einen Moment einen Blick auf das Ereignis physischer Gewalttaten. Dieser Einblick erscheint zunächst limitiert und nicht transferierbar, er hat keinen Bestand und kann kaum Wirkung entfalten. Bezeichnend für die nur temporäre Leistung ist die Einbettung der Rahmenerzählung in den Rhythmus der Gezeiten und die nur kurz aufgehobenen Arbeitsroutinen auf dem Fluß. Foucault hat, in einem ähnlich »resignativen« Zug, wie er bei Conrad bemerkt werden kann, einen notwendigerweise zyklischen Aspekt der Überschreitung notiert. Sie muss immer wieder aufs Neue ansetzen, »eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt.«<sup>335</sup> Und auch das abgerissene Postskriptum als Symbol eines erzählerischen *restraint* scheint die Prognose des anonymen Erzählers zu Beginn von *Heart of Darkness* zu bestätigen, dass es sich um bei Marlows Erzählung um letztlich um eine »inconclusive experience« (H, 11) handele. Aber dies zu behaupten, würde die äußerste Erzählschicht des Textes ausblenden: *Heart of Darkness* insgesamt schließt ja auch die Figuren des Verschwindens ein und verleiht damit dem temporären Einblick und der kurzzeitigen Nähe zur Gewalt literarische Dauer. Und es ist diese Dauer, die die Formen der Erzählbarkeit von Gewalt, die Conrad austestet, zum festen Inventar einer Poetik der Gewalt werden lässt.

---

335Foucault, Vorrede (wie Anm. 242), S. 68.

### III. Gewalt, Grab und Graben. Edlef Köppens Kriegslandschaft



Wenn es doch endlich geschrieben wäre!

Edlef Köppen an Hete Köppen, 4.9.1922

### III.1 Einleitung

Vom Krieg blieb übrig Elend und Literatur.  
Ernst Jünger, *Die Wiederkehr des Weltkriegs in der Literatur*, 1931

Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt,  
daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen?  
Nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung.  
Walter Benjamin, *Der Erzähler*, 1937

Dass der Erste Weltkrieg ein Gewaltereignis von unbegreifbarer Intensität war, bedarf mehr als 90 Jahre nach dessen Ende wohl keiner ausführlichen Erklärung. Unzählige Forschungsarbeiten haben diesen ›Großen Krieg‹ hinsichtlich seiner Vernichtungskraft untersucht; maßgeblich ist dabei, neben der Suche nach wirtschaftlichen, politischen oder kulturellen Voraussetzungen und Folgen, die Einsicht in den enormen Technisierungsschub, der den Krieg in dieser Form erst möglich werden ließ. Für alle Einzelaspekte steht die bündige und bündelnde Formel der ›great seminal catastrophe of this century‹ (George F. Kennan) zur Verfügung, um den Stellenwert der vierjährigen Gewalt zu bemessen. Und doch müsste man, betrachtet man Edlef Köppens soldatisches Erleben und deren literarische Verarbeitung in dem Collage-Roman *Heeresbericht* (1930), davon ausgehen, dass eine, vielleicht *die* maßgebliche Erfahrung des Ersten Weltkriegs bei aller Fülle an Deutungen und Dokumenten nicht erfasst ist. Dies vor allem, weil sie nicht nachträglich und distanziert erfahrbar ist, sondern ein traumatisches Ereignis ist, das nicht Geschichte werden kann. Die Rede ist von der unmittelbaren Berührung mit Gewalt, die aus militärisch geschulten Tätern hilflose und nicht selten physisch wie psychisch zerrüttete Opfer werden ließ. Wenn sie denn überhaupt überlebten.

Edlef Köppen ist ein Überlebender und sein Werk *Heeresbericht* ist die Mitschrift einer Schwellensituation; der Text diskutiert den Übergang von der Kriegs- in die Nachkriegswirklichkeit. Er macht das Verhältnis von Ereignis und Erzählung anhand der Frage nach der Erzählbarkeit erlittener Gewalt als ein Verlustgeschäft kenntlich. Allerdings ist der *Heeresbericht* letztlich die Suche nach einer Möglichkeit, das Erlittene und gleichzeitig Unerzählbare des Krieges wenn nicht erzählbar, so doch als Ahnung und Spur der Eigentlichkeit von Gewalt sichtbar werden zu lassen. Es wird ein Akt der Verteidigung der *Gewalterfahrung* gegenüber der Summe von *Kriegsgeschichten* und -deutungen erkennbar. Die literarische Gestaltung eines Areals der Tat ist das Verteidigungsinstrument gegenüber der Deutungsgeschichte des Krieges, wie sie sich Köppen in den 1920er Jahren zeigt. Das Interesse richtet sich im folgenden auf das Verhältnis zwischen seiner Konzeption einer literarischen Kriegslandschaft, die den Collage-Roman *Heeresbericht* als Sammlung von Deutungen des Krieges erscheinen lässt und dem Areal der Tat. Die literarische Verhandlung dieses Verhältnisses birgt die Möglichkeit, Gewalt als persönlich erlitten und einer



Erzählung widerständig zu erzählen. Der *Heeresbericht* kann dadurch einer exemplarischen Erfahrung der Moderne – der Gewalt auf den Schlachtfeldern –, die Menschen »verstummt« und »ärmer an mitteilbarer Erfahrung«<sup>336</sup> zurück ließ, eine literarische Gestalt geben. Innerhalb der »Flut der Kriegsbücher,« in denen, so Benjamin, »alles andere als Erfahrung«<sup>337</sup> zu finden ist, bedeutet Köppens Kriegsbuch einen Verweis auf das, was das Ausgesparte, Unerzählte und Unerzählbare sein könnte. Zunächst gilt es aber, die biografischen und poetologischen Voraussetzungen für den *Heeresbericht* zu erschließen sowie in einem zweiten Schritt Köppens vertextete Kriegslandschaft zu rekonstruieren, um innerhalb derer das Areal der Tat – den Ort körperlicher und seelischer Verletzung – konturierbar werden zu lassen. Oder anders und in der Logik des *Heeresberichts* gesagt: Köppen muss eine Kriegslandschaft entwerfen, um in ihr das Areal der Tat als einen ausgesparten Nicht-Ort erkennbar werden zu lassen.

### III.2 Zwischen Miterleben und Rückschau

Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit werden die Jahre 1914–18 unter dem Aspekt von Gewalt und Verbrechen diskutiert, etwa in Wilhelm Lamszus' *Das Menschenschlachthaus* (1922), in dem »der Krieg bei seinem Namen genannt [wurde].«<sup>338</sup> Zudem wies der Kriegsächtungspakt von 1928 (*Briand-Kellogg-Pakt*) dem (Angriffs-)Krieg einen eindeutigen Status als Gewaltverbrechen zu. Ganz so, wie es in Edlef Köppens Kriegsbuch *Heeresbericht* als Fazit des Protagonisten Adolf Reisiger nachhallt: »Der Krieg ist das größte Verbrechen, das ich kenne.«<sup>339</sup> Edlef Köppen nimmt auch in einer Rezension aus dem Veröffentlichungsjahr des *Heeresberichts* auf den international deklarierten Gewaltcharakter Bezug: »Der Krieg ist, wie bekannt, August Achtundzwanzig von den Mächten der Jahre Vierzehn bis Achtzehn geächtet, legitim und feierlich als Verbrechen erklärt worden.«<sup>340</sup> Diesen Hinweis Köppens gilt es deshalb zu beachten, weil in derselben Rezension vor dem Hintergrund des Krieges als Gewaltverbrechen ein poetologisches Programm skizziert wird, eben diese Gewalt zu erzählen. Es handelt sich um einen der wenigen Hinweise auf die Poetik Köppens, die er für das Verhältnis von Krieg/Gewalt und Literatur veranschlagt. In der Rezension, die den aufsehenerregenden Film *Westfront 1918* behandelt, heißt es:

Sollte nicht endlich die Zeit gekommen sein, die Jahre Vierzehn bis Achtzehn, die immerhin ein Dezennium zurückliegen und allmählich das Recht fordern, »distanziert« genommen zu werden, mit heutigen Augen und mit heutiger Erkenntnis darzustellen? [...] [S]ollte nicht endlich die Zeit da sein, [...] das wahre Gesicht zu schaffen?<sup>341</sup>

Begreift man die Rezension als poetologischen Entwurf, dann formuliert sie für seinen Roman *Heeresbe-*

<sup>336</sup>Benjamin, Erzähler (wie Anm. 45), S. 259.

<sup>337</sup>Ebd.

<sup>338</sup>Wilhelm Lamszus: *Das Menschenschlachthaus*. Hamburg: Pfdweiser 1922, S. 5. Der Text wurde bereits 1912 verfasst, als eine Ahnung dessen, was in der Luft lag. Konnte man den Autor vor dem Krieg noch als unpatriotisch diffamieren, so bot die Neuauflage doch zahlreichen beteiligten des Krieges ein Deutungsmuster an, den Krieg zu begreifen.

<sup>339</sup>Edlef Köppen: *Heeresbericht*. Berlin: List 2005, S. 390. Im folgenden mit der Sigle H und Seitenzahl im Text.

<sup>340</sup>Ders.: Vier von der Infanterie und ein bißchen von der Konfektion. Rezension zu dem Film *Westfront 1918* von G. W. Pabst. In: *Die Weltbühne* 26 (1930), S. 957–959, hier S. 959.

<sup>341</sup>Ebd., S. 958.

nicht den Anspruch, auf der Grundlage deutlich erweiterter Einsichten in die Abläufe und Zusammenhänge des Krieges als Zeitgenossen sie jemals haben konnten, die Wahrheit und Wirklichkeit des Krieges umfassend darstellen zu können und zu müssen. Der Autor erscheint bezogen auf eine solche Romankonzeption als Chronist bzw. Archivar des Verbrechens, der aus der Gegenwart heraus die Vergangenheit gleichsam objektiv und auf der Grundlage von Dokumenten erkundet. Die bestehende Distanz von Erzählung und Ereignis, die man als typisch für die Beobachterposition bezeichnen kann, wird dabei anhand vorhandener Dokumente und Wissensspeicher kompensiert. Und festzuhalten ist, dass der Modus der Gewalterkundung ›Sehen‹ ist, wie die Metapher von dem Schreiben mit ›heutigen Augen‹ nahe legt. Oder anders gesagt: Gewalt erscheint als etwas Abgeschlossenes, ein Ereignis im Präteritum, das gesehen und beobachtet werden kann. Deutlich sichtbar wird bei dieser Haltung vor allem die Paradoxie, die ›Wirklichkeit‹ eines Gewaltereignisses, dessen Spezifik gerade in der Präsenzerfahrung liegt, mittels einer als historisch zu bezeichnenden Analyse erschließen zu wollen.

Es ist eine Paradoxie, die die Ausgangslage für den *Heeresbericht* unmittelbar berührt. Was für den Schriftsteller, zumal in einer neusachlichen Umgebung, als Prämisse des Romans anerkannt werden kann, kann so für den ehemaligen Frontsoldaten nicht gelten. Das ›Kriegserlebnis‹ der Jahre 1914-1918 ist für Köppen, trotz voranschreitender räumlicher und mehr noch zeitlicher Distanzierung, ständiger Begleiter des Nachkriegslebens. Es ist eine nicht vergehen wollende Präsenzerfahrung:

»Liebste, ich denke immer, es gibt doch ein wenig eine Entschuldigung für mein Wesen: hast du einmal bedacht, dass kein einziger aller unserer Bekannten so und 4 Jahre lang im Feld war wie ich? Ich denke so tausendmal: all die psychischen Hemmungen kommen daher, daß ich den Krieg nicht überwinden kann.«<sup>342</sup>

Was Köppen zu Beginn der 1920er Jahre gegenüber seiner Frau entwickelt, ist das Psychogramm eines Kriegsteilnehmers, der in körperlicher wie geistiger Hinsicht vom Krieg gezeichnet war. An der Front hat er den Krieg als unmittelbare Einwirkung auf den eigenen Körper und Geist erfahren. Im Rahmen einer allgemeinen, mithin totalen Atmosphäre der Gewalt auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs gibt es für Köppen ein persönliches Areal der Tat, in dem die ›Verletzungsmacht‹ Krieg wirkte. Davon bleibt die Wunde des Unverwundenen übrig, die es unmöglich macht, sachlich und distanziert den Krieg zu betrachten. Köppen hatte immer wieder auftretende Ekzeme an den Händen – das Ergebnis einer Gasvergiftung –, die ihn in der täglichen Arbeit stets an sein vergangenes Tun an der Westfront erinnerten.<sup>343</sup> Vor allem aber litt er an einer Lungenquetschung, die er bei einer Verschüttung

---

342An Hete Köppen, 30.8.1922. Hier zit. n. Jutta Vinzent: Edlef Köppen – Schriftsteller zwischen den Fronten. Ein literaturhistorischer Beitrag zu Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Innerer Emigration mit Edition, Werk- und Nachlaßverzeichnis. München: iudicium 1997, S. 22. Der Grund dafür, dass ich trotz Sichtung des Nachlasses von Edlef Köppen nicht durchgängig aus eben diesem zitieren kann, liegt darin, dass der Nachlass in der Kreisbibliothek ›Edlef Köppen‹ Genthin nicht vollständig ist. Teile befinden sich im Privatbesitz von Jutta Vinzent, weitere Dokumente scheinen bei früheren Weggefährten verstreut.

343Vgl. dazu das Arbeitszeugnis des Kiepenheuer-Verlags von 1922, Nachlass Edlef Köppen, Stadt- und Kreisbibliothek ›Edlef Köppen‹, Genthin (im folgenden SKEK), I-dok-297, in dem es neben dem Lob seiner Arbeit heißt: »Infolge einer Kriegsverletzung war er leider in den letzten Monaten nicht mehr in der Lage, seiner Arbeit so vorzustehen, wie er es wünschte. Seine Krankheit zwang ihn wider seinen Willen dazu, öfter auszusetzen und der ihm lieb gewordenen Tätigkeit fern zu bleiben.« Köppen sucht zur Behandlung dieses Leidens unter anderem Gottfried Benn auf, die Begegnung

durch Granatbeschuss davongetragen hatte und die wohl letztlich auch zu seinem frühzeitigen Tod 1939 führte.

Man kann von Köppen als einem Traumatisierten sprechen, wurde doch auf dem *V. Internationalen Psychoanalytischen Kongress* 1918 in Budapest die Verschüttung als »häufigste Urheberin der Kriegsneurosen«<sup>344</sup> diagnostiziert. Gleichsam als anamnetischer Kommentar zu Köppens Brief erscheint die Beschreibung zentraler Symptome bei »posttraumatischen Neurosen«, wie sie etwa bei Oskar Dörken zu finden ist: »Das sind vor allen Dingen die traurige Verstimmung und Hemmungen; Hemmungen nicht nur in körperlicher, sondern auch geistiger Hinsicht.«<sup>345</sup> Die Hemmungen treten vor allem »nach Granatexplosionen« auf.<sup>346</sup> Gewalt ist von deren traumatischen Effekten aus gesehen als ein Ereignis der Nähe zu verstehen, entgegen der Vorstellungen von der distanzierten Beobachtung. Es gibt etwas, das jenseits einer allgemeinen Charakterisierung des Krieges als Gewaltverbrechen die persönliche Erfahrung Köppens in einem Areal der Tat ist. Gewalt wäre, so kann von der Verschüttungserfahrung abgeleitet werden, eine Erfahrung des Einverleibt-Werdens; sie wirkt unmittelbar physisch und langfristig psychisch. So werden von Köppen vor allem die »psychischen Hemmungen« angesprochen; bei einem in physischer Hinsicht erfolgreichen Sanatoriumsaufenthalt heißt es nach einer ausgiebigen Wanderung: »Körperlich geht's mir überhaupt ganz ausgezeichnet. Sonst freilich schlecht genug.«<sup>347</sup>

Ein solches Verständnis von Gewalt als persönliche *Taterfahrung* bringt spezifische literarische Konsequenzen mit sich. Die Jahre 1914-18 kehren, das wird in den erhaltenen Briefen deutlich, in den 20er Jahren als Trauma wieder. Und die Wiederkehr des Krieges als Trauma drängt nach Erzählung. Die »leibhaftig erfahrenen Folgen des Krieges – Verwundungen, Zerstörungen, chronische Krankheiten, lebenslange Behinderung und früher Tod – waren für die betroffenen Kriegsteilnehmer [...] eine unhintergehbare materielle Realität, deren Sinn gedeutet und deren konkrete Auswirkungen tagtäglich bewältigt werden mussten.«<sup>348</sup> Am 2. August 1922 schreibt Köppen aus dem Lungenanatorium Naurod/Ts.

---

scheint aber nicht über medizinische Fragen hinausgeführt zu haben. Zumindest gibt es dafür keine Belege. Auf die Begegnung mit Benn geht Köppen in einem Brief an Hete Köppen, o.O., vom 5.7.1927 ein. Dort heißt es über Benn: »Er ist zu nett«. (Vinzent, Köppen, S. 49.)

344Ernst Simmel: Zweites Korreferat. In: Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919, S. 42–60, hier S. 53. Der Großteil der Untersuchungen über Kriegesneurosen in den Kriegsjahren und unmittelbar danach fragt nach »für die Krankheit konstitutionell Disponierten.« (Fritz Fränkel: Über die psychopathische Konstitution bei Kriegsneurosen. Berlin: S. Karger 1920, S. 4.) Vgl. dazu auch Bernd Ulrich: Nerven und Krieg – Skizzierung einer Beziehung. In: Bedrich Loewenstein (Hg.): Annäherungsversuche. Geschichte und Psychologie. Pflaferweiler: Centaurus 1992, S. 163–192, bes. 176–192. Herrschte diesbezüglich vielfach der Verdacht der Simulation vor oder sollte der Krieg nicht als krankmachende Ursache erscheinen, so gab es doch einen Auslöser der Neurose, der über jeden Zweifel erhaben war: »Granat- oder Schrapnell-Explosionen in der Nähe des Betroffenen« (Fränkel, Konstitution, S. 5). Dies betrifft dann auch Edlef Köppen. Vgl. dazu die erhaltene Verwundungsmarke vom 10.5.1915, auf der Herzkämpfe diagnostiziert werden, die Teil der Symptomatologie von Kriegsneurosen sind.

345Oskar Dörken: Ein Beitrag zu dem Kapitel: Traumatische Kriegsneurosen und Psychosen. Kiel: Schmidt & Klaunig 1916, S. 7.

346Ebd., S. 8.

347An Hete Köppen, 4.9.1922. In: SKEK (wie Anm. 343), I-B-439.

348Sabine Kienitz: »Fleischgewordenes Elend.« Kriegsinvalidität und Körperbilder als Teil einer Erfahrungsgeschichte des Ersten Weltkrieges. In: Nikolaus Buschmann, Horst Carl (Hg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg. Paderborn u.a.: Schönigh 2001, S. 215–237,

an seine Frau: »Das ist mir ganz klar: ich kann wieder arbeiten.« Der Fortgang des Briefes deutet dann den zentralen Bereich an, auf den sich die Arbeit konzentriert: das leibhaftige Leiden, das in Erinnerungsschüben aus der Absenz in die Präsenz auftaucht. »Es ist ja nicht tot! Es ist ja nicht tot. Es ist so grauenhaft: es kratzt an dem Sargdeckel immer wieder – – vorige Nacht war alles wieder da – –. Wenn es doch endlich geschrieben wäre!«<sup>349</sup> Köppens briefliche Notate über Kriegstrauma und Erzählen fallen in eine Zeit, in der er mit der Arbeit an seinem *Heeresbericht* begann. Nicht zuletzt, da es von Köppen kaum poetologische Überlegungen gibt, sind die Briefe wichtige Hinweise auf die Voraussetzungen seines Schreibens. Nach den Briefen zu urteilen soll der Roman die Antwort auf das Begehren Köppens nach einer Vertextung seiner Gewalterfahrung sein. Die autobiografische Grundierung des Protagonisten Adolf Reisiger ist sichtbarstes Zeichen dieses Vorhabens.

Vor dem Hintergrund der privaten Äußerungen über seine Traumatisierung erscheint Edlef Köppens Rezension als ein erzählerisches Programm, das nachgerade einen Gegenentwurf zu der persönlichen Grundierung von Literatur bedeutet. Entgegen dem nicht vergehen wollenden Krieg macht er dort die raum-zeitliche Distanz und das Vergangensein der Ereignisse zum unumstößlichen Faktum, das es anzuerkennen gilt: »Wir leben, steht auf jedem Kalender, im Jahre 1930.«<sup>350</sup> Aus dem Zeitpunkt des Erinnerns und Erzählens leitet Köppen dann jene zitierten poetologischen Konsequenzen ab, die sich als sachlich-distanziert beschreiben lassen. Mit der Forderung nach distanzierter Betrachtung scheint Köppen sein ursprüngliches Vorhaben der persönlichen Traumabearbeitung – »wenn es doch endlich geschrieben wäre« – aufgegeben zu haben. In den wenigen erhaltenen Briefen, die die Genese von Köppens Autorschaft erahnen lassen, wird dem Drängen nach unmittelbarer Verschriftlichung des Kriegstraumas ein späteres Schreiben entgegengehalten. Dies ist dann nicht mehr »ganz tief und ganz heiß«, sondern deutlich abgekühlt:

Wenn ich das [Kriegserlebnis, O.G.] erst schreiben kann! Aber vielleicht liegt es noch lange Jahre, vielleicht muß ich alt dazu geworden sein, um alles höher zu sehen. Jahre machen so vieles ruhig. Ich dachte das neulich schon: wie vieles nahm man einst wichtig, glaubte es direkt lebensnötig – – und alles ist doch gering vor dem Geheimnis der Zeit. Zeit heilt alles – das ist die letzte tragische Beruhigung der Menschen. Sie wirkt immer...<sup>351</sup>

Das Trauma ist der Erinnerung als einem Akt der Kommunikation deshalb unzugänglich, weil ein »Selbstverhältnis der Distanz« fehlt.<sup>352</sup> Vor dem Hintergrund dieser traumatheoretisch gefassten Prämisse kann die Verschiebung vom Persönlichen zum gleichsam Sachlichen bei Köppen als Versuch verstanden werden, Erzählbarkeit durch Distanz zu erzeugen. Es handelt sich dabei aber um eine Kippfigur: dem Zugewinn an Erzählbarkeit durch Schreibweisen der Distanz steht der erzählerische Verlust der unmittelbaren Erfahrung gegenüber. Stützen kann sich diese Überlegung auf die Ausführungen eines Zeitgenossen Köppens, die geradezu als Theoretisierung der zitierten Briefstelle über das nächtliche

---

hier S. 218,

349An Hete Köppen vom 4.9.1922. In: SKEK, I-B-439.

350Köppen, Vier (wie Anm. 340), S. 958.

351An Hete Köppen vom 4.9.1922. In: SKEK, I-B-439.

352Aleida Assmann: Trauma des Krieges und Literatur. In: Bronfen u.a., Trauma (wie Anm. 5), S. 94–116, hier S. 94.

Kratzen am Sargdeckel erscheinen. In *Jenseits des Lustprinzips* schreibt Sigmund Freud 1920: »Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation des Unfalls zurückführt.«<sup>353</sup> Der Präsenz des Ereignisses im (Alp-)Traum steht dessen Absenz und Ungreifbarkeit im Wachzustand entgegen. Auch in wissenschaftlichen Untersuchung unmittelbar zur Kriegsneurose, klingt an, was dann für Köppen zum nicht nur persönlichen, sondern auch erzählerischen Problem wird. »Man muß die Kriegereignisse selbst oder ihre Rekapitulation in der analytisch-kathartischen Hypnose miterlebt haben, um zu verstehen, welchen Anstürmen das Seelenleben eines Menschen ausgesetzt ist, [...] der durch Granatvolltreffer verschüttet und verwundet, oft stunden- und tagelang unter blutigen, zerrissenen Freundesleichen liegt.«<sup>354</sup> Dafür kann der Traum bzw. das Trauma aus der Distanz aber verbalisiert werden. Dies hat auch eine poetologische Stoßrichtung: literarische Erinnerung im »Normalzustand« – in tradierten Deutungsmustern und kollektiven Narrativen – macht das »zu erinnernden Ereignis verfügbar, aber inadäquat repräsentiert; in der traumatischen Rückführung ist das Ereignis unverfügbar, aber adäquat repräsentiert.«<sup>355</sup> Auch eine andere, ähnlich wirkmächtige Theoriebildung wie die Freuds zur traumatischen Neurose, geht von den unkommunizierbaren Erfahrungen aus, wie sie in Träumen aufscheinen, um dann jene Bedingungen zu untersuchen, die Vergangenes erzählbar machen. Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses (1925) beschreibt einen unabdingbaren »gesellschaftlichen Rahmen des Gedächtnisses« für die Mitteilung von Vergangenheit, und die Mitteilung einer individuellen Erfahrung bzw. Erinnerung wäre in dem Maße möglich, wie sie sich »innerhalb dieses Bezugsrahmens hält und an diesem Gedächtnis partizipiert.«<sup>356</sup> Ganz im Sinne von Köppens Rede von den »heutigen Augen« notiert Halbwachs, dass das Vergangene nicht einfach da ist oder wiederkehrt, »sondern daß man rekonstruiert, wobei man von der Gegenwart ausgeht.«<sup>357</sup> An anderer Stelle präzisiert er die Ausgangslage: man geht

in der Erinnerung von der Gegenwart, vom System der allgemeinen Ideen aus, das uns immer zur Verfügung steht, von der Sprache und den Anhaltspunkten, wie sie von der Gesellschaft angenommen sind, d.h. von all den Ausdrucksmitteln, die sie uns zur Verfügung stellt, und wir kombinieren sie, um entweder ein bestimmtes Detail oder eine Nuance vergangener Gesichter oder Ereignisse und allgemein unserer früheren Bewußtseinszustände wiederzufinden.<sup>358</sup>

Auf den Roman *Heeresbericht* wirkt die räumliche und zeitliche Distanz zum Trauma bzw. die unhintergehbare diskursive Verwurzelung in der Gegenwart in Form einer Kulturgeschichte des Krieges, die dem individuellen Erlebnis und der Erinnerung daran eine Vielzahl von Narrativen, Bildern und Deutungen anbietet und aufdrängt. Halbwachs spricht vom »Druck der Gesellschaft« auf den »Geist der

353Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Psychologie des Unbewußten* [=Studienausgabe, Bd. 3].

Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 215–272, hier S. 223.

354Simmel, Korreferat (wie Anm. 344), S. 45.

355Manfred Weinberg: *Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis*. In: Bronfen u.a., *Trauma*, S. 173–206, hier S. 175.

356Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 21.

357Ebd., S. 22.

358Ebd., S. 55.

Erinnerung,«<sup>359</sup> der in der Genese des *Heeresberichts* von großer Relevanz ist. Letztlich kann sogar von einer Verdrängung gesprochen werden: Diskurse, Narrative, Dokumente und Anschauungen lassen ein umfängliches, mithin umfassendes Kriegsbild entstehen, verdrängen allerdings das persönliche Erlebnis aus dem Text. Auf die Gefahr des Verlustes angesichts kollektiver bzw. kollektiv anerkannter Deutungen macht 1928 Philipp Witkop im Vorwort zu seinen überaus populären *Kriegsbriefen gefallener Studenten* aufmerksam. Nicht ohne auf die zeitliche Distanz als Ursache abzuheben: »Zehn Jahre sind vergangen, seit der Weltkrieg beendet ist. Schon droht sein wahres Gesicht in der Erinnerung verwischt und vergessen zu werden.«<sup>360</sup> Für den *Heeresbericht* meint die Verdrängung nicht, dass Erzählperspektiven der Nähe suspendiert wären; dies sichert allein schon die Figur Adolf Reisiger. Aber anstelle des persönlich erfahrenen Areals der Tat Köppens erzählt der *Heeresbericht* zuallererst eine Kriegslandschaft in gleichsam panoramatischer Perspektive. Denn das impliziert Köppens Rede von den »heutigen Augen: sie schließt an jene Vorstellungen an, nach denen der Krieg erst aus der Distanz heraus möglichst umfassend, in verschiedenen Perspektiven, vor allem aber als ein Gesamteindruck geschildert werden soll. Um 1930 heißt es vielfach: »An die Stelle des persönlichen Tagebuchs tritt die Geschichtschronik.«<sup>361</sup> Köppens *Heeresbericht* erscheint in diesem Zusammenhang als eines der avanciertesten Beispiele für »panoramatisches Schreiben«; in der Montage finden zahlreiche Erzählweisen und Perspektiven, verschiedenste mitunter konträre Diskurse und Poetiken zusammen. Der Montage-Roman umfasst zudem anhand der verwendeten Dokumente einen Wissenshorizont, der von 1888 bis 1929 reicht. Vor allem die Deutungsgeschichte des Krieges nach dem Krieg findet so Eingang in Köppens Erzählen und stellt eine Art Überblickswissen zur Verfügung. Hierfür steht die Programmatik literarischer Collagen, machen diese doch Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsbereiche, die sonst räumlich wie zeitlich weit entfernt liegen können, simultan erfahrbar. Dem Blick »von oben« auf die Geschichte ist neben dem Ort der Perspektive immer auch eine zeitliche Dimension eingetragen. Herbert Cysarz hat im Zuge einer Lektüre von Josef Magnus Wehners *Sieben vor Verdun* (1930) die »schwebende Perspektive« panoramatisch konzipierter Texte als »typischen Gegensatz des Rückschauenden zum Mitlebenden« ausgemacht.<sup>362</sup> Es ist dies eine Beobachtung, die auch für Köppen geltend gemacht werden kann. Vor allem macht sie eine Entscheidung sichtbar, die Köppen offensichtlich im Zuge seiner Bearbeitung der Kriegserfahrung getroffen hat: Er nimmt die Position eines »Rückschauenden« ein – um den Preis des erzählten Miterlebens. dass Köppen dies tut und Dokumente und Positionen der literarisch-politischen Öffentlichkeit nach 1918 einbezieht, ist zwar auch ein Tribut an den Zeitgeist oder das Ergebnis einer auktoriellen Entwicklung vom expressionistischen zum neusachlichen Literaten, vor allem aber

359Ebd., S. 159.

360Philipp Witkop: Vorwort. In: *Kriegsbriefe gefallener Studenten*. In Verbindung mit den Deutschen Unterrichtsministerien hg. v. ders. München: Georg Müller 1928, S. 5–6, hier S. 5.

361H. Br. [d.i. Harald Braun]: *Chronik des Krieges*. In: *Eckart 8* (1930), S. 403–405, hier S. 403

362Herbert Cysarz: *Zur Geistesgeschichte des Weltkriegs. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbilds 1910–1930*. Halle/Saale: Max Niemeyer 1931, S. 163.

Effekt eines Scheiterns, das sich aus dem Trauma ergibt. Nach Aussage der Witwe Köppens, wollte Edlef Köppen schon immer, das heißt womöglich bereits während des Krieges, einen Kriegsroman schreiben. Aber er scheitert am Autobiografischen, an der räumlich wie zeitlich direkten Verbindung von Erlebnis und Erzählung.<sup>363</sup> Und zwar deshalb, weil die intensive Erfahrung ein traumatisierendes Ereignis physischer Gewalt ist. Köppen scheitert an der Nichtkommunizierbarkeit persönlich erlittener Gewalt – und hier speziell eines Granateinschlags. Bereits 1915 hat August Stramm dem Scheitern zu literarischem Ausdruck verholfen. In dem Gedicht *Granaten* heißt es: »Das Wissen stockt / Nur Ahnen webt und trägt.«<sup>364</sup> Der Granateinschlag und die bei Köppen folgende Verschüttung ist ein Ereignis, das nachher nur als Sinnblockade und als etwas Unverfügbares mitteilbar scheint. Denn wenn es Versuche gibt, einen Granatangriff sprachlich zu rekonstruieren, dann läuft das sprachliche Nacheinander von Worten und Sätzen der Augenblickserfahrung und der Simultaneität einzelner Ereignispartikel zuwider, wie die *Psychographie des Krieges* von Paul Plaut 1920 belegt:

Eine Granate schlägt vor mir ein, in demselben Augenblicke höre ich den Schall im Trommelfell, das zu vibrieren beginnt; in demselben Augenblicke trifft der Lichtstrahl des krepierenden Geschosses die Netzhaut, in demselben Augenblicke rieche ich Pulvergase, in demselben Augenblicke fühle ich die Notwendigkeit, Schutz und Deckung zu suchen, in demselben Augenblicke liege ich tief eingefressen im wahrsten Sinne des Wortes im Boden und in demselben Augenblicke setzt die mechanisch bewußte Überlegung ein: wird der nächste Schuß weiter vor oder zurückliegen – also soll ich geradeaus vorwärts oder seitwärts zurücklaufen. Das alles spielt sich im Bruchteil einer Sekunde ab.<sup>365</sup>

Vor dem Hintergrund des Ereignisses und seiner (unmöglichen) Erzählung gesehen, ließe sich die Gewalterfahrung Edlef Köppens in brieflichen Notizen über das Trauma als eine bedrängende Spur in die Vergangenheit auffinden, könnte aber als Schilderung an seine Frau oder als Literatur, vor allem in dem Roman *Heeresbericht*, nicht explizit werden. Deutlich sichtbar wird dagegen der Effekt des Scheiterns, nämlich die veränderte Schreibstrategie, die die Realität des Krieges in vorhandenen Texten, Erzähltraditionen und sogenannten Dokumenten aufsucht. Bestärkt wird diese Lesart durch ein vorab publiziertes Kapitel des *Heeresberichts*; 1929 erscheint *Urlaub. Bruchstück aus einem Kriegsbuch*. Diesem Vorabdruck kommt die Bedeutung eines programmatischen Kapitels zu: zentrale poetologische Besonderheiten des gesamten Romans werden dort bereits aufgezeigt. Die Verwendung historischer Quellen kann ebenso konstatiert werden wie die Montagetechnik, abrupte Perspektivenwechsel und Techniken filmischen Erzählens enthalten sind. Alle diese Elemente sind Supplement der Ich-Perspektive Adolf Reisingers.

---

363Verhandelt wird das Scheitern an der Punctualität und Gegenwärtigkeit des Ereignisses explizit in der Erzählung *Willkommen und Abschied*, die Köppen 1925 publizierte. Vgl. dazu Kapitel III.2.3 der vorliegenden Arbeit.

364August Stramm: *Granaten*. In: ders.: *Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa*. Hg. v. Jeremy Adler. München: Piper 1990, S. 110.

365Paul Plaut: *Psychographie des Krieges*. In: Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, Nr. 21: Beiträge zur Psychologie des Krieges. Leipzig 1920, S. 1–123, hier S. 33f. Hier zit. n. Medardus Brehl: »Das Wort schon stockt mir vor Grauen.« Krieg, Gewalt und Sprache im Werk August Stramms. In: Dabag u.a., *Gewalt* (wie Anm. 2), S. 237–259, hier S. 252.

### III.2.1 »Gestammelt, geschwiegen«

Warum die diskursive Substitution des Persönlichen und die ausufernde Perspektiverweiterung notwendig ist, erläutert das *Bruchstück*, das dann an zentraler Stelle im *Heeresbericht* platziert werden wird, anhand eines Kommentars Reisigers bezüglich seines Heimaturlaubs. Köppen etabliert verschiedene Wissensräume: »Fahrt über den Rhein. [...] [H]ier ist eine Grenze. Hüben Deutschland, drüben wir. Hinüber herüber Worte, Worte, Worte. Nur Verstehen gibt es nicht mehr, gibt es nicht mehr. Ihr, in Deutschland, hinter uns, begreift nichts von uns. Ihr könnt ja nichts von uns begreifen!«<sup>366</sup> Thematisiert wird eine Kommunizierbarkeitsgrenze zwischen dem Areal der Tat und der sogenannten Heimatfront. Es herrscht ein deutlicher Zweifel an der Erzählbarkeit persönlicher Kriegserfahrungen. Die Ansammlung verschiedener zeitgenössischer Dokumente soll dieses Defizit dann kompensieren, allerdings um den Preis der subjektiven Dimension der Gewalterfahrung. Festzuhalten ist, dass die Preisgabe nicht die autobiografischen Elemente insgesamt betrifft, denn im Roman lassen sich ja vielfach Spuren Köppens finden, sondern nur den speziellen Punkt der Verschüttung und Verletzung. Hierfür ist das Augenmerk auf eine zweite Szene aus dem *Bruchstück* zu lenken. Dort heißt es:

Und die vielen: »Nun erzählen Sie doch mal ein bißchen aus dem Krieg.« Wie war das doch, Reisiger? Erzählen, ein bißchen, aus dem Krieg. Angefangen, nach langem Schweigen – »also der Feind schoß mit Granaten« –. Und schon abgebrochen die Erzählung: was wissen sie, was »Feind« heißt! Was wissen sie, was »schießen« heißt. Und »Granaten«, was wissen sie, was: »Eine Granate« ist? – Gestammelt, geschwiegen: es hat ja gar keinen Sinn.<sup>367</sup>

Zwei Dinge sind für die folgenden Überlegungen festzuhalten. Zum einen spiegelt sich in dem »Anfang nach langem Schweigen« der persönliche Wunsch Köppens, sein Trauma literarisch zu ver- und bearbeiten. Zum anderen geht es um die unmittelbare Erfahrung einer »Verletzungsmacht« (Popitz), die zu erzählen problematisiert wird. Der Granatbeschuss im Rahmen einer kriegerischen Freund-Feind-Konstellation kann nicht ansatzweise zur Sprache finden, weil die Erfahrungshorizonte des erzählenden Soldaten und der Erzählgemeinschaft daheim unüberbrückbar getrennt scheinen.<sup>368</sup> Der Textabschnitt des *Urlaub*-Kapitels scheint zunächst die Logik der unvermittelbaren Wissensräume schlichtweg weiterzuschreiben und die behauptete Entwicklung vom Scheitern der Erzählung zur Montage als Kompensations-

366Edlef Köppen: *Urlaub*. Bruchstück aus einem Kriegsbuch. In: Die neue Bücherschau 8 (1929). Hier zit. n. ders.: Aufzeichnungen. Ein Lesebuch. Ausgew. u. hg. v. Jutta Vinzent. Wilhelmshorst: Märkischer Verlag 2006, S. 28–35, hier S. 35.

367Ebd., S. 34. Bemerkenswert ist, dass es sich bei der Erzähl-Szene womöglich um eine Anspielung auf das *Douaumont*-Buch von Werner Beumelburg handelt. Ein Soldat auf Heimaturlaub wird da in einer Kneipe, in der sich Veteranen von früheren Kriegen erzählen, auf seine Erlebnisse hin befragt: »Einer wendet sich zu ihm, lachend, klopfte ihm auf die Schulter: »Und jetzt mußt du etwas erzählen. Vom Douaumont ...« Wer sprach da ... Was wollen sie denn? Fast hilflos sieht er umher. Was ... was soll er den erzählen? Es ist ja nichts von dort zu berichten. Wo soll er denn anfangen? Was soll er beschreiben? Es sind ja nur Trichter da und Schluchten und Berggipfel. Und es wird geschossen, Tag und Nacht. Aber wie soll man das erzählen? Es ist ja doch alles so einfach und ohne Worte ...« Douaumont. Unter Benutzung der amtlichen Quellen des Reichsarchivs bearbeitet von W. Beumelburg. Oldenburg, Berlin: Gerhard Stalling 1925, S. 135. Das gilt es deshalb festzuhalten, weil die Auseinandersetzung mit der Geschichtspolitik des *Potsdamer Reichsarchivs* entscheidend zur Textgestalt des *Heeresberichts* beiträgt. Zur Bedeutung des *Reichsarchivs* und der Schriftenreihe *Schlachten des Weltkrieges* für Köppens Roman s. S.127–132 der vorliegenden Arbeit.

368Vgl. zu der Diskrepanz in der Kommunikation, die aus den getrennten Erfahrungsräumen von Autor und Rezipient entspringt Brehl, *Wort* (wie Anm. 365), S. 246.



technik zu bestätigen.<sup>369</sup> Es wird aber zu zeigen sein, wie das Motiv des Granatbeschusses und dessen Folgen im Zusammenhang mit Köppens Kriegstexten im allgemeinen und dem *Heeresbericht* im besonderen genau jene Spur bedeutet, die auf das Unerzählbare verweist, das in einem Areal der Tat seinen spezifischen Ort erlangt. Die Besonderheit von Köppens Roman ist, die Montagetechnik einerseits dahingehend zu entwerfen, dass sie die persönliche Kommunikationskrise kompensiert und ein umfassendes, »wahres« Bild vom Krieg liefert oder besser: liefern soll. Andererseits wird die Kompensation, so lässt sich thesenhaft formulieren, gerade im Hinblick auf das Trauma Köppens als unzulänglich deklariert.

Man kann in diesem Zusammenhang die Argumentation bezüglich des poetologischen »Gegenprogramms« auch umkehren. Dann wäre der gleichsam verdeckte Bereich der persönlichen Erinnerung eine Möglichkeit des Einspruchs gegen die bestehende Deutungsgeschichte des Krieges. Der *Heeresbericht* gerät so zu einem Text, der die persönliche Erfahrung gegen kollektive Anschauungen verteidigt. Georg Simmel hat 1913 in *Philosophie der Landschaft* als Voraussetzung dafür, dass man von »Landschaft« sprechen kann, die Preisgabe eines Interesses am einzelnen Element formuliert. »[D]arum, dass wir auf dies einzelne achten oder auch dies und jenes zusammenschauen, sind wir uns noch nicht bewusst, eine »Landschaft« zu sehen. Vielmehr gerade solch einzelner Inhalt des Blickfeldes darf unsern Sinn nicht mehr fesseln.« Es muss erst »ein neues Ganzes, Einheitliches« geschaffen werden, und zwar »über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden,«<sup>370</sup> um von einer Landschaft sprechen zu können. In dieser Bestimmung von Landschaft liegt verborgen, was letztlich die Kritik Köppens an der eigens konzipierten, an kollektiven Redeweisen orientierten Kriegslandschaft ausmachen wird: sie kann die Bedeutung der einzelnen Erfahrung nicht repräsentieren, sondern bringt diese notwendigerweise zum verschwinden. Wenn Köppen dennoch, wie zu zeigen sein wird, auf das persönliche, unmittelbare Ereignis als Grunderfahrung der Berührung mit Gewalt insistiert, so kann er damit Gewalt als etwas Außerordentliches kenntlich machen. Als etwas, das in der Ordnung kollektiver Deutungen und Erzählungen nicht repräsentiert ist, weil es nicht Erzählung, sondern körperliche Erfahrung der Einverleibung ist. Oder wie Maurice Halbwachs notiert:

Wir empfinden wohl, daß es persönliche Elemente an unseren früheren Eindrücken gibt, die wir mit dieser Methode [des Redens mit den Instrumentarien des kollektiven Gedächtnisses, O.G.] nicht wieder hervorrufen können. Es gibt eine Lücke im Eindruck, die den Anpassungsmangel des sozialen Verständnisses an die Bedingungen unseres persönlichen früheren Bewußtseinslebens bemißt.<sup>371</sup>

Im folgenden soll daher im Text verfolgt werden, wie Köppen die Idee umfassenden, gleichsam distanzierten Erzählens »mit heutigen Augen« an einem spezifischen Punkt, oder besser: Ort ihrerseits scheitern lässt. Es wird sich zeigen, dass in *Heeresbericht* eine Unterscheidung zwischen der Kriegslandschaft bzw. dem Gewaltraum »Schlachtfeld« und einem Areal der Tat als Ort der persönlichen, mithin körperli-

369So argumentiert auch Brehl angesichts der Kriegstexte Stramms; Stramm setze an die Stelle des Unerzählbaren »Bilder, die dem Rezipienten unmittelbar verständlich sein sollen« (ebd.).

370Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*. In: *Die Guldenkammer*. Eine bremische Monatsschrift. Hg. v. Sophie Dorothea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub und Hermann Schmidt. 1913, Heft II, S. 635–644, hier S. 635.

371Halbwachs, *Gedächtnis* (wie Anm. 357), S. 55.

chen Erfahrung an der Front getroffen wird. Mit deren Hilfe scheint das Traumatische und immer wieder neu Traumatisierende der Gewalt im Text auf. Das persönlich erlebte und im *Heeresbericht* literarisch angedeutete Areal der Tat wird zum Widerspruch gegen den Wirklichkeitsanspruch der Kriegslandschaft und damit der vorherrschenden Kriegsdeutungen der Weimarer Republik insgesamt. Köppen kann offensichtlich die Erfahrung des Scheiterns nicht akzeptieren; zu drängend ist das Unverwundene.

### III.2.2 Heißes und kaltes Schreiben

Die angedeutete Spannung zwischen Nähe und Distanzierung, zwischen Unerzählbarkeit und Erzählbarkeit, die als Eigenart des Traumas in die Poetik Köppens einwandert, wird exemplarisch in dem sogenannten Waschzettel des *Horen-Verlags* lesbar. Im Rahmen der Verlagswerbung für *Heeresbericht* stellt sich darin der Autor der Öffentlichkeit vor. Dabei stiftet Köppen zunächst eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Protagonisten Adolf Reisiger und seiner eigenen Biografie:

Ich bin am 1. März 1893 geboren. Infolgedessen war ich imstande, mich im August 1914 kriegsfreiwillig zu den Waffen zu begeben, die ich Oktober 14 bis Oktober 18 im Allerhöchsten Auftrag als Kanonier, Gefreiter, Unteroffizier, Vizewachtmeister, Offiziersstellvertreter, Leutnant der Reserve in West und Ost weidlich führte. Ich tat das mit Begeisterung, mit Pflichtgefühl, mit zusammengebissenen Zähnen, mit Verzweiflung, bis man mir das E.K. I verlieh und mich ins Irrenhaus steckte.<sup>372</sup>

Köppens Geburt am 1. März 1893 in Genthin trifft sich mit der Adolf Reisigers am »1. April 1893 zu Henthen« (H, 12) und auch der Zeitraum und die Stationen der militärischen Karriere stimmen weitgehend überein. Die unverkennbare autobiografische Komplizenschaft deutet auf ein Schreiben hin, das von Unmittelbarkeit zwischen persönlichem Eindruck und literarischem Ausdruck geprägt ist. Zu dieser Schreibstrategie gehören auch die im *Heeresbericht* von Adolf Reisiger verfassten Gedichte *Loretto* und *Träumen*. Beide liegen als »Zwei Gedichte des Offizier-Stellvertreters Reisiger, erschienen Ende 1916 in der Zeitschrift ›Aktion‹« (H, 279) einem Brief Leutnant Römers an den Regimentsstab bei. *Loretto* erschien tatsächlich in besagter Zeitschrift, allerdings schon 1915 und unter dem Namen Edlef Köppen.<sup>373</sup> In Reisigers fiktivem Tagebuch findet sich eine Bemerkung bezüglich des Status der im expressionistischen Gestus verfassten Gedichte: »Ich will das Gedicht drucken lassen. Ich schicke es an Redaktionen nach Deutschland. Es ist schlecht, aber es sagt etwas« (H, 213). Unter ästhetischen Gesichtspunkten wird es abgewertet; aber es vermag etwas mitzuteilen, da es auf das unmittelbare Erleben eines Frontsoldaten zurückgeht. Der renommierte Literaturkritiker Julius Bab stellt 1914 in der Einschätzung der *Kriegslyrik von heute* fest, dass »die Zahl der ästhetisch Diskussionsfähigen noch herzlich gering« sei.<sup>374</sup> Den ästhetischen Denunzierungen steht aber eine literatursoziologische und -psychologische Rehabilitierung ge-

372Köppen, Waschzettel, zit. n. Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 92f.

373Ders.: *Loretto* (für Hermann Kasack). In: *Die Aktion*, 25.9.1915, Sp. 492. Diese »doppelte Autorschaft« trifft auch auf zwei weitere Gedichte zu. Das Gedicht *Träumen* erschien nicht in der *Aktion*, aber in: 1914–1916. Eine Anthologie. Hg. v. Franz Pfemfert. Berlin: Die Aktion 1916, S. 81. Ebenso verzeichnet Adolf Reisigers fiktionaler Tagebuch vom 2.4.1916 das Gedicht *Anruf*, das mit Köppens 1918 in der *Aktion* veröffentlichtem Gedicht identisch ist (H, 212).

374Julius Bab: *Die Kriegslyrik von heute*. In: *Das literarische Echo* (1914/15), H. 1, Sp. 5–8, hier Sp. 5.

genüber: »Sonst drücken überall [...] die Verse, wenn nicht auf dem beabsichtigten Wege der Kunst, so doch als Dokumente privaten Fühlens und Wollens, etwas irgendwie Belangvolles aus.«<sup>375</sup> Der »Frontlyrik« 1914/15 kann letztlich eine besondere Qualität, nämlich Authentizität, zugesprochen werden: »Aus heißem Herzen geboren, das heißt wirklich empfunden, innerlich erlebt, trugen diese Soldatengedichte fast alle den Stempel des Echten, das Adelszeichen wahrer Lyrik.«<sup>376</sup> In diesem Horizont stehen auch die Gedichte im *Heeresbericht*. Sie stehen, ähnlich den populären Feldpostbriefen,<sup>377</sup> exemplarisch für Schreibweisen der Nähe. Vor allem scheinen sie eine unmittelbare Verbindung zwischen der Romanfigur Reisiger und den Erlebnissen des Autors als Soldat zu stiften. *Heeresbericht* wäre, dies sollen die Gedichte signalisieren, unmittelbare Mitschrift der Erfahrungen des Soldaten Edlef Köppen. Eine durchaus reizvolle Lesart, die durch die offensichtlich erfüllten Authentizitätserwartungen der zeitgenössischen Rezipienten gefestigt wird und die auch die wenigen wissenschaftlichen Arbeiten zu Edlef Köppen prägt.<sup>378</sup> Dem steht allerdings entgegen, dass Edlef Köppen in den 20er Jahren, wie angedeutet, eine Autorschaft erprobt, die geradezu ein Wegschreiben des Autobiografischen bedeutet und die die Jahre 1914-1918 distanziert zu beschreiben anstrebt. Köppen entfernt sich im Kontext der Arbeit an dem *Heeresbericht* von seinen eigenen schriftstellerischen Anfängen und schlägt sie einer fiktionalen Romanfigur zu. In diesem Zusammenhang ist die pejorative Einschätzung der Texte durch die Abkehr vom Expressionismus motiviert; er betont dagegen ein neusachliches Literaturverständnis. Dies artikuliert sich nicht nur im »Gebrauchswert« der Gedichte, wenn es über *Loretto* heißt: »*Vielleicht nützt es also*« (H, 213). Sondern die Bewertung der Lyrik weist vor allem jene anti-expressionistische Geste auf, wie sie für viele »sachliche« Autoren typisch ist.<sup>379</sup> In Köppens Verhältnis zu den expressionistischen Gedichten wird sichtbar, was Rudolf Kayser 1924 als »dialektischen Gegenschlag« bezeichnet hat: dem »lyrisch-pathetischen Subjektivismus« folge in jüngster Zeit »die Sehnsucht zu neuer und geformter Objektivität.«<sup>380</sup> Der Gegenschlag verwirft die Gedichte nicht, aber macht sie zu einem textstrategisch nützlichen Dokument, das weniger »Wirklichkeit« bezeugt, als vielmehr eine historische literarische Verarbeitungsform des Krieges dokumentiert.

Die veränderte Schreibhaltung wird vor allem in der Hinwendung zu Dokumenten und Archivmaterialien lesbar. Bereits die dem *Heeresbericht* vorangestellte »quellenkritische« Notiz schlägt die »Wirklichkeit« gerade nicht den autobiografischen Passagen zu: »*Personennamen und Bezeichnungen der Truppenteile entsprechen – außer*

375Ders.: Kriegsliteratur von heute II. In: Das literarische Echo (1914/15), H. 6, Sp. 342–348, hier Sp. 343.

376Klabund: Feldgraue Lyrik. [zuerst: Neue Zürcher Zeitung]. Auszug abgedruckt in: Das literarische Echo (1914/15), H. 7, Sp. 424.

377Vgl. besonders auch im Hinblick auf die Authentifizierungseffekte des Mediums: Bernd Ulrich: Die Augenzeugen. Deutsche Feldpostbriefe in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914–1933. Essen: Klartext 1997.

378Beispielhaft dafür Jutta Vinzent, die das Verhältnis Köppen-Reisiger als Ausdruck der »Nähe des Autors zum Erzählten« und »persönliche[n] Betroffenheit« deutet und den Schluß zieht, dass »Köppen im Roman »Heeresbericht« im Grunde seine eigene Lebensgeschichte von 1914–1918 schildert.« (Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 93f.)

379Vgl. dazu Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Köln u.a.: Böhlau 2000, S. 97–108.

380Rudolf Kayser: Das junge deutsche Drama. Berlin: Volksbuehnen-Verlag 1924. Hier zit. n. Becker, Sachlichkeit, S. 102.

in den Dokumenten – nicht der Wirklichkeit« (H, o.S.). Nicht, dass Köppen vorgeworfen werden soll, er habe seinen eigenen Namen nicht im Roman verwendet. Aber poetologisch gelesen findet sich die ›Wirklichkeit‹ des Krieges, eine zentrale poetologische Kategorie der Weimarer Republik<sup>381</sup>, in hineinmontierten Dokumenten. Es lässt sich in den 1920er Jahren in Köppens Autorschaft eine Verschiebung vom Expressionismus zu Strategien der Versachlichung erkennen. Und beide literaturgeschichtlichen Bewegungen fungieren als Stellvertreter zweier Schreibhaltungen: Köppen unterscheidet zwischen einer Literatur der biografischen Nähe und einem Schreiben in sachlich-dokumentarischer Distanz. Die Lyrik aus ›heißem Herzen‹ wird von Schreibweisen der Kälte überlagert.<sup>382</sup> Dokument der Abkühlung ist wiederum der Waschzettel des *Horen-Verlags*. Hatte dieser zunächst den autobiografischen Pakt angeregt, heißt es dann: »Ich übersetzte Heraklit, schrieb für Tageszeitungen, füllte bescheiden die Schubladen mit Manuskripten. – Endlich kam ein Beruf, der mehr gab als die Möglichkeit zu Handlangerdiensten: in ihm lebe ich jetzt. Ihn liebe ich. Also kann die Arbeit beginnen, deren erster Niederschlag dieses Buch ist.«<sup>383</sup> Rückblickend aus dem Jahr 1930 entwirft Köppen eine Autorschaft, die den Notizblock im Graben<sup>384</sup> gegen die Manuskriptblätter auf dem Schreibtisch eintauscht, und die den Krieg und das persönliche Erleben aus der Entstehungsgeschichte des Romans geradezu zu verbannen scheint. Auf subtile Weise ist die Distanzierung von den eigenen Voraussetzungen auch in den Roman selbst eingelassen. Die unmittelbare Konfrontation mit der Kriegswirklichkeit führt dazu, das sprachliche Inventar expressionistischer Weltdeutung für unzulänglich zu erklären. In einer Szene liegt Reisiger mit aufgezogener Gasmaske inmitten des Schlachtfeldes: »Der Rüssel der Gasmaske wühlt fast im Sand« (H, 338). Er ruft dann ein Leitmotiv der expressionistischen Bewegung auf, um deren ästhetisches Bild des Krieges zu denunzieren: »Mensch in der Landschaft«, denkt er spöttisch« (ebd.).

Köppen ist an einer Distanzierung des Werkes interessiert: zugunsten einer Autorschaft im Zeichen der 20er Jahre mit eigenen poetologischen Bedingungen werden autobiografische und expressionistische Spuren des Schreibens getilgt. Die Grundlage des Kriegsromans bilden Übersetzungen, Rezensionen und Manuskriptblätter, die recht präzise die beruflichen Aktivitäten Köppens in den 20er Jahren skizzieren: er war Verleger, Redakteur und dann vor allem eine zentrale Figur der frühen Rundfunkgeschichte.<sup>385</sup> Zudem entstand über die *Berliner Funk-Stunde* der Kontakt zu Erik Reger und der Zeitschrift

381 Vgl. dazu Matthias Uecker: *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Oxford u.a.: Peter Lang 2007.

382 Zu dieser Leitvokabel der 1920er Jahre vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

383 Köppen, *Waschzettel*, S. 95.

384 Dieses Bild, auf das sich dann einer ›Perspektive von unten‹ verpflichtete Autoren beziehen, entstammt dem Krieg selbst und dient dort bereits als Authentifizierungskommentar, etwa bei Colin Ross: *Wir draußen. Zwei Jahre Kriegserleben an vier Fronten*. Berlin: Ullstein 1916, S. 12: »In der Front, vorn am Feind, ist dieses Buch geworden, unter Feuerschanzen, in sengender Sonne und strömendem Regen. Es ist ein Buch aus dem Schützengraben. Es klebt wohl noch von seiner lehmigen Scholle daran und ... Blut, rotes, warmes Blut.« Hier zit. n. Charlotte Heymel: *Das Kriegserlebnis 1914–1918 als Reiseerfahrung in zeitgenössischen Reiseberichten*. Münster: LIT 2009, S. 308.

385 Als ›Literarischer Beirat‹ und später Leiter der literarischen Abteilung der *Berliner Funk-Stunde* ab 1929 trug er maßgeblich zu deren Erfolg in der Medienlandschaft der Weimarer Republik bei. Vor allem in leitender Funktion war Köppen an

*Der Scheinwerfer*, einem »überregional beachteten Diskussionsforum der Neuen Sachlichkeit.«<sup>386</sup> Köppen könnte von Erik Reger und dessen poetologischen Überlegungen zum dokumentarischen Status der Literatur um 1930 seine eigene Poetik bestätigt bekommen haben. Denn in dem Beitrag *Mobilmachung der Sänger des grossen Kriegs* heißt es von Reger:

In Bezug auf den Weltkrieg leben wir augenblicklich in der vierten literarischen Periode. Die erste war Stimmungspoesie, Kriegsberichterstatter für die Heimat, Feldzeitungsdichter für die Front. Die zweite war expressionistisches Plakat für Menschheitserlösung. Die dritte Memoiren- und Generalstabsliteratur. Die vierte – ? Man sagt, sie bringe das Dokument, mal mehr dichterisch, mal mehr photographisch, jedenfalls das Tatsächliche.<sup>387</sup>

Vor allem aber belegt die Passage des Waschzettels Köppens Kontakt mit einem neusachlichen Milieu, das jenen Typus des Journalisten-Schriftstellers proklamiert, den der Autor für sich beansprucht. Er stellt die Teilhabe an der Kultur- und Mediengeschichte der Weimarer Republik als Entstehungshorizont von *Heeresbericht* heraus. Der Roman erscheint als das Ergebnis materialreicher Vorarbeiten und Archivsammlungen, die als Collage und Montage dem Text ihre endgültige Gestalt geben. Gerade die Praxis der *Querschnitte* in der *Funk-Stunde* steht im engen Verbund zu dem montierenden Stil des *Heeresberichts*. Für den Roman behaupten die werkgenetischen Notizen ein Erzählen des Krieges in der Perspektive des Nachkriegs, die im wesentlichen durch Archive und historische Dokumente, weniger durch persönliches Erleben bestimmt ist. Rolf Nürnberg hebt im *Scheinwerfer* als besonderes Merkmal des Romans hervor, dass er »mit modernen heutigen Mitteln eine Epoche lebendig macht, die nun schon ein Dezennium zurückliegt.« Köppen schildere »das wahre Kriegserlebnis [...] im Rhythmus unserer Tage.«<sup>388</sup> Ordnen, Sammeln und Montieren stehen bei Köppen für die Autorschaft der 20er Jahre. Mit dem Roman, der mit »heutigen Augen« und »heutigen Mitteln« distanziert auf die Vergangenheit blickt, wird zwar keineswegs eine subjektive Erzählhaltung verworfen, wohl aber scheint der ursprüngliche Schreibanlass – das Trauma Köppens – weitestgehend aus der Romankonzeption verbannt. Und die ursprünglichen subjektiven Äußerungen Köppens – die Gedichte der Kriegszeit – werden zu Zitaten historisch gewordener Vertextungen des Weltkriegs umgedeutet. Es dominiert die Idee einer gleichsam objektiven, zumindest entpersönlichten panoramatischen Kriegslandschaft, die – im Anschluss an die Wirkungsweisen eines Panoramas – in einer zeitlichen und räumlichen Verdichtung einen Ge-



Edlef Köppen als Lektor in den 1920er Jahren

---

Experimentalformen wie »Improvisierten Erzählungen«, »Sprech-Oratorien« oder an – an Collagen angelehnten – »Querschnitten« maßgeblich beteiligt. Vgl. dazu auch das Zeugnis, dass ihm die *Reichsrundfunkgesellschaft* 1933 ausgestellt hat. Obwohl Köppen aus politischen Gründen entlassen wurde, stellt das Zeugnis eine Würdigung seines Beitrags zur Rundfunkgeschichte dar. (SKEK (wie Anm. 343), I-dok-257.)

386 Erhard Schütz: »... der Wille zur Empfänglichkeit ...« Erik Reger, Leben und Werk. In: Erik Reger: Kleine Schriften. Bd. 2, Berlin: Argon 1993, S. 317–349, hier S. 321. Köppen und Reger planten eine gemeinsame Rundfunksendung, deren Zustandekommen aber nicht belegt ist.

387 Heinrich Schmitz [d.i. Erik Reger]: *Mobilmachung der Sänger des großen Krieges*. In: *Der Scheinwerfer* H. 15 (1929/30), S. 19–26, hier zit. n. *Der Scheinwerfer. Ein Forum der neuen Sachlichkeit 1927–1933*. Hg. v. Erhard Schütz u. Jochen Vogt. Essen: Klartext 1986, S. 326–338, hier S. 326.

388 Rolf Nürnberg: *Das Wesen des Kriegsbuches*. In: *Der Scheinwerfer*, H. 15/16 (1930), S. 17–19, hier zit. n. Schütz/Vogt, *Scheinwerfer*, S. 338–340, hier S. 340.

samteindruck vor Augen stellt, dessen besondere Qualität in der »Simultaneität«<sup>389</sup> und Synchronität disparater Elemente besteht. Vor allem suggeriert Köppens Montage, die »ungezählte[n] Einzelbilder« des Krieges nachträglich zu einem »Gesamtbilde«<sup>390</sup> zusammenzufügen, das nicht nur den »gewaltige[n] Gedanken- und Tatsachenhafen«<sup>391</sup> sinnvoll ordnet, sondern zu einem vollständigen Ganzen werden lässt.

### III.2.3 *Willkommen und Abschied*

Das Verfahren panoramatischen Schreibens hat im Hinblick auf den *Heeresbericht* eine literarische Vorgeschichte. Der Zeitraum Anfang und Mitte der 20er Jahre ist nicht nur ein Zeitraum der Konzeptualisierung und dann Modifizierung von Autorschaft, sondern auch von deren konkreter Erprobung. Der Prosatext *Willkommen und Abschied*, den er 1924 verfasst und ein Jahr später veröffentlicht, ist deren Ergebnis. Er macht die Verschiebung vom heißen zum kalten Schreiben und symbolisch gesprochen vom Graben zum Schreibtisch als Effekt des Scheiterns an der Erzählbarmachung von Gewalt deutlich sichtbar. Befördert wurde diese literarische Auseinandersetzung mit Möglichkeiten, den Krieg zu erzählen, sicherlich nicht nur durch die persönliche traumatische Belastung, sondern auch durch einen ersten konjunkturellen Schub der Erinnerung anlässlich des Kriegsbeginns vor 10 Jahren.<sup>392</sup> *Willkommen und Abschied* ist als poetologische Studie und werkbiografischer Kommentar lesbar; der Text lotet das Verhältnis von Schreibweisen der Nähe und der Distanz aus. Die brieflich überlieferte Rede vom unverwundenen Krieg wird als Frage nach der Erzählbarkeit des Traumas verhandelt. Norellen, Protagonist der Erzählung, war »vier lange Jahre durch den Krieg gezogen.«<sup>393</sup> Dort hatte er

mit aufgerissener Brust keuchend im Graben gelegen und war erst wieder zur Besinnung gekommen, als am Abend Dr. Kron an seinem Strohlager ihm die Hände streichelte und ihm sagte, daß ein Lungenschuß, auch wenn der eine Flügel wohl nicht mehr zu retten wäre, durchaus keinen Grund zur Hoffnungslosigkeit geben dürfte (WuA, 117).

Kaum übersehbar ist die biografische Analogie. Durch den Besuch jenes Dr. Kron kehrt der Krieg selbst in das Bewusstsein Norellens zurück; es kommt zu einer Rethematisierung des Krieges.

Einige Wochen vor Weihnachten meldete sich Besuch an. Norellen las das Telegramm und brauchte Zeit, sich auf den Namen des Schreibers zu besinnen. Schließlich erinnerte er sich, daß ihm beim Durchblättern seiner Tagebücher, die er während seines Aufenthaltes im Krieg mit Peinlichkeit geführt hatte, ein Satz aufgefallen war, der ihn manchmal berührt hatte. Er suchte die Stelle nach. »Dr. Kr. von Marianne – ohne Namen zu nennen – erzählt. [...] Das war also Dr. Kron? Und der wollte ihn also aufsuchen (WuA, 112).

389Albrecht Koschorke: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink 1996, S. 149–169, hier S. 169.

390Johannes Gaulke: Kunst und Kino im Kriege. In: Die Gegenwart 45 (1916), S. 618–620. Hier zit. n. Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 129–132, hier S. 130.

391Börries von Münchhausen: Zwei Kriegsbücher. In: Deutsche Monatshefte, 1929, H. 4, S. 384–386.

392Zahlreiche Kriegerdenkmäler werden 1924 errichtet, es finden Gedenkfeiern statt und ein Volkstrauertag wird etabliert. Auffällig ist auch, dass z. B. Ernst Jünger genau zu den »Gedenkjahren« Neuauflagen von *In Stahlgewittern* publiziert (1924, 1934). Zum nicht selten politisch instrumentalisierten Totengedenken gesellen sich Mythisierung – etwa im Langemarck-Mythos – und Anklage: 1924 erscheint Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege*.

393Edlef Köppen: Willkommen und Abschied. In: Die Horen (1925), H. 2, S. 111–128, hier S. 112. Im folgenden mit der Sigle WuA und Seitenzahl in Klammern im Text.

Die erwähnte Marianne fungiert innerhalb der Erzählung als Chiffre jener Verletzung, die der Arzt dann behandelte. Durch beide Figuren rückt der vergangene Krieg wieder nah an den Protagonisten heran.<sup>394</sup> Mit dem unerwarteten Auftauchen des Arztes wird ein Erinnerungsprozess in Gang gesetzt, den Norellen zunächst zu bannen sucht, indem er den Doktor bereits am nächsten Morgen nach dessen Eintreffen wieder aus dem Haus wegschickt. Grund für diese Abwehrhaltung ist ein Gespräch zwischen Norellen und Doktor Kron über den Tod eines Kameraden. Am Ende dieses Erinnerungsdialogs entsteht bei Norellen die Einsicht, dass er seine Erfahrungen des Krieges nicht mitteilen kann: »Es hat gar keinen Sinn, daß ich ihm antworte. Es hat alles gar keinen Sinn. Es hat alles gar keinen Sinn« (WuA, 114). Es scheint hier jene »Sinn-Krise auf, die auch in dem erwähnten vorabgedruckten Kapitel aus dem *Heeresbericht* die angemessene Erzählung des Granateinschlags verhindert. Auch da hieß es: »es hat ja gar keinen Sinn« (H, 34). Dennoch drängt die einmal angestoßene Erinnerung danach, erzählt zu werden. So erprobt die Autorfigur Norellen Formen der Vertextung des Krieges. »Die Bilder vor seinem Auge verdichteten sich. Er begann mit einfachen Mitteln, sie zu zerteilen und ihrer Herr zu werden. Er benutzte alle Erfahrungen seiner Kriegsjahre, um zum Ziel zu kommen« (WuA, 118). Die Passage über den Schreibversuch gewährt den unmittelbarsten Einblick in die Entstehungsbedingungen des *Heeresberichts*. Wie an Reisigers Gang durch die Kriegslandschaft zu zeigen sein wird, ist hier die Polyperspektivität des Romans angesprochen. Mit allen Erfahrungen der Kriegsjahre zum Ziel zu kommen, zielt auf die einzelnen Perspektiven, die Reisiger verkörpert. Und das Segmentieren und Ordnen von Bildern deutet das Verfahren der Collage an. Zudem ist die Passage die literarische Gestaltung dessen, was in dem zitierten »Waschzettel 1930 zur neusachlichen Arbeitsatmosphäre stilisiert wird.

Alle Memoiren und Aktensammlungen, die der alte General, Norellens Vater, im Laufe einer an Ereignissen höchst komplizierten Zeit mit sichtlicher Lust an konkreten Belegen zusammengetragen hatte, waren zu Konvoluten verarbeitet, alle eigenen Kriegsaufzeichnungen hatten ihre ausführliche Niederschrift gefunden. Mit krankhaft gesteigerter Gier hatte Norellen Material gesammelt, das bereits als Buch oder im Zeitschriftenbeitrag ihm zugänglich gewesen war (ebd.).

Das Erzählverfahren des *Heeresberichts* wird in diesem gleichermaßen autobiografischen wie poetologischen Kommentar lesbar. Gleichzeitig wird aber der Erfolg dieser Poetik bezweifelt. »Er konnte nicht an das Produktive seines Schaffens glauben. Alles verlief, alles wurde schal. – Er begann neue Wege zu suchen« (ebd.). Eine Erklärung für die Skepsis ist, dass dadurch die Dimension der persönlichen Erfahrung in dem angedachten Text eliminiert scheint. Der alternative Schreibansatz ist demnach eine Autorschaft der Nähe, die in *Willkommen und Abschied* konkret durch Norellens Hinwendung zu Marianne realisiert wird. »Alle Wegweiser trugen einen Namen: Marianne« (ebd.). In der Begegnung mit ihr liegt ein Versprechen nach intensiver Erinnerung an das eigene Erleben als Grundlage des Erzählens. Norellen tauscht den geschützten Arbeitsraum und den Schreibtisch gegen ein Leben im Haus Mariannes ein. Die Schreibweise der Nähe, ausgedrückt durch die Liebesbeziehung zu der personifizierten Verletzung

---

<sup>394</sup>Im Hinblick auf Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* (1771/1810) spielt Köppen im wesentlichen auf die Begegnung mit einer Frau und die anschließende Trennung an; er interpretiert diese Bewegung im Zeichen des Krieges.

›Marianne‹, führt schließlich zu einer Retraumatisierung Norellens:

Norellen starrte fassungslos den Spiegel an. Das Gesicht da oben lacht schmerzlich. Es zeigt einen schrecklichen Riß: den gepreßten Mund. – Wie aufgezerrt die Augen sind. Und wie die Brust flackert. Ein Lungenschuß? – Es blutet fast weiß. Kleine Bläschen zerspringen. Der Mann dort oben liegt im Dreck eines zertrampelten Schützengrabens und möchte so gern sterben... Norellen sprang auf, daß Marianne ihn entsetzt ansah und einen Schrei ausstieß (WuA, 123).

Im Hinblick auf das Vorhaben zu erzählen, muss der Schrei als ein Scheitern erscheinen; er ist Ausdruck unmöglicher bzw. nicht erfolgreicher Kommunikation. Als Fazit der Begegnung bleibt die Abkehr von Marianne und damit von einem Schreiben der Nähe – Norellen kehrt von der exzessiven, traumatischen Erfahrung der Nähe an den Ort der Verfügung und Ordnung, den Schreibtisch, zurück.<sup>395</sup> Mit dieser wortwörtlichen Positionierung der Autorfigur Norellen scheint die Diskussion über mögliche Schreibweisen entschieden. Die Erzählung wäre demnach die literarische Verlängerung der Briefe Köppens mit dem Ende, dass sich die distanzierte Haltung nach einem Scheitern an der Nähe durchsetzt.

Aber *Willkommen und Abschied* führt letztlich vor, was dann auch für den *Heeresbericht* gilt: das Trauma wird als Fundament von Literatur keineswegs vollständig suspendiert. Auch wenn sich die raum-zeitliche Distanz als poetologische Haltung durchsetzt, bleibt das Trauma doch stets präsent – zumindest implizit. *Willkommen und Abschied* ist in diesem Zusammenhang das Protokoll einer Autorschaft, die zwischen dem Erzählbaren das unerzählbare Trauma aufscheinen lässt. Ein Hinweis in der Erzählung bestätigt, dass in den Erzähltexten Köppens bei allen Distanzierungsverfahren eine Verbindung zum Persönlichen aufrecht erhalten wird. Der Besucher, Dr. Kron, schätzt an Norellen »Stille und Sachlichkeit.« Dieser antwortet auf die Charakterisierung, die ja zugleich als poetologische Formel verstanden werden kann bzw. soll: »Glauben Sie, daß ich wirklich so sachlich bin?« (WuA, 112.) Vor allem das Ende der Erzählung macht Köppens Schreibprogramm anschaulich. Es realisiert räumlich eine Position der Distanz, die aber gleichzeitig die Nähe niemals ganz aufgeben kann. Dies symbolisiert ein letzter Blick Norellens auf das Haus Mariannes: »Er schlich sich an das Fenster und wagte einen Blick, den er bisher so gehütet hatte –: Dort schimmerte weiß und in strengen, gebändigten Linien ein Haus. Dort hinter verhangenen Fenstern schläft eine Frau. [...] Wie gern hätte ich sie gehalten!« (WuA, 128.) Dieser Schreibraum nimmt vorweg, was im folgenden im Hinblick auf den *Heeresbericht* erschlossen werden soll: Die auf Dokumenten basierende Arbeit entwirft eine erzählbare Ansicht vom Krieg, die zwar auf Vollständigkeit und ›Wahrheit‹ zielt, die aber dennoch im Bewusstsein einer Aussparung entsteht. Von der erzählten und erzählbaren Kriegslandschaft aus kann aber ein Blick auf das Trauma als einem Draußen ›gewagt‹ werden. Was bei Joseph Conrad das temporäre ›Auf-flackern des Exzesses‹ im Erzählen war, kann bei Köppen als eine Öffnung aufgefunden werden, die aus dem Diskurs über den Krieg heraus einen Blick auf die Eigentlichkeit der Gewalt möglich werden lässt.

---

395 Anders in den dramatischen Texten Hugo v. Hofmannsthals, die traumatisierte Rückkehrer aus Kriegen thematisieren. Sowohl in *Die ägyptische Helena* als auch in *Der Schwierige* symbolisiert die Verbindung des Traumatisierten mit einer Frau die gelungene Verarbeitung von Geschichte.



### III.3 Einzelbilder und Gesamtbild. Oder: wie den Krieg erzählen?

*Willkommen und Abschied* liefert die persönliche Begründung für ein distanziertes und panoramatisches Schreiben vom Krieg, das in seinem Collage-Roman von 1930 vollends ausgestaltet wird. Die Pointe des *Heeresberichts* ist, dass er einzelne Phasen und Diskurse einer Deutungsgeschichte des Krieges – man könnte sich hierbei an den vier Perioden Erik Regers orientieren – durch die Montage ebenso synthetisiert, wie er die Schreibhaltungen der Nähe und Distanz zusammenbringt. Er macht, wie en détail noch zu zeigen sein wird, die »Wandlungen des Kriegsbilds [...] von den expressionistischen Ahnungen seit 1910 zur jüngsten Wiederkehr bis auf den 1. X. 1930«<sup>396</sup> lesbar. So wie der Autor Köppen selbst eine Entwicklung vom expressionistischen Lyriker zum Journalisten-Schriftsteller im neusachlichen Milieu der 1920er Jahre durchlaufen hat. Zudem kann man als wichtigen Bezugsrahmen des *Heeresberichts* ein »Erzählen um 1930« benennen, dessen augenfälligste Eigenschaft die Suche nach einem umfassenden Bild des Krieges ist. Erik Reger verkündet 1929 in dem bereits zitierten Text *Mobilmachung der Sänger im großen Krieg* im Gestus einer neuen Epoche eine poetologische Wende:

Die Bahn ist gebrochen, der Aufmarsch, die Mobilmachung vollzogen, Rohmaterial aus allen Richtungen beige-steuert. *Das große, zusammenfassende Dokument des Krieges ist noch nicht geschaffen.* [...] aber man darf doch sagen: der literarische Gestellungsbefehl für die Sänger des großen Krieges ist da. Dieser Begriff sucht die neue Form.<sup>397</sup>

Quer durch die politischen und weltanschaulichen Lager setzt sich um 1930 das Bewusstsein für eine eigenständige literarische Periode der Kriegsliteratur mit eigenen Merkmalen durch. So beschreibt der national-konservative Herbert Cysarz in seiner Studie zur *Geistesgeschichte des Weltkriegs* eine Entwicklung, bei der Regers Forderung nach dem »großen zusammenfassenden Dokument« eingelöst scheint: »Kriegs- und Nachkriegsbild wachsen immer enger zusammen.«<sup>398</sup> Eine solche, von Cysarz behauptete Verschränkung findet sich programmatisch im Vorwort zu Werner Beumelburgs *Sperrfeuer um Deutschland* (1929), einem Text, den Köppen nachweislich rezipiert hat.

Es sind viele Bücher über den Krieg geschrieben worden. Solche, die den historischen Verlauf der Ereignisse feststellen, und solche, die sich zum Ziel gesetzt haben, die seelischen Vorgänge an der Front und in der Heimat zu ergründen. Mit vollem Bewußtsein wird in diesem Buche ein Schritt weiter getan. Es soll unternommen werden, die kriegerischen Vorgänge mit den seelischen Vorgängen zu verschmelzen. So soll ein Gemälde entstehen, das, begründet auf den Ergebnissen zuverlässiger Forschung, das lebendige Gesicht des Krieges festhält.<sup>399</sup>

Proklamiert wird eine Metaposition, die das persönliche und wissenschaftliche Wissen zusammenführt. Und diese Position wird zum Gradmesser wahren und richtigen Erzählens; erst die »Wechselbeziehung und [das] Widerspiel von Kriegs- und Nachkriegsauffassung bilden den letzten Prüfstein auch des Kriegsbilds.«<sup>400</sup> Cysarz erhebt ebenso wie Köppen ein Kriegsbild zur Norm, das mit »heutigen Augen«

396Cysarz, *Geistesgeschichte* (wie Anm. 362), o. S. (S. 6).

397Schmitz, *Mobilmachung* (wie Anm. 387), S. 88.

398Cysarz, *Geistesgeschichte*, S. 172. Auch gegen persönliches Unbehagen wäre es fatal, die Stimmen des rechten politischen Lagers der Weimarer Republik nicht in eine Arbeit über literarische Deutungen des Krieges einzubeziehen. Sind diese Ansichten nicht nur schlichtweg Teil der unübersichtlichen Gemengelage um 1930, sondern vielfach auf Referenz oder Reibfläche für Autoren, die man eher dem bürgerlich-liberalen und linken Spektrum zuordnen würde.

399Werner Beumelburg: Vorwort. In: Ders.: *Sperrfeuer um Deutschland*. Oldenburg i. O.: Gerhard Stalling 1929, S. 11.

400Cysarz, *Geistesgeschichte*, S. 167.

den Krieg untersucht: »die Formkraft und Richtkraft des Kriegsbilds [muss] auch alles Nachher umspannen. Dieser Wille nun regt sich in den jüngsten Büchern.«<sup>401</sup> Als Begründung für die Entwicklung wurde ein Wahrnehmungsdefizit angeführt, das auf die Involviertheit und raum-zeitliche Nähe zum Geschehen zurückzuführen sei: »jeder Bericht [gab] nur einen ganz bestimmten Aspekt des Krieges [wieder]; der ›Realität‹ Krieg, um die man sich ja eigentlich mühte, war auf diesem Wege nicht beizukommen. Sie lag jenseits des ›menschlichen Horizontes.«<sup>402</sup>

Um 1930 scheint dann erfüllt, was bereits um 1915 bemängelt und vielfach als Auftrag an eine spätere Zeit weitergegeben wurde: die umfassende und gleichsam abschließende Darstellung dessen, was sich während des Krieges nur bruchstückhaft mitteilt. Alexander von Gleichen-Rußwurm, der letzte Urenkel Schillers und ein Mann mit eigenen schriftstellerischen Ambitionen, notiert dazu apodiktisch:

»Ein Buch soll ein Kunstwerk sein, keine Zeitung, und ein Kunstwerk verlangt künstlerischen Abschluß. Es kann sich im Wirrwarr der Ereignisse wohl bilden, aber nicht vollenden. Warten können ist eins der wichtigsten Erfordernisse für den Künstler, die schlimmste Feindin der Kunst ist und bleibt aber die Aktualität.«<sup>403</sup>

Die Zeitereignisse im Krieg nachträglich als ein Ganzes und als vollständig-geordnetes Geschichtsbild zu entwerfen, ist die meist nicht weiter ausgeführte oder begründete Prämisse der Deutungsgeschichte des Krieges. Die Einlösung dieser Forderung wird einer augenblicklichen Literatur abgesprochen und ist dann einer Nachgeschichte des Krieges aufgegeben. »Es ist falsch, zu erwarten, dass die wahre Kriegsliteratur schon im Kriege selbst gedeihe.«<sup>404</sup> Und wahr ist hierbei ein Synonym für panoramatische Darstellungen. Julius Bab, der im Zeitraum von 1914–1920 im *Literarischen Echo* die Entwicklung der Kriegssyrik nachzeichnete und diskutierte, gibt die Prognose ab, »dass erst späte Zeit ihnen [den Dichtern] dies Erlebnis ausreifen wird.«<sup>405</sup> Auch in dem letzten Beitrag dieser Rezensionreihe Babs – *Das Ende der deutschen Kriegssyrik* – steuert die Besprechung der Gedichte auf die Frage zu, »ob es in der deutschen Kriegssyrik auch Dichter gibt [...], die nicht schlechthin im Kriege oder gegen den Krieg, sondern ü b e r dem Krieg gestanden haben?«<sup>406</sup> dass Bab die Frage kaum positiv beantworten kann, ist im Rückblick auf seine 5-jährige Kritik nicht verwunderlich. Festzuhalten ist die Position des ›Über‹, die für eine lyrische Durchdringung des Krieges ebenso eingefordert wird wie für größere literarische Formen oder auch andere Medien. Die Selbstaussprache des Soldaten, einerseits in Lyrik und Brief Ausweis authentischen Berichtens, wird andererseits als Verhinderer objektiver und panoramatischer Schilderungen des Krieges identifiziert. Ein Text, der die physischen, psychischen und immer auch kulturellen Dimensionen des Krieges erfassen will, braucht, so die Logik von ›Einzelbild‹ und ›Gesamtbild‹,

---

401Ebd., S. 168.

402Hellmut Weishaupt: Die Wendung im Kriegsbuch. In: Eckart 8 (1930), S. 361–365, hier S. 361.

403Alexander von Gleichen-Rußwurm: In eiserner Zeit. In: Das literarische Echo 17 (1914/15), Sp. 673–676, hier Sp. 675.

404Richard Müller-Freienfels: Die Literatur um 1915. (Der sogenannte »Expressionismus«). In: Das literarische Echo (1916/17), H. 18, Sp. 1103–1112, hier Sp. 1112. Zu bemerken ist dabei, dass viele solcher Äußerungen die avantgardistischen Kunstströmungen und deren massive aktuelle Auseinandersetzung mit dem Krieg schlichtweg ignorieren oder aber pauschal als minderwertige Kunst abtun.

405Bab, Kriegssyrik (wie Anm. 374), Sp. 7.

406Ders.: Das Ende der deutschen Kriegssyrik. In: Das literarische Echo (1919/20), H. 3, Sp. 145–157, hier Sp. 155.

»zeitlichen Abstand, um groß umfassen und gesammelt ausdrücken zu können.«<sup>407</sup> Bezüglich der Autorposition fragt der Journalist und Schriftsteller August Heinrich Kober programmatisch: »Wo steht nun der Dichter?«<sup>408</sup> Der Fortschreibung der Dichotomie schriftstellerischer Nähe und Distanz zum Krieg entgegnet Kober mit einem dritten Raum des Schreibens. In diesem »tritt ein anderer Typus des Dichters auf: der ortlose Kulturdichter, dem es auf das Ganze des neuen Erlebnisses ankommt; jenes Erlebnisses, das sich, wie bemerkt, nicht mit der Kampfesstimmung erschöpft, sondern ein allgemein kulturelles ist.«<sup>409</sup> Avisiert ist eine Autorschaft, die über die Perspektiven von Nähe *und* Distanz, von mikroskopischem *und* makroskopischem Sehen verfügt und zudem die Zeiträume des Erlebens und des Schreibens in Beziehung setzt.

Die einzelnen Aspekte, die mit der Leitunterscheidung von Nähe und Distanz bzw. von Ausschnitt und Panorama aufgerufen sind und in einem »Erzählen um 1930« zusammenfinden, erfahren ihre frühe Thematisierung während der Kriegsjahre.<sup>410</sup> Gewissermaßen als unbewusste Vorwegnahme der biografischen Ausgangslage des Soldaten und Schriftstellers Köppen hat Paul Feldkeller 1915 die Unterscheidung zwischen *Militärischem und künstlerischem Sehen* in die Diskussion um das »wahre Gesicht« des Krieges eingebracht. Ein Jahr nach Kriegsbeginn nimmt Feldkeller<sup>411</sup> in seinem Aufsatz die Unterscheidung von Soldat und Künstler zum Anlass,<sup>412</sup> um Bedingungen und Möglichkeiten von Kriegsnarrativen zu

407 Franz Diederich: Weltkriegs-Romane. In: Die Glocke 1 (1915/16), H. 14, S. 809–820, hier S. 809.

408 A. H. Kober: Krieg, Publikum, Kriegspublikum. Ein kunstpsychologisches Problem. In: Das literarische Echo (1915), H. 23, Sp. 1413–1417, hier, Sp. 1415.

409 Ebd.

410 Es sei am Rande bemerkt, dass sich die Leitunterscheidung von Einzelbild und Panorama, von einer Geschichte von unten oder von oben bis heute durch die (militär-)historische Beschäftigung mit Kriegen zieht. Vgl. dazu etwa, dabei einzelne Konjunkturen und Debatten der Unterscheidung rekonstruierend, Michael Geyer: Eine Kriegsgeschichte, die vom Tod spricht. In: Lindenberger/Lüdtke, Gewalt (wie Anm. 12), S. 136–161.

411 Zu Paul Feldkellers Biographie und Wirken, vor allem nach 1945, siehe Günter Wirth: Paul Feldkeller – mehr als ein »Privatgelehrter«. In: UTOPIE kreativ, H. 177/178 (Juli/August 2005), S. 731–744.

412 Ein Ansatz, der zwei Jahre später auch die Überlegungen Otto Brauns zur *Auffassung und Schilderung der Wirklichkeit bei unversierten Soldaten und in der neuen Kunst* gründiert. Braun geht es darum, das richtige Erzählen auszuloten. Dementsprechend polemisch sind auch seine Ausführungen, die vor allem ein anti-expressionistisches Pamphlet sind und keinesfalls die analytische Tragweite Feldkellers erreichen. »Ein strenger Sachstil, der in seiner Einfachheit künstlerisch wirkt, weil er die angemessene Form für den dargestellten Inhalt ist, zeigt sich in den Kriegsschilderungen unserer Offiziere« (In: Das literarische Echo (1917/18), H. 5, Sp. 249–253, hier Sp. 249). Die »Angemessenheit« der Darstellung, die formelhaft an den »Stempel des Echten« erinnert, wird dann weiter ausgeführt: »Schlicht, trocken, ohne Pathos, ohne subjektive Zutat, schildern diese Beobachter die Wirklichkeit« (ebd., Sp. 249). Schnell wird deutlich, worauf der Beitrag hinaus will. Dem Authentischen und Objektiven des soldatischen Blicks stehen die Auffassungen und Verarbeitungsformen des Künstlerischen konträr gegenüber. »Wohl aus einem Kontrastempfinden ist es zu begreifen, dass die »neue Kunst«, die man gewöhnlich »Expressionismus« nennt, sich auch im Kriege stark ausgebreitet hat; denn sie ist in fast allem ein Gegensatz zu den Soldaten-Schilderungen« (ebd., Sp. 250). Merkmale der »neuen Kunst« sind, im Widerspruch zur Objektivität soldatischen Beschreibens als Paraphrasen des Subjektiven formuliert, ein »Psychismus« (ebd.), einhergehend mit einem »Psychologismus und Relativismus« (ebd.). – »Man glaubt, um den neuen, geistigen Inhalt zu übermitteln, müßte man unbedingt und ohne jedes Maß die gewohnten Formen der Objektivität durchbrechen« (ebd., Sp. 252). Am Ende der Ausführungen steht die simple Feststellung: »Es stehen zwei ganz verschiedene Wirklichkeitsschilderungen nebeneinander« (ebd., Sp. 253), wobei außer Zweifel ist, welche Mitteilungsform von dem Autor favorisiert wird. Zu der Denkfigur des richtigen, objektiven Erzählens als anti-expressionistische Hoffnung auf eine ästhetische »Reinigung« durch den Krieg gehören auch Überlegungen Julius Harts: »Auch heute, während die Stürme der Schlachten uns noch umbrausen, sagt man es überall wieder: Dieser Krieg führt für unsere Dichtung eine völlige Umwälzung herauf, eine Reformation an Haupt und Gliedern. Aufatmend fühlen wir den blutigen Ernst dieser Tage auch als ein reinigendes Bad unseres Geistes und unserer Seele, und mit einem freudigen Aufleuchten der Augen hören wir es, dass dieser Kriegsgeist mit einem Schläge die ganze Poesie der Mode, der Perversitäten und Dekadenzen, der wildgewordenen Erotiken und des snobistischen

eruiieren. Die dargelegten Ansichten gewinnt er aus der Lektüre von Berichten und Romanen über den Krieg, von denen zumindest zwei Erwähnung finden sollten, da die Verfasser dem biografischen wie kulturell-literarischen Umfeld Köppens und des Romans *Heeresbericht* zuzuschlagen sind. Artur Kutscher, dessen *Kriegstagebuch* Paul Feldkeller bespricht, war ein Lehrer Köppens an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.<sup>413</sup> Ludwig Ganghofer – bei Feldkeller mit dem Reisebuch *Die Front im Osten* erwähnt – ist ebenfalls für eine Lektüre von Köppens *Heeresbericht* bedeutsam, da Ganghofer Teil der den epischen Passagen entgegengestellten Dokumentenschicht des Romans ist.

Merkmale der Positionierung gegenüber dem Krieg sind, so führt Feldkeller aus, Nähe und Distanz sowie Beteiligung und Beobachtung. »Für den Soldaten wird der Krieg leicht zum Schicksal, für den Schlachtenbummler bleibt er mehr oder weniger ein Theater.«<sup>414</sup> Der Autor scheint damit die Nobilitierung soldatischen Erlebens und Beschreibens und die Logik von soldatischer Authentizität und künstlerischer Künstlichkeit voranzutreiben. Zwar bedeutet auch für Feldkeller die körperliche Erfahrung vor Ort einen Ausweis von Authentizität, allerdings bewertet er die Vorgaben von Nähe und Distanz dergestalt, dass der soldatische Blick der Beobachterposition des Berichterstatters unter der Maßgabe von »Objektivität« unterlegen sein muß. »[E]in objektives Verhältnis zum Kriege ist da nicht möglich, wo der Krieg die ganze Persönlichkeit verschluckt.«<sup>415</sup> In der militärischen Wahrnehmung der Landschaft ist eine signifikante Differenz zu künstlerischem Sehen fixiert: »Dessen [des Soldaten] Sehen und Denken ist der Regel nach vom militärischen Interesse »engagiert«, und höchstens gewisse »Fransen« des Bewusstseins oder ungerufene Assoziationen, über die er stolpert, gestatten eine gewisse Erholung von dem nervenzehrenden Krampf der Einstellung auf die Wirklichkeit.«<sup>416</sup> Der »engagierte Blick« des Soldaten ist stark funktionalisiert und auf die Wahrnehmung von kriegsrelevanten Raumbeschaffenheiten und Vorgängen ausgerichtet. »Der Durchschnittssoldat sieht im Gefecht nur Gelände. Neben dem Angriffs- und Deckungswert kommen Wald und Hügel, zwecklos an sich selbst betrachtet, nicht auf.«<sup>417</sup> Das militärische Sehen, das hier immer auf den Frontsoldaten bezogen ist, und den Piloten nicht thematisiert, erfasst, nicht zuletzt durch Position im Schützengraben, nur einen Ausschnitt des Krieges. In welchem Maße der Ort der Wahrnehmung den erzählten Raum vorstrukturiert und reglementiert, da-

---

Übermenschentums, der formalistischen und technischen Leere weggefegen wird.« (Julius Hart: Der Krieg als Umgestalter unserer Literatur. In: Literarisches Echo (1914/15), Sp. 104.) Vgl. dazu auch den konservativen Schriftsteller Arthur Babilotte, der erfreut konstatiert: »Wir sehen das Ästhetentum doch wesentlich zurückgedrängt« (Arthur Babilotte: Novellen vom Krieg. In: Das literarische Echo (1915/16), H. 9, Sp. 551–558, hier Sp. 551).

4131919 hat Köppen nachweislich Vorlesungen von Kutscher gehört. Der Nachweis anhand der Belegbögen des Studenten Köppen findet sich bei Vinzent, Köppen, S. 30. Noch circa 20 Jahre später heißt es von Köppen über seinen früheren Lehrer, dass »[v]on all meinen Lehrern [...] Artur Kutscher mir am greifbarsten in Erinnerung geblieben [ist]« und dieser ihm »nahe Beziehungen zur deutschen Dichtung vermittelte.« (Edlef Köppen: O.T. (Für Artur Kutscher). In: Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes. Hg. v. Herbert Günther. Düsseldorf: Pflugschar 1938, S. 241. Hier zit. n. Köppen, Aufzeichnungen (wie Anm. 366), S. 21.)

414Paul Feldkeller: Militärisches und künstlerisches Sehen. In: Das literarische Echo (1915/16), H. 21, Sp. 1312–1323, hier Sp. 1314.

415Ebd., Sp. 1315.

416Ebd., Sp. 1316.

417Ebd., Sp. 1322.

von künden vielfach die Feldpostbriefe. In einem Brief von 1914 heißt es:

Wie groß der Erfolg heute ist, weiß ich nicht. Ich glaube aber, ich habe einen weltgeschichtlichen Tag miterlebt. Mit Nachrichten werden wir nur sehr spärlich versorgt. Daß wir gestern bei einem großen Sieg mitgewirkt haben, ist uns klar, über den Umfang des Erfolgs ist noch gar nichts näheres bekannt. Anscheinend liegt ein großer Erfolg vor, was eigentlich vorgeht, wissen wir nicht. Ich habe das Gefühl, daß eine große Schlacht im Gange ist.<sup>418</sup>



Der Krieg aus Grabenhöhe: Kriegskinematograph im Schützengraben, 1917

Was hier im Medium Brief festgehalten wurde, ist mit gleicher Aussage in zahlreichen Fotografien des Ersten Weltkriegs ins Bild gesetzt. Deutlich tritt die Synchronisierung von Sehtechniken und militärischem Engagement des Frontsoldaten zutage, wenn die Schießscharte oder das Zielfernrohr des Gewehrs und das geschossene Bild ineins fallen.<sup>419</sup> In den Blick gerät mit der Beschreibung von Wahrnehmungsweisen der Frontsoldaten ein mikroskopisches Sehen. Die Schilderungen des Ausschnitts sind zwar allgemein als authentisch akzeptiert, allerdings zergliedern sie das Gesamtereignis »Krieg« in eine Fülle einzelner subjektive Wahrnehmungs- und Erzählzonen.

Bezogen auf die Erzählbarkeit des Krieges fungieren die Seh- und Erzählweisen des »Berichterstatters« gleichsam als Gegenentwurf zum »Frontsoldaten«. Im treffenden Metaphernfeld von Bildlichkeit und Lichteinwirkung beschreibt Paul Feldkeller das Verhältnis des Berichterstatters zum Frontsoldaten als »Zwielicht zwischen dem rein militärischen Interesse und dem künstlerischen Streben«<sup>420</sup> und führt dann die verschiedenen »Belichtungen« der Kriegslandschaft aus. »Ganz anders als der Mitkämpfer steht der Berichterstatter und Schlachtenbummler zu den Ereignissen. [...] Die objektive, über den Dingen schwebende Betrachtung ist eine allerdings grundverschiedene, aber ebenso berechtigte Art der Auseinandersetzung mit den Zeitereignissen.«<sup>421</sup> Über dem gleichsam mikroskopischen Blick des Frontsoldaten »schwebt« der teleskopische Blick des Berichterstatters, dem sich der Krieg vornehmlich als Panorama erschließt. Die optische und erzählerische Distanz korrespondiert mit der aufkommenden Höhenfotografie. Diese ermöglicht die Erfassung größerer Bezirke des Krieges und kann jenes Informationsdefizit des

418Briefe aus dem Felde 1914/15. Für das deutsche Volk im Auftrag der Zentralstelle zur Sammlung von Feldpostbriefen im Märkischen Museum zu Berlin. Hg. v. Otto Pniower. Oldenburg: o.V. 1916, S. 222ff. Vgl. dazu Hans-Harald Müller: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1986, S. 16: Die postalischen Berichte oder die Tagebuchnotizen sind Ergebnis eines Blickwinkel, der »häufig auf den Frontabschnitt beschränkt ist, in dem sie [die Soldaten] sich befinden.« Das »Urteilsvermögen über die strategische Bedeutung dieses Frontabschnitts [ist] schon aufgrund des Mangels an Informationen ebenso gering [...] wie ihr Urteilsvermögen über die politischen Konsequenzen des Kriegsverlaufs.«

419Vgl. dazu die Ausführungen in Julia Encke: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934. München: Fink 2006, S. 33: »Durch Schießscharten wurde in vorderster Linie zuweilen fotografiert. Auf den Papierbildern ist der Rand der Öffnungen als dunkler Rahmen sichtbar« Die im Brief zu Wort kommende Ausschnitthaftigkeit findet in den Frontfotografien der Soldaten ihre visuelle Entsprechung. »[D]er ins Bild genommene Rahmen der Scharte [rückt] die Einschränkung des Gesichtsfeldes, und das heißt: die restriktiven Bedingungen der Wahrnehmung an der Front [...] selbst ins Bild.«

420Feldkeller, Sehen (wie Anm. 414), Sp. 1316

421Ebd., Sp. 1315.

Frontsoldaten über das, »was eigentlich vorgeht«, beheben. Was die Qualität des schwebenden Blicks ausmacht, bedeutet gleichzeitig einen Wahrnehmungsverlust gegenüber dem militärisch engagierten Sehen am Boden. Pointiert bringt Paul Feldkeller dieses Verhältnis auf die Formel: »Sieht der eine mit militärischer Perspektive, so der andere gar nichts.«<sup>422</sup> Umgekehrt bedeutet dies, dass die künstlerische Perspektive viel erschließt, für den Frontsoldaten aber einer Blindheit gleich kommt. Feldkeller, ab 1920 Mitglied der *Kantgesellschaft*, adaptiert hier offenbar Überlegungen Immanuel Kants und schreibt sie für den Ersten Weltkrieg fort. Bei Kant heißt es über das Sehen mit »microscopisch[en]« »augen«: »Ihr Blick sieht genau aber wenig.«<sup>423</sup> Feldkellers Überlegungen weisen auf eine Disposition der Wahrnehmung des Krieges hin, die unaufhebbar scheint: die diskutierten Sehweisen verhalten sich als Entweder-Oder-Beziehung zueinander. Dem Zugewinn an objektivem Sehen seitens des Berichterstatters steht ein Bildverlust gegenüber: die Berichterstatter sind »gegen den Soldaten insofern benachteiligt, als sie zur Passivität verurteilt sind – und sie können darüber nicht hinwegtäuschen [...]«<sup>424</sup> Eine solche »passive« Blickstruktur bringt dann auch erzählerische Effekte hervor, die auf die Distanz und Passivität gegenüber dem Krieg zurückzuführen sind. »Je höher der Beobachtungsstandpunkt, desto ungefährdeter ließ sich das Schauspiel genießen und an ästhetische Erfahrungen rückkoppeln.«<sup>425</sup> Dies verbindet den Schlachtenbummler mit den vielfach bezeugten Ansichten, die Kampfflieger von ihren Einsätzen mitbrachten und die mitunter als »die Wurzeln für das Verständnis von Kubismus und Expressionismus«<sup>426</sup> bezeichnet wurden. Der Blick aus der Höhe erschließt Zusammenhänge und legt vor allem am Boden verborgen gebliebene Strukturen offen, wie Eric J. Leed ausführt: »Die Windungen des Grabenlabyrinths ordnete das fliegende Auge zu einem organischen Ganzen.«<sup>427</sup> Als »Ganzes« betrachtet verschimmen dann aber die subjektiven Erfahrungen und erscheinen als ornamentale Punkte auf der Oberfläche des Kriegsbildes. »Aus [diesem] Grund vermissen wir gänzlich das Interesse für das Schicksal des einzelnen.«<sup>428</sup> Der autobiografischen Skizze stellt Feldkeller das Landschaftsgemälde in »breite[r] Pinselführung«<sup>429</sup> gegenüber, das auf die Schlachtenpanoramen des 18. und 19. Jahrhunderts Bezug nimmt, teilweise aber von modernen, avantgardistischen Bildsprachen übermalt wird. Was in der Betrachtung der Landschaft aus der Distanz einerseits das Verschwinden des Menschen bedeutet, setzt andererseits Möglichkeiten neuer »Landschaftsbilder« frei. »Sehen wir vom Menschen ab, so sind die Bedingungen für das künstlerische Se-

422Ebd., Sp. 1320.

423Immanuel Kant: *Gesammelte Schriften*. Bd. 20. Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer 1942, S. 19.

424Martin Sommerfeld: *Erlebnis und Schicksal*. In: *Das literarische Echo* (1916/17), H. 11, Sp. 675–678, hier Sp. 676.

425Manuel Köppen: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2005, S. 224.

426Wilhelm Siegart (Oberstleutnant a.D.): *Der erste deutsche Geschwader-Bombenangriff*. In: Georg Paul Neumann (Hg.): *In der Luft unbesiegt. Erlebnisse im Weltkrieg erzählt von Luftkämpfern*. München: Lehmanns 1923, S. 24–28, hier S. 26. Hier zit. n. Köppen, *Entsetzen*, S. 224.

427Eric J. Leed: *No Mans Land. Combat and Identity in World War I*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1979, S. 134. Hier zit. n. Encke, *Augenblicke* (wie Anm. 419), S. 55. (Übersetzung von Julia Encke.)

428Feldkeller, *Sehen* (wie Anm. 414), Sp. 3120.

429Ebd.

hen wieder günstiger.« Die »Gehörseindrücke« und »Gesichtseindrücke[«<sup>430</sup> des Beobachters sind von den Pflichten eines militärisch engagierten Wahrnehmens entbunden. Dies ist die Voraussetzung für Ästhetisierungen und Interpretationen, die sonst nicht sichtbare Dimensionen des Krieges ins Bild setzen und zur Sprache bringen:

So sieht der in den Krieg geschickte unbeteiligte Künstler die militärischen Dinge in ganz unmilitärischer Weise, die unendlich variieren kann. Der eine sieht vorwiegend impressionistisch und vergißt bei dem sinnberauschenden Feuerwerk der Signale und brennenden Dörfer Ursache und Zweck, der andere erblickt symbolistisch in einem einzigen Kadaver den ganzen Krieg. Der dritte gar schaut in futuristischer Weise das sinnlich Unsichtbare mit der Eindringlichkeit des Sichtbaren. Er sieht die Granaten im Äther toben, sich röhrend und wühlend in die Luft hinausplüßen. Er sieht die gelbe Farbe, die Rotation, den blanken Zünder, ja sogar die lange Röhre zurückgelassener Luftwirbel.<sup>431</sup>

Die Aufzählung von Variationen zum Thema »Krieg« ist Ausweis der künstlerischen Deutungsmöglichkeiten. Was Potentiale benennt, kann dann aber wiederum in eine Kritik des Sehens umschlagen. »Man sieht, den Möglichkeiten künstlerischer Auffassung ist ein Spielraum gelassen, der für das militärisch beanspruchte Auge ein Unding ist und sein muß.«<sup>432</sup> Feldkeller erarbeitet für die Wahrnehmungsgeschichte des Krieges einzelne Sehtechniken und Erzählweisen, die miteinander konkurrierende Ansichten von Krieg hervorbringen. Seine Argumentation steuert nicht auf die Behauptung eines »richtigen« Sehens oder Wahrnehmens zu, sondern erschließt die Perspektivität des Krieges und diskutiert Grenzen und Möglichkeiten der Weitergabe der Erfahrungen im Bild oder Text. Immer wieder rückt die Reziprozität von mikro- und teleskopischem Sehen ins Zentrum der Überlegungen; Nähe und Distanz, Aktivität und Passivität, Authentizität und Künstlichkeit und damit verbunden Subjektivität und Objektivität sind Varianten einer Kippfigur des Sehens und Erzählens im Krieg. Die Diskussion von Sehtechniken und Wahrnehmungsweisen des Krieges implizieren letztlich einen »episodischen« Blick, der immer beides ist: Zugewinn und Verlust. In jedem Fall ist nur ein Ausschnitt erfasst, selbst da, wo sich aufgrund des Standpunktes im Raum eine panoramatische Übersicht einstellen kann. Erst ein dritter Ort der nachträglichen Betrachtung kann jene Kippfigur zu einem Gesamtbild vereinen; dies ist die spezifische Leistung des *Heeresberichts*.

Die Dichotomie von soldatischem und literarischem Blick betrifft nicht nur die persönliche Situation Köppens, sondern ist in den Roman selbst in Form der zwei Erzählebenen – die Erlebnisse Reisigers und die Dokumente – eingelassen, die durch Montage synthetisiert sind. Und selbst innerhalb der Perspektive Reisigers lässt sich die skizzierte Leitunterscheidung der Deutungsgeschichte des Krieges ausmachen. Reisiger vereint in sich, wie z. B. anhand seines Umgangs mit dem Scherenfernrohr gezeigt werden soll, beide Perspektiven. Die Struktur der Montage, ihre Semantik und auch politische Aussagekraft gilt es im folgenden ebenso zu rekonstruieren wie die einzelnen Sehtechniken Reisigers. Erst wenn die erzählte Kriegslandschaft Köppens in ihrer suggerierten Vollständigkeit sichtbar wird, lässt sich be-

---

430Ebd., Sp. 1320f.

431Ebd., Sp. 1321.

432Ebd., Sp. 1322.

antworten, wo sich das Areal der Tat und das Trauma der Verschüttung innerhalb dieses Raumes auffinden lassen.

### III.4 Edlef Köppens Kriegslandschaft

#### III.4.1 Zwischen Pazifismus und raum-zeitlicher Erweiterung: die Montage

Vor dem bisher skizzierten persönlichen, werkbiografischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund und der daraus ableitbaren Leitidee für den *Heeresbericht*, eine panoramatische Kriegslandschaft zu (re-)konstruieren, sei deren Beschaffenheit anhand exemplarischer und charakteristischer Elemente am konkreten Text untersucht. Dabei soll nachvollzogen werden, welche Diskurse, Ansichten und Erzählweisen Köppen aufbietet, um den Krieg umfassend und »mit heutigen Augen« zu schildern. Augenscheinlichstes Merkmal des Romans ist die zugrundeliegende Montagetechnik. Die Erlebnisse Adolf Reisigers sind immer wieder durch Dokumente unterbrochen. Ziel dieser Technik ist es zunächst, mittels der Perspektive des einfachen Frontsoldaten den Gehalt der Dokumente zu denunzieren. Dieses Vorhaben erfährt seine Motivation aus der Deutungsgeschichte des Weltkriegs in den 20er Jahren, geht aber aus der Informationspolitik während des Ersten Weltkriegs selbst hervor. Bereits 1915 beklagt Edgar Steiger, wie viele andere mit ihm: »[D]er wirkliche Schriftleiter all unserer Zeitungen ist ja gegenwärtig der große Generalstab und der militärische Tagesbericht der eigentliche Inhalt der gesamten Presse. [...] Was sonst noch in der Zeitung steht, ist Scherensarbeit.«<sup>433</sup> Effekt der Zensur und Informationspolitik des Kriegspresseamts und ähnlicher zentraler »Wissensmächte« ist eine weitgehende Homogenisierung des öffentlichen Kriegsbildes. Die Zentralisierung des Wissens setzt sich in der Weimarer Republik in der institutionellen Form des Reichsarchivs in Potsdam fort. Schon während des Krieges entstanden umfangreiche Sammlungen, die nach 1918 zu großen Teilen im neu formierten Reichsarchiv zusammenfinden sollten.<sup>434</sup> Die 1918/19 auf den Weg gebrachte Institution avancierte in den 1920er Jahren zum zentralen Speicher von Kriegsdokumenten und wurde dann strategisch-weltanschaulich in die Erinnerungsverhandlungen über den Krieg in der Weimarer Republik eingebracht. Es gab eine »unmittelbare Einflußnahme auf kriegsgeschichtliche Debatten«<sup>435</sup> durch Aufsätze in Fachzeitschriften, aber auch durch Mitarbeiter als Gutachter in Prozessen. Kurt Tucholsky fasst die Arbeit in Potsdam pointiert zusammen: »Die ehemaligen Offiziere, die dort wirken, treiben eine kriegshetzerische und an-

---

433Edgar Steiger: Presse und Schriftsteller zur Kriegszeit. In: Das literarische Echo 17 (1914/15), H. 10, Sp. 591–594, hier Sp. 592.

434Die Überlegungen zum Reichsarchiv folgen weitestgehend der detaillierten Studie von Markus Pöhlmann: Kriegsgeschichte und Geschichtspolitik: Der Erste Weltkrieg. Die amtliche deutsche Militärgeschichtsschreibung 1914–1956. Paderborn: Schönigh 2002. Zu ergänzen wäre diese Arbeit um noch ausstehende Untersuchungen über das Verhältnis von Reichsarchiv und Literatur, die Autoren wie Ernst Jünger, Josef Magnus Wehner und Werner Beumelburg, aber eben auch Edlef Köppen betreffen würden.

435Ebd., S. 247.



ti-kulturelle Propaganda bösester Art.«<sup>436</sup> Geschichte sollte im Geist der ehemaligen Obersten Heeresleitung erzählt werden; den vom Reichsarchiv herausgegebenen Publikationen sollten den sogenannten »Lügen, Verleumdungen und Entstellungen«<sup>437</sup> einer feindlichen Geschichtsschreibung entgegentreten. Zu diesen »Feinden« zählt auch die »Privatschriftstellerei«, die »materiell für sich selber und ideell nur sehr bedingt *für* den Staat, häufig *gegen* ihn« arbeite.<sup>438</sup> George Soldan, eine der zentralen Figuren der weltanschaulichen Ausrichtung, stellt in dem Geleitwort zu »Weltkrieg im Bild« das Selbstverständnis des Archivs dar: Es gelte, dem »Unwirklichkeitssinn« »weiche[r], pazifistisch, welt- und menschenfremd eingestellte[r] Kreise« entgegenzutreten.<sup>439</sup> Gleichsam programmatisch verkündet Erich Marcks, Mitglied der »Historischen Kommission« des Reichsarchivs: »[D]ie Vergangenheit ist unser sicherer Besitz. Wir wollen und wir werden sie uns nicht rauben lassen.«<sup>440</sup> Die Monopolisierung historischer Deutungen wird in der Benutzungsordnung lesbar: Jede Form der Aktenverwendung war sanktioniert und gesteuert. Die für das Reichsarchiv arbeitenden Autoren verpflichteten sich, »die vom Reichsarchiv bei der Prüfung gegebenenfalls vorgenommenen Aenderungen anzunehmen.«<sup>441</sup> Es wurden Archivverbote ausgesprochen und »[a]uf Verlangen hatten Benutzer ihre Exzerpte vorzulegen. [...] Die Genehmigung der Akteneinsicht durch Privatpersonen, also auch durch Wissenschaftler, oblag dem Präsidenten. Waren diese als publizistisch oder politisch unbequem bekannt, so hatten sie wenig Chancen.«<sup>442</sup> Andere wiederum hatten privilegierten Zugang zu Akten: Den freien Autoren der Reihe *Schlachten des Weltkrieges* wurden teilweise Originaldokumente nach Hause geschickt.<sup>443</sup>

Wenn nun Edlef Köppen zahlreiche Dokumente über einen – nicht mehr identifizierbaren – Mittelsmann aus dem Reichsarchiv in Potsdam bezog,<sup>444</sup> dann bedeutet dies einen subversiven Akt der »Privatschriftstellerei« gegen das Deutungsmonopol ehemaliger Generäle und Offiziere des Heeres mit zweifelhafter politischer Gesinnung. Köppen widersetzt sich durch den »Dokumentenschmuggele« der »Kontrolle des Archivs« als einer »Kontrolle des Gedächtnisses«<sup>445</sup> mit dem Ziel, verändernd auf die (Be-)Deutung des Krieges einzuwirken. Bereits der Titel des Romans zielt auf ein Gegenprogramm zu den Berichten der Heeresleitung während des Krieges und deren Aufbereitung in der Nachkriegszeit und deutet auf die ein-

436Ignaz Wrobel [d. i. Kurt Tucholsky]: Das Reichsarchiv. In: Die Weltbühne 7 (1926), S. 273.

437Oberst von Haefen in einer internen Mitteilung vom 2. Juni 1919. Zit. n. Pöhlmann, Kriegsgeschichte, S. 65.

438Sogenannte Erste Seeckt-Denkschrift. Zit. n. ebd., S. 70. Kursivierungen im Original.

439George Soldan: Zum Geleit! In: Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht. Berlin, Oldenburg: Der Weltkrieg im Bild 1929, o. S.

440Erich Marcks: Das Deutsche Reich. Rede gehalten zur Feier seines 50. Geburtstages. Zit. n. Pöhlmann, Kriegsgeschichte, S. 101.

441Allgemeine Bestimmungen für die Bearbeitung von Truppengeschichten, 27. Mai 1929. Zit. n. ebd., S. 198.

442Ebd., S. 323.

443Das Reichsarchiv als eine repressive Institution führt »in extremis« vor, wie sich Archive »über Öffnung und Schließung« definieren. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999, S. 344.

444Belege in Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 52f.

445Assmann, Erinnerungsräume, S. 344. Assmann bezieht sich hierbei auf Überlegungen Jacques Derridas, nach dem politische Macht immer auch Kontrolle von Archiv und Gedächtnis bedeute.

gearbeitete Propagandakritik und (pazifistische) Korrektur des Potsdamer Kriegsbilds der Weimarer Jahre hin. Wogegen Köppen mit seiner Verwendung der Akten des *Reichsarchivs* anspricht wird auch daran ersichtlich, welche Autoren sonst für ihre Kriegsbücher auf die Bestände zurückgreifen: u.a. Ernst Jünger, Hans Magnus Wehner und Werner Beumelburg. Auch wenn bei den Autoren im Einzelnen zu differenzieren wäre, lässt sich dennoch konstatieren, dass sie insgesamt die »Produktivkräfte« des Krieges hinsichtlich der weltanschaulichen Erneuerung Deutschlands betonen. Ganz anders Edlef Köppen, von dem nicht nur ein Auftritt bei der Liga für Menschenrechte überliefert ist,<sup>446</sup> sondern dessen Roman *Heeresbericht* eine pazifistische Grundhaltung bescheinigt werden kann. Allerdings scheint sich diese Haltung erst später, in der Nachkriegszeit, durchgesetzt zu haben und ist keinesfalls unmittelbar im Krieg gereift. Stellt der »Waschzettel« mit der Rede von »zusammengebissenen Zähnen« und »Verzweiflung« vor allem die zunehmende antibellizistische Haltung heraus, so erscheint Köppens Biografie im Hinblick auf tatsächliche Vorgänge doch in einem anderen Licht. Köppen hat seinen Lebenslauf in Richtung der Romanfigur verändert. Zum einen hat er das Ende des Krieges höchst wahrscheinlich in einem Sanatorium und nicht, als Ergebnis seiner politischen Gesinnung, im Irrenhaus verbracht. Weitaus bedeutsamer ist dann, dass sich in seinem Militärzeugnis, ausgestellt »Weihnachten 1918,« kein Hinweis auf Konfrontationen mit militärischen Vorgesetzten, geschweige denn auf eine pazifistische Haltung finden lassen. Ganz im Gegenteil: »Hierdurch bescheinige ich Herrn Edlef Köppen gern, dass er sich während der Zeit, in welcher er dem Stab der 3. Abteilung des Feld-Artl. Reg. Nr. 235 zuerst als Beobachtungsoffizier, später als Adjutant angehörte, aussergewöhnlich pflichteifrig und gewissenhaft gezeigt hat.«<sup>447</sup> Köppen habe die Aufgaben des Geschäftszimmers »mit Umsicht und ausgesprochenem Dispositionstalent geleitet [...]. Auch hat er es verstanden, dem ihm unterstellten Personal energisch, aber auch mit dem erforderlichen Taktgefühl vorzustehen. Herr Köppen ist mir stets ein gewandter und zuverlässiger Mitarbeiter gewesen, dem ich für sein Vorwärtskommen im bürgerlichen Leben nur die besten Erfolge wünschen kann.«<sup>448</sup> Auch die erhaltene *Militärdienstzeitbescheinigung*, ausgestellt am 26.6. 1933 gibt einfach eine Entlassung »ca. Dez. 18« an, enthält aber keine Hinweise auf Konfrontationen mit Vorgesetzten.<sup>449</sup> Damit hängt auch zusammen, dass Köppen weder in Briefen noch in der Geschichte Reisigers von persönlich verantworteten Tötungen spricht. Reisiger tötet nicht, er wird nur beinahe getötet. Diese Verzerrung jenes gewaltsamen Bündnisses, dass der Krieg immer bedeutet, nämlich Töten und Getötet-Werden, zugunsten des Soldaten Reisiger als Opfer muss an dieser Stelle nicht genauer diskutiert werden. Festzuhalten ist, dass Köppen hier an einer Pazifizierung seiner eigenen Biografie interessiert ist, die er mit der »Umschrift« seines militärischen Füh-

---

446Vgl. dazu das Schreiben Edlef Köppens vom 3.1.1931 an den Vorstand der *Funk-Stunde AG* mit der Bitte um Genehmigung eines Vortrags zum Thema: *Remarque und die Wirklichkeit* bei der Liga für Menschenrechte. (SKEK (wie Anm. 343), I-dok-283). Der Vortrag ist nicht erhalten. Vgl. dazu die Nachforschungen Hete Köppens (SKEK I-dok-173) sowie die negative Antwort der *Liga für Menschenrechte* (SKEK I-dok-175).

447SKEK, I-dok-335 (wie Anm. 343).

448Ebd.

449SKEK, I-dok-336 (wie Anm. 343)

rungszeugnisses sowie der Figurengestaltung Reisigers als Opfer entscheidend vorantreibt.<sup>450</sup> Köppen etabliert, vor dem Hintergrund einer pazifistischen Wende, mit dem Roman ein kritisches Gegenarchiv, in dem Dokumente und Ansichten – und das sind eben vor allem die Bestände des Reichsarchivs – als Propaganda oder militaristische Verzerrungen der Kriegswirklichkeit bloßgestellt werden;<sup>451</sup> sein Archiv fungiert als Korrektiv. Zu verzeichnen ist ein »counterpoint effect of the documentary quotations,«<sup>452</sup> der den Text durchzieht und sich durch das Verhältnis der »Dokumente« zu der erzählten Kriegslandschaft Adolf Reisigers einstellt.<sup>453</sup>

Mit Blick auf das in Publikationen des *Reichsarchivs* verwirklichte erzählerische und gestalterische Programm wird ersichtlich, dass der *Heeresbericht* neben der inhaltlichen Kritik und Denunzierung gleichzeitig auch die Poetik des *Reichsarchivs* anverwandelt. Im Auftrag des Oberkommandos des Heeres gibt das Archiv ab 1921 in sechzehn Bänden die überaus populäre Reihe *Schlachten des Weltkrieges* heraus. Ab 1925 entstehen, ebenfalls auf der Grundlage der eigenen Bestände, zwölf Bände mit dem Reihentitel *Der Weltkrieg 1914–1918*. Für die *Schlachten des Weltkrieges* ist als Ziel formuliert, den Weltkrieg »erschöpfend und klar zu schildern.«<sup>454</sup> Mit diesem Vorhaben verwirklichen sie zuerst, was sich um 1930 als panoramatische Literatur durchsetzt. Vor allem aber sind die Bände der Versuch, das durch die Masse privater Erinnerungsbücher verloren gegangene Monopol der Kriegsgeschichtsschreibung mit neuen Strategien der Vertextung und aufwendiger Gestaltung zurückzugewinnen: »Die Lösung hieß nicht Erneuerung des Kriegswerkes, sondern Komplementierung desselben [...] durch ein breites publizistisches Instrumentarium.«<sup>455</sup> Zwar dominiert das geschriebene Wort, doch sind die Bücher darüber hinaus Ansammlungen verschiedenster Darstellungsformen: Es finden sich Zeichnungen, Fotografien, ausklappbare Panoramen. Verschiedenste Typen von Karten sind eingelegt, ebenso diverse Tafeln. Es handelt sich dabei um eine »eigentümliche Mischform aus Militärgeschichtsschreibung und Kriegsbel-

---

450Einzig die Tatsache, dass Köppen während des Krieges in der *Aktion* publizierte, kann als Hinweis auf eine früher gewonnene pazifistische Haltung dienen, denn Franz Pfemfert wählte die Autoren für die *Aktion* immer auch im Hinblick auf deren Weltanschauung aus. Thomas Anz und Joseph Vogl nennen *Die Aktion* die »einzige entschieden kriegskritische Zeitschrift.« Thomas Anz: Nachwort. In: dies. (Hg.): *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918*. München, Wien: Hanser 1982, S. 225–244, hier S. 239.

451Genau sind diese Bestände nicht mehr zu bezeichnen, da ein Großteil des Nachlasses – u. a. sämtliche Materialien für den Roman – zerstört wurden. Hete Köppen floh 1958 in die Bundesrepublik; den Nachlaß deponierte sie in einen provisorischen Bunker, in den dann allerdings Wasser eindrang. Vgl. den Brief der Witwe Hete Köppen an Daryl Gustafson vom 13. Oktober 1978, SKEK, I-dok-149. Vgl. dazu auch I-dok-056.

452Brian Murdoch: Documentation and Narrative: Edlef Köppen's Heeresbericht ans den Anti-War Novels of the Weimar Republic. In: *New German Studies* 1 (1988/89), S. 23–47, hier S. 33.

453Vgl. zu dieser Beurteilung der Funktion der Dokumente Roman Schafnitzel: Die vergessene Collage des Ersten Weltkrieges. Edlef Köppen: *Heeresbericht* (1930). In: Thomas F. Schneider, Hans Wagner (Hg.): *Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 334–341 und Uecker, *Wirklichkeit* (wie Anm. 381), S. 272–275.

454Hermann Ritter Mertz von Quirnheim: Vorwort des Reichsarchivs zur 2. Auflage. In: Beumelburg, Douaumont, S. 5–6, hier S. 5.

455Markus Pöhlmann: »Das große Erleben da draußen«. Die Reihe »Schlachten des Weltkrieges« (1921–1930). In: Schneider/Wagner (Hg.), *Richthofen* (wie Anm. 453), S. 113–131, hier S. 116.

tristik«. <sup>456</sup> Die »historisch getreue[] Wiedergabe« <sup>457</sup> soll durch eine Verbindung von Archivmaterial und privaten Zeugnissen der Soldaten gesichert werden. Es gehe darum, »daß die Mitkämpfer auf Grund persönlicher Erinnerungen und Aufzeichnungen die amtlichen Unterlagen des Reichsarchivs vervollständigen«, mit dem Ziel, ein »historisch getreues und möglichst vollständiges Bild« zu erlangen. <sup>458</sup> Es lassen sich Schnittmengen zwischen dem *Heeresbericht* und den *Schlachten des Weltkrieges* und hier spezielle Arbeiten Beumelburgs konstatieren; Köppen selbst regt ja den Bezug zu Beumelburg durch intertextuelle Bezüge und Paraphrasen an. Als Werner Beumelburg das überaus erfolgreiche *Douaumont*-Buch konzipierte, beherrschte ihn eine ähnliche Ausgangsüberlegung wie Köppen im Zuge des *Heeresberichts*. Beide Autoren teilen die Einsicht in die Unerzählbarkeit des persönlichen Erlebnisses: »Eins aber vermag niemand mehr ganz zu sagen: wie furchtbar es war.« Demgegenüber steht das Bewusstsein für eine Klarheit durch Distanz, wie sie Köppen in der Rezension zu »Westfront 1918« als Möglichkeit des Überblickens »mit heutigen Augen« skizziert hat. »Die Vorgänge [...] liegen heute klar geordnet vor dem Auge dessen, der sich in diese Ereignisse versenkt. Alles ist einleuchtend und menschlich sichtbar.« <sup>459</sup> Allerdings bleibt auch bei Beumelburg ein »Unbehagen [...] gegenüber einer rein sachlich-analytischen Darstellung«, <sup>460</sup> in der das persönliche Erleben in der zeitlich-räumlichen Distanz und durch geordnetes Archivmaterial verdrängt wird. Die Lösung des erzählerischen Dilemmas, die Beumelburg mit *Douaumont* vorschlägt, zielt auf einen panoramatischen Text, wie er auch Köppen vorschwebt. *Douaumont* ist eine Collage einzelner Textbausteine unterschiedlicher Art und Perspektive, zusätzlich mit Kartenmaterial versehen. Im Vorwort zur zweiten Auflage heißt es programmatisch: »Aus vergilbten Blättern, aus Erinnerungen, aus nüchternen Zahlen und erschütternden Aufzeichnungen soll ein wahrhaftiges Bild entstehen.« <sup>461</sup> Sicherlich: Köppen bewertet den Krieg anders und zieht andere weltanschauliche Schlüsse. Aber er betreibt Kritik durch Anverwandlung und dann weltanschauliche Umarbeitung von Schreibweisen, die in jener Institution erfolgreich erarbeitet werden, gegen die er sich wendet.

Das Verfahren der Anverwandlung, um damit eine pazifistische Aussage zu treffen, hat Köppen im Rahmen seiner Tätigkeit bei der Berliner *Funk-Stunde* noch deutlich weiter getrieben. Neben zahlreichen sogenannten »Querschnitt«-Sendungen, die Köppen leitete, zeichnete er für eine Sendung, die den Ersten Weltkrieg thematisierte, auch für die Manuskriptzusammenstellung verantwortlich. Anlässlich des 15. Jahrestags der Offensive von Verdun entwickelte er eine Rundfunkcollage mit dem Titel *Wir standen vor Verdun*. Die am 21. Februar 1931 in der *Funk-Stunde* ausgestrahlte Sendung sollte als eine Art Gedenkstunde zum einen an Verdun erinnern. Vor allem aber lässt sich die Intention erkennen, einen

---

456Ebd., S. 113.

457Mertz von Quirnheim, Vorwort, S. 5.

458Ebd., S. 6.

459Beide Zitate: Beumelburg, *Douaumont* (wie Anm. 367), S. 173f.

460Uecker, *Wirklichkeit* (wie Anm. 381), S. 267.

461Beumelburg, *Douaumont*, S. 8.

»Querschnitt durch die Kriegsliteratur«<sup>462</sup> bieten; so zumindest wird die Sendung angekündigt. Ein Blick auf die verwendeten Quellen in der Textfassung zur gleichnamigen Rundfunksendung<sup>463</sup> verdeutlicht, dass Köppen mit der Collage über die Memorialfunktion der Sendung hinaus die Rede von Verdun Ende der 20er Jahre – genauer: des Zeitraums 1925-1930 – rekonstruiert und bearbeitet. Neben eher kriegskritischen Texten von Helena Zenna Smith oder Hans Marchwitza finden sich vor allem am Krieg als Erneuerungsmythos mitschreibende Autoren versammelt: Jünger, Beumelburg, Schauwecker und Wehner. Zudem besteht auch in der Collage eine Verbindung zum Potsdamer *Reichsarchiv*, denn ein Teil der in der Collage verwendeten Texte griff auf dessen Bestände zurück. Von Philipp Witkop verwendet Köppen die *Kriegsbriefe gefallener Studenten* und zwar in der stark erweiterten Ausgabe von 1928. Zu diesem Zeitpunkt waren die für Witkop maßgeblichen Archive des *Sekretariats Sozialer Studentenarbeit* und des *Deutschen Studentendienstes* bereits in den Bestand des *Reichsarchivs* übergegangen. Seine Publikation fußt also unmittelbar auf dem Archiv. Hans Magnus Wehners *Sieben vor Verdun* macht in einem Postskriptum die Bedeutung der Potsdamer Institution deutlich: »Als Quellen dienten die Veröffentlichungen des Reichsarchivs, die Memoiren des Kommandanten Raynal und die Werke von Henri Bordeaux.«<sup>464</sup> Werner Beumelburg, der Verfasser von *Sperrfeuer um Deutschland*, war in den 1920er Jahren einer der Starautoren der *Schlachten*-Reihe und auch Ernst Jünger, in der Collage mit *In Stablgewittern* vertreten, hat wiederholt auf Materialien des *Reichsarchivs* zurückgegriffen.

Die Hörfassung suggeriert, dass die Textpassagen unbearbeitet und ohne einen erkennbar eingreifenden Autor nebeneinander stehen. Tatsächlich, und das erschließt sich aus dem Manuskript der Sendung, hat Köppen aber einzelne Sätze innerhalb von Absätzen gestrichen und eigene kleine Passagen hinzugefügt, ohne dass dies in der Sendung zu hören wäre. Die Eingriffe bewirken, so lässt sich zusammenfassen, vor allem eine Dramatisierung der Erzählweise. In Josef Magnus Wehners *Sieben vor Verdun* steht beispielsweise: »Morgen begann ja überall der große Sturm, was konnte da heute noch geschehen. In der Düsternis des 22. Februar schwoll das Feuer zum Orkan.«<sup>465</sup> In der Sendung heißt es dann: »Als das Feuer anschwell, als Verwundete schrien und Sanitäter mit Bahren kamen, wachten einzelne auf; schlaftrunken tasteten sie um sich, griffen in Schnee und schiefen murmelnd wieder ein. Morgens schwoll das Feuer zum Orkan.«<sup>466</sup> Die Edition des Manuskripts zeigt auch, dass Köppen systematisch die Texte ihrer konkreten Zeit- und Ortsangaben und Personennamen entledigt hat. Nicht zuletzt deshalb sind die Texte in der Sendefassung kaum voneinander zu unterscheiden. Zwar beinhaltet das Manuskript vor der jeweiligen Zitation eine Angabe der Textquelle – dies in Analogie zu der Zitierweise in *Heeresbericht* –, aber »[d]a die Quellenangaben innerhalb des Textes in Klammern stehen und nicht über-

462N.N.: Die neue Woche. In: Der deutsche Rundfunk 7 (1931), S. 10.

463Wir standen vor Verdun. Manuskriptzusammenstellung Edlef Köppen. In: Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 238–265, hier S. 238.

464Hans Magnus Wehner: *Sieben vor Verdun*. Hamburg: Deutsche Hausbücherei 1932 [zuerst München 1930], o.S.

465Zit. n. dem Editionscommentar bei Vinzent, Köppen, S. 243.

466Köppen, Verdun (wie Anm. 463), S. 242f.

all im Text [vollständig, O.G.] angegeben werden, ist zu schließen, daß sie in der Sendung nicht gelesen wurden.«<sup>467</sup> Einzig die Aufteilung auf fünf verschiedene Männer- und Frauenstimmen und die gelegentliche Einleitung eines Textes durch einen Paukenschlag als dramatisierende und strukturierende Elemente trennen die Bestandteile der Collage voneinander. Der Text endet mit einer von Köppen eigenhändig hinzugefügten Passage:

*Die Frau:* / – eine einzige Höhe bis Verdun. / *Ein Mann:* / Elf Kilometer – zweihundertfünfzigtausend Tote! / *Ein zweiter Mann:* / Kameraden, wir grüssen euch! / *Die Frau:* / Tote, wir denken an euch. / *Ein Mann:* / Stille, Stille für die Toten. / – – – – – / – *Funkstille* – / – *Orgel* – / *Die Frau:* / – und geschrieben steht: Du – sollst – nicht – töten –<sup>468</sup>

Die Collage steuert damit auf eine pazifistische Pointe zu, die aus den voraus gehenden Texten selbst nicht immer zu lesen war, geschweige denn von Autoren wie Jünger oder Beumelburg intendiert gewesen wäre. Auch hier ermöglicht Köppen Kritik durch Anverwandlung: Der von Köppen gesetzte kommentierende Rahmen weist der Sendung eine pazifistische Aussagerichtung zu. Ernst Toller weist 1935 in dem Vortrag *Das Versagen des Pazifismus in Deutschland* auf ein erzählerisches Dilemma der pazifistischen Weltkriegs-Literatur hin.

Diese kriegsfeindlichen Bücher hatten eine merkwürdige Wirkung. Da sie immer mit spannenden Geschichte verbunden waren, blieb im Gedächtnis nicht der Schrecken des Krieges haften, sondern das Abenteuer, die Kameradschaft, die sich so wundervoll in der Nähe des Todes bewährt hatte. Am Ende war fast jedes Anti-Kriegsbuch, trotzdem es von seinen Gegnern verfolgt und beschimpft wurde, eine Stärkung des Kriegsgedankens, weil die Friedensidee ein bloßer Schatten blieb und die Kriegs-idee die Wirklichkeit durchdrang.<sup>469</sup>

Edlef Köppens Collage *Wir standen vor Verdun* hat dieses Dilemma vier Jahre zuvor produktiv umgekehrt. Er verwendet das »erregende, erschreckende, fürchterliche, aber auf jeden Fall außergewöhnliche Ereignis des Kampfes,«<sup>470</sup> wie es in kriegsverherrlichenden Texten ausgemacht werden kann, um diese Schilderungen als Belege für die Destruktivität des Krieges heranzuziehen. Das Verfahren des Querschneidens, das die *Funk-Stunde* ab Dezember 1930 anwendete, wurde in zeitgenössischen Besprechungen wie folgt beschrieben: »Das Thema wird entwickelt zur Funkreife durch Mischen, Quirlen, Schneiden, Auflösen, Zusammenfügen, Rühren und Gießen einer vielfach gesiebten »Masse« [...].«<sup>471</sup> Es geht darum, »einer Reihe koordinierter Einzelteile«<sup>472</sup>, die man zuvor aus »dem großen epischen Rahmen herausschält,«<sup>473</sup> »durch ein sie alle überspannendes und ihre Sinnggebung bestimmendes Thema«<sup>474</sup> zusammenzufügen. Für Edlef Köppen ist für die Collage als sinngebendes Thema die pazifistische Bewertung des Krieges gesetzt. Offensichtlich wurde die Wirkungsabsicht des »Querschnitts« erfolgreich eingelöst, denn die weltanschauliche Aufladung der Texte ist es, die einige der in *Wir standen vor Verdun* zi-

467Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 235.

468Köppen, Verdun, S. 265.

469Ernst Toller: *Das Versagen des Pazifismus in Deutschland*. In: ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 1. Hg. v. John M. Spalek u. Wolfgang Frühwald. München: Hanser 1978, S. 182–189, hier S. 186.

470Köppen, Entsetzen (wie Anm. 425), S. 193.

471Arno Schirokauer: Hörfolge als funkische Kunstform. In: *Funk* 6 (1930), S. 22.

472Fritz Nothardt: Sache und Erlebnis in der Hörfolge. In: *Rufer und Hörer* 7 (1933), S. 315–321, hier S. 316. Hier zit. n. Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 204.

473N.N.: Querschnitte. In: *Funk-Stunde* 5 (1931), S. 126. Hier zit. n. Vinzent, Köppen, S. 204.

474Nothardt, Sache, S. 316.

tierten Autoren sowie die nationalistische Presse veranlasste, eine politisch motivierte Distanzierung von diesem »Pazifistenspuk«<sup>475</sup> zu lancieren. dass eine solche Aufregung entstand, ist Beispiel dafür, dass der literarische Pazifismus, trotz eines erzählerischen Dilemmas, die Möglichkeit in sich birgt, zumindest bei den Produzenten von Literatur provokative Wirkungen zu erzielen, wenngleich diese sich von eigentlichen Zielen unterscheiden. In der Zeitschrift *Der Deutsche Sender* erscheint ein offener Brief an den Intendanten der Funkstunde, unterzeichnet von Franz Schauwecker, Ernst Jünger und Hans Henning Freiherr Grote. Darin heißt es zur Begründung der »geistigen Verfälschung«:

Unter den dabei benutzten Büchern befanden sich auch Werke der drei Unterzeichneten. [sic] Wie wir feststellen mußten, hielt sich die Veranstaltung des Herrn Köppen nicht in dem Rahmen einer Gedenkstunde, wie sie es vorgab, sondern brachte eine unzweifelhaft pazifistische Tendenz zum Ausdruck. Die Tatsache, daß zur Stützung dieser Tendenz einige aus dem Zusammenhang gerissene Stellen unserer Bücher dienen mußten, kommt einer geistigen Verfälschung gleich, gegen die wir hiermit schärfsten Protest einlegen.<sup>476</sup>

*Wir standen vor Verdun* kann, so lässt sich festhalten, eine für Köppens *Heeresbericht* bedeutsame Dimension der Collage vorstellen: sie ist Medium der pazifistischen Aussage, in der aber auch Schreibweisen und Ästhetiken repräsentiert sind, die dem konträren politischen Lager entstammen. Der *Heeresbericht* ist zwar keine Collage im Sinne einer gänzlich aus präxistentem Material formierten Struktur, wie sie bei *Wir standen vor Verdun* verwendet wird. Aber Köppen nutzt die Potentiale des Montierens, um gezielte pazifistische Effekte des Erzählens zu erzielen, die bereits von den Zeitgenossen als Hauptmerkmal des Textes herausgearbeitet wurden und seitdem die Rezeption zu leiten scheinen. Als Funktion der Montage ist Kritik an der »öffentlich-offiziellen Sichtweise«<sup>477</sup> auf den Krieg ausgemacht. Und schon 1930 heißt es dazu etwa: »Koeppen [sic] fügt diese Belegstücke seinem Roman nicht in historischer Bemühung ein, sondern in Ironie – in bewusster, wenn auch unausgesprochener Tendenz.«<sup>478</sup> Und diese Tendenz ist dann eine pazifistische. »Er verwendet ausgewählte Einzelstücke des geschichtlichen Materials in bestimmter Absicht; anscheinend kommentarlose Sachlichkeit steht im Dienst eines subjektiven Zweckgedankens.«<sup>479</sup> Allerdings setzt sich die Pazifizierung des Textes, in Analogie zu *Wir standen vor Verdun*, vielmehr erst und genau genommen *nur* gegen Ende des Romans durch und kulminiert in der Zitation eines Krankenberichts:

Festungslazarett Mainz, Nervenstation. Wochenbericht 6.-13.9.18. Krankenwärter: Neuhagen.  
*Reisiger, Adolf, Lt.n. d. R.F.A.R. 253. Befund wie in voriger Woche. Der Kranke schläft nicht, ißt nicht, sieht starr vor sich hin. Wenn man mit ihm redet, hat er ständig nur einen Satz zur Antwort: »Es ist ja immer noch Krieg. Leckt mich am Arsch!«*  
 (H, 390.)<sup>480</sup>

475Zit. n. Vinzent, Köppen, S. 68.

476F. Schauwecker, E. Jünger, H.H. Freiherr Grote: Gegen geistige Verfälschung. In: *Der Deutsche Sender* 9 (1931), S. 8.

Hier zit. n. Vinzent, Köppen, S. 148.

477Schafnitzel, Collage (wie Anm. 453), S. 339.

478Br., Chronik (wie Anm. 361), S. 404.

479Ebd.

480Wegen der Gedichte von seinem Vorgesetzten zur Rede gestellt, kreist das Gespräch um die vermeintliche pazifistische Haltung Reisigers. An dieser Stelle des Romans ist eine solche Weltanschauung aber keineswegs gefestigt: »Nach einer Weile tippt der Leutnant mit dem Finger auf den einen der beiden Zettel und sagt: »Einen Tag lang nicht töten? Sie sind wohl Pazifist?« Reisiger, sehr ehrlich: »Das habe ich mir noch nicht überlegt, Herr Leutnant.« Pazifist, denkt er, ich glaube nicht einmal, daß ich Pazifist bin« (H, 281).

Erst rückwirkend legt sich der »Schatten« der »Friedensidee«<sup>481</sup> über den Text und spiegelt darin auch die biografisch-weltanschauliche Entwicklung des Autors. Die entstandene Struktur eines Fazits, das dann auf den Text zurückwirken soll, kann den Text aber auch anderen, geradezu gegenläufigen Lesarten und »Nutzungen« öffnen: Joseph Goebbels soll Köppen, nachdem der *Heeresbericht* verboten worden war, vorgeschlagen haben, den Schluss wegzulassen, dann könne der Text weiterhin erscheinen.<sup>482</sup> Köppen verweigerte sich diesem Geschäft und der Roman blieb indiziert.

Es greift aber letztlich zu kurz, den *Heeresbericht* auf die Funktion der Kritik an der »Vergangenheitspolitik« (Norbert Frei) des Reichsarchivs festlegen zu wollen. Zwar folgt der Roman einer Ersetzungslogik, die an die Stelle des Archivortes den eigenen Text setzt und damit die vermittelte Geschichte des Krieges zu revidieren trachtet, doch gibt es Aspekte zu ergänzen, die über die Kritik und Denunzierung hinausweisen. Zum einen ist Köppens Idee der Montage nicht nur auf die Publikationen des *Reichsarchivs*, deren Politik und Ästhetik bezogen und zum anderen lässt sich die Funktion der Collage nicht auf Pazifizierung reduzieren. Zunächst zu einem historischen Vorbild: Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Köppens Text auf das Bezug nimmt, was Franz Pfemfert am 17.4.1915 als neue Rubrik für die *Aktion* ankündigt, um den Krieg publizistisch zu bewältigen:

ICH SCHNEIDE DIE ZEIT AUS

Meine Antworten waren, ehe sie mir ihre Fragen stellte. Heute muß mein Schweigen für mich reden – und sie selbst. Die Mappe, in der ich sie mir aufhebe, ist schon arg dickbäuchig geworden; ich will Raum schaffen und beginne, die Zeit auszuschneiden, um ihr Gesicht (und auch ihre Gesichte) über sie selbst hinaus der Welt zu erhalten. Die Schere quietscht; ich schneide die Zeit aus; sie soll in meiner AKTION sprechen; für sich und für mich.<sup>483</sup>

Es geht darum, aus einzelnen Momenten ein Bild – »Gesicht« – zu fügen. Technik der Bildgenerierung ist ein Schnitt in die Zeit, der Aktualität und Dauer gleichermaßen bedeutet. Die so vor Augen gestellte Zeit oder besser die Ansicht des Krieges soll vor allem eines leisten: den Irrsinn des Krieges journalistisch aufzudecken. Das Objektivitätsversprechen des Mediums Zeitung wird durch die die subjektiv-polemische Gestaltungsleistung der Auswahl, Anordnung und Zusammenfügung unterminiert. Die Ausschnitte sollten sich, im Moment ihrer Verwendung als Montagematerial, »in ihrer chauvinistischen Haltung sprachlich und gedanklich selbst entlarven [...]«<sup>484</sup> Historisch gesehen ist diese Rubrik aber nicht nur kritischer Gegendiskurs, sondern auch ein Archiv, in dem eine Deutungsgeschichte des Weltkrieges aufgehoben ist. In der *Aktion* vom 29.5.1915 gestaltet Pfemfert ein Ereignis, das im Hinblick auf Köppens *Heeresbericht* aufmerken lässt; zumal ja für Köppen, durch die Publikation eigener Gedichte in der *Aktion* und seine »expressionistische Vergangenheit« ein Einfluß dieser Zeitschrift auf das eigene Schreiben kaum auszuschließen ist. Es handelt sich bei dem von Pfemfert ausgeschnittenen Ereignis

481Toller, Versagen (wie Anm. 469), S. 186.

482Vgl. dazu: Vinzent, Köppen, S. 56f.; zu dem Treffen Goebbels-Köppen vgl. den Brief Köppens an seine Frau vom 15.2.1937. (SKEK (wie Anm. 343), I-B-451.)

483Franz Pfemfert: Ich schneide die Zeit aus. In: Die Aktion, 17.4. 1915, Sp. 214.

484Thomas Anz: Vitalismus und Kriegsdichtung. In: Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. Hg. v. Wolfgang J. Mommsen. München: Oldenbourg 1996, S. 235–247, hier S. 246.



um den Untergang des Schiffes ›Lusitania‹, wiedergegeben als Collage von Augenzeugenberichten, die in Zeitungen im Zeitraum vom 8.5.-9.5.1915 abgedruckt waren; im Kontrast dazu steht ein Inserat, das den Meldungen folgt:

Circus-Variété / Schumann / --- kleine Preise --- / Täglich von 8 bis 11 Uhr / Circus-Variété- / Vorstellungen / sowie / Torpedieren der / Lusitania / --- Rauchen gestattet --- / *Inserat, daß am 14.5.1915 im ›Berliner Tageblatt‹ in der ›Täglichen Rundschau‹ und in den übrigen gleichguten Berliner Tageszeitungen erschienen ist.*<sup>485</sup>

Nicht nur, dass hier allgemein die Praxis aufgefunden werden kann, ein Ereignis in seiner medialen und kulturellen Verwertung dar- bzw. bloßzustellen und damit die Verwertung selbst zu verhandeln.<sup>486</sup> Vielmehr findet sich das Theaterinserat über das ›Torpedieren der Lusitania‹ ebenfalls bei Köppen, strategisch genau so eingesetzt wie bei Pfemfert. Eine »Meldung des Reuterschen Büros«, zitiert nach der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*, 10.5.1915, eine Mitteilung aus dem *Berliner Tageblatt* vom 11.5.1915 und eine amtlichen Meldung ohne genau identifizierbare Herkunft finden sich mit der identischen Anzeige – hier zitiert nach der *Vossischen Zeitung*, 14.5.1915 – konfrontiert (H, 62f.).<sup>487</sup> Köppen beruft sich nicht nur auf Pfemferts Technik der Bloßstellung, sondern das Beispiel kann auf die weiteren Funktionen der Collage aufmerksam machen, die im folgenden erschlossen werden sollen. Das Lusitania-Zitat im *Heeresbericht* ist einerseits ein zynischer Kommentar, der aus der Spannung von zuvor geschilderter Gewalt im Roman (H, 60f.), dem nüchternen Report der militärischen Führung und der theatralen ›Zurichtung‹ entsteht. Andererseits zitiert das ›Dokument‹ eine vom Zeitraum des Aufschreibens und Anordnens des Romans aus als historisch zu betrachtende Vertextungsweise des Krieges – eben die Collagen Pfemferts. Daraus lässt sich ableiten, dass die Montagetechnik im Roman, hier durch die Zitation eines Zitats, historische Haltungen und narrative Verarbeitungen des Krieges verzeichnen soll.

Der Aspekt der kulturgeschichtlichen Erweiterung qua Dokumenten kann im Roman, bezogen auf die Erfahrungswelt Adolf Reisigers, weiterverfolgt werden. Sie betrifft vor allem die sowohl räumliche als auch zeitliche Ausschnitthaftigkeit der Frontperspektive und ist daher ein Eckpfeiler der Bestrebungen Köppens, eine umfassende Kriegslandschaft literarisch zu entwerfen. In den fiktionalen Passagen lassen sich wiederholt Auseinandersetzungen der Soldaten mit ›Dokumenten‹ auffinden, in denen der Status und die Funktion

---

485 Franz Pfemfert: Ich schneide die Zeit aus IV. In: *Die Aktion*, 29.5.1915, Sp. 283–288, hier Sp. 283.

486 Hierzu gehört auch Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. Da es aber – im Gegensatz zu Pfemferts Montage-Praxis – keine direkten Hinweise auf Kraus gibt, ist dieser hier zugunsten unmittelbarer Bezüge zurückgestellt. Auch wenn die zeitgenössische Rezeption des *Heeresberichts* den Bezug immer wieder aufruft. Etwa: »hier bleibt aber sein Roman nur ein schwacher Abklang des ersten, im Kriege geschriebenen, ewigen Kriegsbuches ›Die letzten Tage der Menschheit‹ von Karl Kraus.« Rolf Nürnberg: Das Wesen des Kriegsbuches. In: Der Scheinwerfer H. 15/16 (1930). Hier zit. n. Schütz/Vogt, Scheinwerfer (wie Anm. 387), S. 338–340, hier S. 339.

487 Ein zweites Beispiel für die Bezugnahme Köppens auf die Ausschneidepraxis Pfemferts findet sich im H. 18/19 der *Aktion* von 1916. Dort zitiert Pfemfert ausführlich den »Hofprediger Liz. Doebring (Berlin) im Leitartikel des ›Berliner Lokal-Anzeigers‹, 21.4. 1916, unter dem Titel: ›Karfreitag – einst und heute‹ –« (Pfamfert, *Zeit*, H. 18/19 (1916), Sp. 259–260, hier Sp. 260). Auszüge aus dieser Rede des Hofpredigers Doebring stehen dann auch am Beginn des Zweiten Teils des *Heeresberichts* (H, 205). Und vor dem Hintergrund der von Köppen zitierten Passage aus Ganghofers *Reise an die Front* (H, 149) kann auch der Abdruck von Zeitungsausschnitten (vgl. Pfemfert, *Zeit* XXXIV, H. 45/46 (1916), Sp. 632) in der *Aktion*, in denen Kriegsberichtersteller ästhetisierende Beschreibungen liefern und geradezu idyllische Szenen entwerfen, als Strategie aufgefaßt werden, auf die Köppen Bezug nimmt.

der Dokumente für den Roman insgesamt lesbar werden. Auf den ersten Blick erscheint die folgende Passage lediglich den Effekt der Kontrastierung und Denunzierung zu wiederholen:

Sie [Reisiger und und der Freund Rabs] stolperten ins Bett, rauchten ihre letzte Zigarette, lasen noch einmal die Post. Reisiger hatte sogar einige Zeitungen. Sie waren Monate alt. Aber zum Vorlesen waren sie durchaus genügend. Er hatte besondere Sympathien für Inserate. »Du Rabs, weißt du, daß wir wieder einmal gründlich gesiegt haben? Hör zu, hier, Berliner Tageblatt, Weltspiegel, 1.11.14: *Deutscher Sieg auf dem Gebiet der Frauenkultur ist unaufhaltsam. [...] Der Thalysia-Edelformer ist mit anderen Worten ein echt deutsches, hygienisches Wunderwerk ...*« (H, 131).

Entlang der Zeitungslektüre wird eine Spannung zwischen dem Kriegserleben der Soldaten und der kulturell-ökonomischen und propagandistischen Verwertung aufgebaut. Es ist ein Kontrast zwischen dem subjektiven, mithin privaten Erleben des Soldaten und den massenhaft verbreiteten, weithin öffentlich wahrnehmbaren Vertextungen des Krieges. In diese Richtung deutet auch der werkbiografische Hinweis Köppens, dass die Idee zur Montage auf eine Zeitungsausschnittsammlung seiner Mutter zurück gehe, die noch während des Krieges begann, Notizen und Reklamen zu sammeln, die sich mit Köppens brieflichen Schilderungen des Krieges »nicht deckten.«<sup>488</sup> Eine Reminiszenz an diesen Entstehungszusammenhang ist, dass der erste abgedruckte Brief im Roman von der Mutter an Adolf Reisiger gerichtet ist. Und der Brief fixiert zwei Modi der Informationsbeschaffung: einerseits stand in »der Zeitung gestern abend von besonders heftigen Kämpfen« (H, 14), andererseits erinnert die Mutter Reisiger an sein Versprechen, »jeden Tag ein Lebenszeichen zu schicken« (ebd.). Die Zeitungslektüre Reisigers ist so gesehen ein poetologischer Binnenkommentar zur Gesamtkonzeption der Montage, Kriegserfahrung und Kriegspropaganda gegeneinander auszuspielen und die Inkongruenz von Narrativen nicht zu kompensieren, sondern gerade zu betonen.

Reisiger hatte seine gute Laune verloren. »Zum Kotzen ist das. Aber so machen's die Heimkrieger. [...] in allen Ländern dieses Gemisch von Patriotismus und Geschäft. Willst du noch mehr hören? Hier, das ist auch ganz schön, auch eine Berliner Zeitung, September 1914, damit du weißt, wie du dich in Zukunft waschen kannst: *Wasche dich ohne Wasser und ohne Seife mit Kiri. Unentbehrliche und schönste Liebesgabe für unsere Krieger im Felde. Ein wenig »Kiri« nimmt von Gesicht und Händen selbst den ärgsten Schmutz in einer Minute und unserer Krieger fühlen sich nach der Benutzung sauber, erfrischt und wie neugeboren!*« (H, 132.)

Ausgehend von der Kritik bedeutet die Konfrontation des Soldaten mit Zeitungsausschnitten eine Bedeutungserweiterung des Ereignisses »Krieg«. Auch wenn die soldatische Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Propaganda kontrastiv gegenüberstehen, so sind sie doch, trotz ihrer Widersprüchlichkeit, Teil ein und desselben Ereignisses. Köppen ist gerade nicht an Einheitlichkeit interessiert, vielmehr macht er »die Heterogenität und Unvereinbarkeit zur Basis seiner Darstellung«<sup>489</sup> und schildert damit einen grundsätzlichen Zug des Krieges.

Jenseits der polemischen Zuspitzung erlangt das Dokument in der Zeitungslektüre Reisigers dadurch Bedeutung, dass Reisiger die Zeitungen offensichtlich mit der Post aus der Heimat bekam. In dem Bild vom Krieg, das die Zeitungslektüre preisgibt, wird der Friedensraum der Heimat selbst in den Text herein geholt und als Teil des Ereignisses »Krieg« einbezogen. Das ausgeschnittene Dokument steht für den

488Hete Köppen an Sigmund Kopitzki, 1.5.1981, hier zit. n. Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 53.

489Uecker, Wirklichkeit (wie Anm. 381), S. 269.

Wissens-, Erfahrungs- und Erzählraum der Heimat, der per Post an die Front und per montiertem Ausschnitt in den *Heeresbericht* gelangt. Dazu gehört auch, dass alle Zeitungsausschnitte – bis auf eine Ausnahme – auf die Kriegszeit selbst beschränkt sind und weitestgehend der Zeitstruktur des Romans folgen; sie repräsentieren das Bild des Krieges als archivierte Zeit in einem bestimmten Raum, der von der Front unterschieden ist. Die Zeitungsausschnitte insgesamt verweisen auf einen Wissensraum außerhalb der Front, der zwar nur schwerlich mit dem Erleben eines Frontsoldaten versöhnt werden kann,<sup>490</sup> aber dennoch Element eines umfassenden Kriegsbild ›mit heutigen Augen‹ sein muss. Die Bedeutung der Zeitungslektüren als raum-zeitliche Erweiterung des ›engagierten Blicks‹ des Soldaten bei Edlef Köppen erschließt sich prägnant im Vergleich mit anderen Texten zum Ersten Weltkrieg, in denen Soldaten mit Dokumenten zum Krieg konfrontiert werden. Ernst Jüngers Fassungen von *In Stablgewittern* geben diesbezüglich ebenso Auskunft wie Ludwig Renns Roman *Krieg*. Bei Renn heißt es:

»Unerfreulich!« sagte er [der Leutnant, O.G.] nach einer Weile. »Die Lage an der Front scheint auch recht bedenklich zu sein.« »Ich habe die Frontbewegungen nicht verfolgt, Herr Leutnant.« »Lesen Sie denn keine Zeitungen?« »Nur selten, und dann versteht man nichts.« Er sah mich forschend an. »Dann wissen Sie wohl auch nichts von dem deutschen Friedensangebot?« »Ich habe gehört, daß man sich darüber aufregt. Aber ich verstehe nicht, weshalb.« »Nu, es ist doch ein Eingeständnis unserer Schwäche!« fuhr der Leutnant auf. Ich wollte mich nicht mit ihm streiten. Es war mir auch ganz gleichgültig, was man darüber sagte, wenn nur der Krieg zu Ende ginge! Ich hatte auch noch nie über Politik nachgedacht. Ich hatte einen Ekel davor, wie vor etwas Schmutzigem.<sup>491</sup>

Die Einbeziehung von Dokumenten ist signifikanter Unterschied der Perspektive Reisigers zu der Renns. Steht Renns Erzählhaltung doch, wie die Verlagsankündigung expliziert, für einen mikroskopischen und dadurch Authentizität suggerierenden Blick:

Hier spricht zum ersten Mal der einfache Mann aus dem Volk, der Frontsoldat. Er allein kann sagen: So war der Krieg. [...] Es ist der Krieg aus der engen, horizontlosen Perspektive des Infantristen, der Krieg aus Grabenhöhe. [...] Der gemeine Mann sieht nichts als das Gelände, auf dem man Krieg führt, er versteht nichts als die militärische Aufgabe, die man ihm zugewiesen hat.<sup>492</sup>

Die verweigerte Zeitungslektüre der Erzählfigur Ludwig Renn ist der Konzeption und Konstruktion einer Frontperspektive geschuldet. Bei Köppen wird diese Perspektive aber eben nicht gegen eine panoramatische Sichtweise eingetauscht, sondern der zeitungslisende Frontsoldat ist die Personifikation des synthetisierenden Erzählprogramms im *Heeresbericht*.

Auch bei Ernst Jünger werden Zeitungen gelesen. Da *In Stablgewittern* intensiv rezipiert und verarbeitet wurde (man denke an *Wir standen vor Verdun*), kann der Text als Referenz für Köppens Roman betrachtet werden. Vor diesem Hintergrund lassen sich Köppens Zeitungsleseszenen mithilfe einer ähnlichen Passage bei Jünger verstehen. Dem Blick in die Zeitung geht die Beschreibung der sogenannten Steenbach-Episode voraus; sie ist in der kaum Übersicht ermöglichenden Perspektive ›von unten‹ gestaltet. Die Episode beinhaltet chaotisch ablaufende und verlustreiche Kampfhandlungen nahe Langemarck, denen nur wenige entkommen. Die Wenigen finden abends zusammen und versuchen, die vergangenen

490... und umgekehrt der Krieg für die Daheimgebliebenen ein Krieg übermittelter, durch die Zensur geformter Bilder ist.

491Ludwig Renn: *Krieg*. Mit einer Dokumentation. Hg. v. Klaus Hammer. Berlin, Weimar: Aufbau 1989, S. 287f.

492Anzeige der *Frankfurter Societäts-Druckerei* im *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels* vom 19. November 1928. Hier zit. n. dem Abdruck in Renn, *Krieg*, S. 362.

Ereignisse zu ordnen. Die »typische« Unübersichtlichkeit der Erfahrung an der Front, wie sie auch Jünger erzählerisch (re-)konstruiert, kehrt dann als Heeresbericht wieder:

Aus dem Heeresbericht einer Zeitung sprang mir der Satz in die Augen: »Es gelang uns, den Feind an der Steenbachlinie aufzuhalten.« Es war seltsam, zu erfahren, daß unser scheinbar wirres Tun in finsterner Nacht offenkundig geworden war. Wir hatten unser Teil dazu beigetragen, den mit so mächtigen Kräften begonnenen Angriff zum Stillstand zu bringen.<sup>493</sup>

Das »wirre Tun in finsterner Nacht« wird erst durch den »offiziellen, schon als historiografisch intendierten Blick[] »von oben«<sup>494</sup>, durch die Überführung in eine narrative Ordnung als sinn- und bedeutungsvolles Ereignis deutbar; der Heeresbericht »provoziert [...] einen Sinngabungsakt.«<sup>495</sup> Allerdings ist diese Bedeutung immer schon unterlaufen und wohl auch denunziert durch die vorausgehende Schilderung der Vorgänge an der »Steenbachlinie« aus der »Grabenperspektive«. Jünger betreibt, wie dann auch Köppen, eine Verunsicherung des Status der offizieller Geschichtsschreibung zugunsten einer Aufwertung der – wenngleich fiktionalen – »authentischen« Perspektive in Grabenhöhe, wodurch die »traditionelle[] Perspektivenhierarchie«<sup>496</sup> von Kriegsbeschreibungen ins Wanken gerät. Auch wenn Ernst Jünger in weltanschaulicher Hinsicht andere Schlüsse zieht als Köppen kann doch zunächst eine gemeinsame Technik der Konfrontation und Diskussion von Perspektiven ausgemacht werden, deren Medien Zeitungen und Heeresberichte sind. Einer Konfrontation, die vor allem bei Köppen aber eben mehr ist als Polemik, sondern darauf insistiert, dass der Krieg immer von Perspektiven abhängt und dass die Relationalität der Kriegserfahrung erst in der polyperspektivischen Montage aufgehoben werden kann.

### III.4.2 Zwischen Graben und Schornstein: die Perspektiven Reisigers

Lässt die Montage von Dokumenten und Literatur ein umfassendes und zugleich widersprüchliches Bild des Krieges entstehen, so kann auch für die fiktionale Erzählung über Adolf Reisiger die Motivation veranschlagt werden, Nähe und Distanz, militärisches und künstlerisches Sehen in einer Kriegserzählung zusammen zu bringen. Die Erzählwelt Reisigers ist von einer »beinahe enzyklopädischen Ausführlichkeit« geprägt, die alle vier Kriegsjahre, sowohl die West- als auch die Ostfront und »alle nur denkbaren und erzählerisch interessanten Erfahrungen« umfasst.<sup>497</sup> Bereits der Name des Protagonisten lässt diesen Teil des Romans – also den Prosateil – als einen Erkundungsgang durch eine Kriegslandschaft erscheinen, der das »wahre Gesicht« des Krieges zur Ansicht bringen soll. Das Adjektiv »reisig« ist

---

493Ernst Jünger: In *Stahlgewittern*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 183.

494Kurt Möser: *Kriegsgeschichte und Kriegsliteratur. Formen der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges*. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen*, 40, H. 2 (1986), S. 39–51, hier S. 39.

495Ebd., S. 40. Vgl. dort auch den wichtigen Hinweis, dass in der Fassung von *In Stahlgewittern* von 1934 die Umarbeitung des Erlebnisses in Geschichte durch den Heeresbericht nochmals gesteigert ist. Dort wird die chaotische und gewaltvolle Situation der Nacht von der Rede von einer »weltgeschichtlichen Bedeutung« des Ereignisses überformt. Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1934, S. 190.

496Möser, *Kriegsgeschichte*, S. 40.

497Uecker, *Wirklichkeit* (wie Anm. 381), S. 270.

auf die Reise bezogen.<sup>498</sup> Und zwar im Sinne eines »krieugszug[s],« aber auch der »expeditio,«<sup>499</sup> die in Richtung der Expedition im modernen Verständnis weist. Ein »Reisiger« war vor allem im Mittelalter ein berittener Soldat oder Landsknecht. Adolf Reisiger verkörpert letztlich einen Typus mit zwei Facetten, einen Soldaten und reisenden Forscher, der sich in den Krieg als einer »situative[n] Fremde« begibt.<sup>500</sup> Die Wortgeschichte macht aber auch auf eine Differenz aufmerksam, die in der Figur Reisiger angelegt ist. Einerseits repräsentiert sie – vor allem durch die autobiografische Verbindung zu Köppen – den beteiligten Soldaten. Andererseits, als ein Forscher, betont Reisiger die Aspekte der Distanz und des Nachträglichen, die die Romanfigur immer schon von dem traumatischen Erleben Köppens trennen. Die Art und Weise, wie Adolf Reisiger in den Roman eingeführt wird, lässt erkennen, dass Köppen stärker den Aspekt der Erforschung und Reise zu einer Kriegslandschaft und einem »Kriegszustand«<sup>501</sup> betont. Denn der Weg an die Front steht unter den Vorzeichen von Suche und Entdeckung. »Wo ist der Feind?« (H, 15.) Reisiger führt auf seinem Weg durch den Krieg stets die Frage nach verschiedenen Möglichkeiten, den Krieg zu sehen und damit letztlich zu erzählen, mit sich: »Wo ist denn nun der Krieg, dachte Reisiger. – Sind wir jetzt an der Front?« (Ebd.) Der Hinweis auf die Front macht das erzählerische Ziel der Erkundung deutlich, ist dies doch der Ort, an dem Köppen das Unverwundene erfahren hat. Dem »Wo« ist eine zweite Frage an die Seite zu stellen, die die Qualität der Gewalterfahrung zum Gegenstand hat. Wie das vorab publizierte Kapitel *Urlaub* deutlich macht, geht es darum, das »Wie« des Krieges, seine Beschaffenheit und Eigenarten, zu erzählen. Oder vielmehr, das »wahre Gesicht« erzählbar zu machen. In seinen Notizen beim Abmarsch an die Front, 27. Dezember 1914, später unter dem Titel *Kriegsausbruch 1914* publiziert, fragt Ernst Jünger programmatisch: »Was ist denn das – – der Krieg?«<sup>502</sup> Es ist die notwendige Erweiterung zu Reisigers Suchbewegung, zumal sie einer ähnlichen räumlichen Logik folgt: Es handelt sich um einen Umschlag vom panoramatischen Blick des Beobachters, dem sich ein Raum als Landschaft erschließt, zur Bewegung in diesen Raum hinein, der einen direkten Eindruck vom Krieg vermittelt. Am Tag der Mobilmachung steht der Protagonist der Prosaskizze Jüngers auf dem »Dach unseres Wirtschaftsgebäudes.«<sup>503</sup> Von dort aus

konnte man die niederländische Urlandschaft, in der unser Haus gelegen war, in ihrer vollen Weite übersehen. Der Blick wurde nach Osten durch einen großen See [...] begrenzt, im Westen verlor er sich in einem ausge-dehnten Moor [...]. Im Süden stießen die letzten Ausläufer des Weserberglandes in die Ebene vor, die sich nach Norden in der mit dunklen Kiefernwäldern besäten Nienburger Heide ausbreitete.<sup>504</sup>

Die Reise Reisigers zum Krieg ist immer auch eine Reise entlang verschiedener Narrative über den

498Vgl. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig: Breitkopf 1793, Bd. 3, S. 1065.

499Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854–1960, Band 14, Spalten 744 – 750, hier Sp. 745.

500Heymel, *Touristen* (wie Anm. 384), S. 31.

501Ebd., S. 61.

502Ernst Jünger: *Kriegsausbruch 1914*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. I. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 539–545, hier S. 545. Wenngleich erst 1934 erstmals publiziert, gehört der Text in die späten 1920er Jahre.

503Ebd., S. 541.

504Ebd., S. 542.

Krieg. Die Suche rückt die Frage nach verschiedenen Sehtechniken und Vertextungsweisen in das Zentrum des Erzählens. Die einzelnen Elemente der erzählten Kriegslandschaft werden keineswegs homogenisiert, sondern gerade in ihrer Widersprüchlichkeit herausgestellt; dies suggeriert jene Vollständigkeit, die erklärtes Ziel des Romans ist. Es geht aber nicht nur darum, die Kriegslandschaft 1914-18 möglichst umfassend zu verzeichnen, sondern auch darum, jenen Ort zu erkunden, der sich als Kernbereich der Kriegserfahrung Köppens benennen lässt. Bedeutet das eine Vorhaben des Ausmessens einer Landschaft, möglichst viele ›Messpunkte‹ – Erzähltechniken – zu versammeln, so das andere zu dem Ort der Gewalt und der traumatischen Erfahrung vordringen zu wollen. Die einzelnen verzeichneten Erzähltechniken müssen sich letztlich daran messen lassen, ob mit ihnen die Kriegserfahrungen Köppens erzählbar, ob sie zu Agenten des Vordringens werden können.

### **Ausmessen**

›Blick durchs Scherenfernrohr‹ (H, 65) lautet die ›Regieanweisung‹ des Erzählers, die einen Statuswechsel des Protagonisten vom Teilnehmenden zum Beobachter herbeiführt und dessen erzählerische Effekte veranschaulicht. Es ist ein Versuch, dem ›Wo‹ und ›Wie‹ des Krieges beizukommen. Und gleichermaßen ist es die konsequente Fortführung der Idee synthetisierenden Schreibens. Köppen greift jene Positionen und Poetiken auf, die den Diskurs von Nähe und Distanz ausmachen. Mit dem technischen Blick übersteigt Köppen wortwörtlich das Erzählen in ›Grabenhöhe‹. Der Dienstbefehl »Reisiger, Sie setzen sich ans Scherenfernrohr« (ebd.) leitet eine Ebene der Wahrnehmung des Krieges ein, die einerseits durch die Position des Fernrohrs auf Formen des Beobachtens aus der Distanz abhebt. Andererseits wird durch die Einbeziehung optischer Hilfsmittel der Diskurs über Seh- und Wahrnehmungsweisen im Ersten Weltkrieg zu einer Kultur- und Literaturgeschichte optischer Medien in Beziehung gesetzt. Verhandelt Literatur optische Medien, dann bedeutet dies immer auch die Thematisierung von Erzählverfahren, für die einzelne Geräte synonym sind.<sup>505</sup> Der Soldat und ›Medienexperte‹ Köppen verwendet das Scherenfernrohr als Chiffre der Erzählbarkeit des Krieges in der Distanz. So hatte es Köppen bereits in einem Brief angekündigt, wenn es heißt: »vielleicht muß ich alt dazu [zum Schreiben des Kriegserlebnisses, O.G.] geworden sein, *um alles höher zu sehen.*«<sup>506</sup> Der Blick aus der Höhe, wie er mit dem Scherenfernrohr realisiert wird, symbolisiert gleichermaßen Höhe und Vergangensein als Prämissen von Erzählbarkeit. Programmatisch hält hierzu Reisiger im *Heeresbericht* fest: »Wer die Höhe hat, beherrscht die Gegend« (H, 235). Damit sind nicht nur die ›klassischen‹ Feldherrnhügel gemeint, auf denen Blick und Herrschaft zusammen fallen, sondern es geht um des Versprechen der Perspektive, Geschehnisse begreifbar zu machen. Greifbar wird diese Funktion im Vergleich mit den Erlebnissen am Boden. Die körperliche Näheerfahrung an der Front ist kaum in Erzählung umwandelbar: »Sie versuchen ein Gespräch. Sie haben das Gefühl, es müsse über den vergangenen

---

<sup>505</sup>Vgl. u.a. Ulrich Stadler: *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

<sup>506</sup>An Hete Köppen vom 4.9.1922. SKEK (wie Anm. 343), I-B-439. Hervorh. O.G.

Tag irgend etwas gesagt werden. Doch wo soll man beginnen. Es bleibt einstweilen bei sachlichen Erörterungen« (H, 84). Demgegenüber wird das Scherenfernrohr eingesetzt, um Erzählbarkeit zu erzeugen: »Reisiger muß vom Graben erzählen. »Jaja, solch Scherenfernrohr ist eine fabelhafte Erfindung« (H, 67). Die Fabelhaftigkeit ist wörtlich zu nehmen; das durch das Fernrohr Gesehene drängt nach Mitteilung und diese wird möglich, weil Distanz und Ordnung möglich werden. Der Protagonist des *Heeresberichts* wird, den militärtechnischen Vorgaben zur erfolgreichen Anwendung des Scherenfernrohrs gemäß, an einem herausgehobenen Ort platziert. »Beobachtungsstelle ist also laut Befehl vom Hauptmann der Schornstein einer Fosse.« Dieser steht »frei im Gelände,« »40 Meter über der Erde, 40 Meter über dem Feld« (H, 172f.). Mit dem Blick durch das Scherenfernrohr betraut, stellt sich dann für Reisiger eine Situation und vor allem Position ein, die den Krieg sichtbar und überschaubar macht. Dieser gleichsam schwebende Platz erlangt seine Bedeutung für Köppens Frage nach der Erzählbarkeit des Krieges aus dem Verhältnis zu der Frontperspektive. Er ist dazu die Erweiterung und Ergänzung: »Wie anders sieht das von hier oben aus als vorgestern von der Feuerstellung« (H, 180). Zwar wird das Scherenfernrohr einmal auch im Graben eingesetzt, »die Gläser zentimeterhoch über dem Rand des Walles,« allerdings ist dies letztlich »vollkommen unsinnig, man sieht nichts. Nur Feuer und Rauch« (H, 232). Erst durch den Positionswechsel vom Graben in die Höhe kommt die Spezifik zum Tragen, für die das Fernrohr entsteht. »Beobachten? Das kann man nur, wenn man oben auf der Spitze des Schornsteins sitzt« (H, 172). Der Ort, an dem das optische Hilfsmittel verwendet wird, jene exponierte Position auf dem Schornstein, ist räumliche Voraussetzung für das Andere der Wahrnehmung.

Mit dem Fernrohr zu sehen, bedeutet, historische Sehtechniken und zeitgenössische Sichtweisen im Hinblick auf den Krieg zu erproben und zu diskutieren. So ermöglicht das Scherenfernrohr an der Spitze des Schornsteins Reisiger und seinem Begleiter etwa ein gleichsam erhabenes Schauen: »Ein überwältigender Anblick. Sie vergessen, dass ein Fehltritt oder das Versagen der Arme genügt, um 40 Meter in den Schacht hinab zu stürzen. Sie vergessen, dass Krieg ist. Sie schauen nur« (H, 173). Diese Form der Anschauung bewirkt nicht nur die extremste Form der Distanznahme – das Vergessen der aktuellen Situation,



*Scherenfernrohr*

sondern scheint die Ausschnitthaftigkeit der Frontperspektive ins Unendliche zu weiten: »Dein Auge findet keine Grenzen« (H, 66). So unterschiedlich die Voraussetzungen auch sein mögen: der »Eindruck räumlicher Unermeßlichkeit«<sup>507</sup> schließt den Raumeindruck Adolf Reisigers mit der Vorstellung erhabener Landschaftswahrnehmung um 1800 zusammen, die ihrerseits untrennbar mit den Entwicklungen optischer Geräte verbunden ist. Der grenzenlose, gleichsam entleerte Horizont gehört, Friedrich

<sup>507</sup>Koschorke, Panorama (wie Anm. 389), S. 159.

Schiller zufolge, »zu dem erhabensten, was dem Aug je erscheinen kann.«<sup>508</sup> Und schon um 1800 gehört die Beobachtung einer Schlacht zum festen Intenar von Narrativen der Erhabenheit. Vorausgesetzt ist der Krieg als *Kriegskunst*, der, selbst konventionalisiert und in regelhaften Ordnungen ablaufend, auch für die Künste konventionalisierbar ist und in den tradierten Regeln der Kunst wiedergegeben werden kann. So muss der Krieg, um die Bedingungen des Erhabenen zu erfüllen, »real[] wie repräsentiert[], Distanz und Überblick gewährleisten und gleichzeitig jede Form exzessiver Gewalt ausschließen, welche die Erfahrung des Erhabenen durch allzugroße Nähe niederer Leiblichkeit gefährden könnte.«<sup>509</sup> Anzumerken ist aber im Hinblick auf Reisigers Frage nach dem Wo und Wie des Krieges und vor allem auf Köppens Schreibanlass des Traumas, dass der Blick durch das Scherenfernrohr hierfür kaum Antworten oder erzählerische Lösungen bietet. Vielmehr scheint die persönliche, körperliche-subjektive Dimension des Krieges zugunsten ästhetischer Blicke verbannt. Köppen plazierte das Fernrohr erzählstrategisch so, dass damit Traditionen der Kriegswahrnehmung aufgerufen werden, die über das Niedere der Gewalt in den Niederungen der Front buchstäblich hinwegsehen.<sup>510</sup> Der Tod lässt sich so in eine landschaftliche Idylle umarbeiten: »Wenn du das Scherenfernrohr drehst, nach rechts und nach links, siehst du, daß sich dieser Wald unübersehbar erstreckt. [...] Man könnte glauben, da liegt ein Mensch in der Sonne und sieht in den blauen Maihimmel, die Arme weit ausgestreckt, weil der Morgen schön ist und weil die Lerchen singen. Seine beiden Hände fassen in den frischen Klee« (H, 65f.).

»Wenn du das Scherenfernrohr drehst« bedeutet eine Gebrauchsanweisung dafür, eine sich erstreckende Kriegslandschaft aus Einzelbildern sukzessive als Panorama hervorzubringen. Natürlicher Ausgangspunkt einer »Panoramatisierung der Landschaft«<sup>511</sup> ist, wie *Meyers Konversationslexikon* schildert, ein Standpunkt in der Landschaft und eine Drehbewegung; genau so, wie es Adolf Reisiger vollführt: »Ein natürliches P.[anorama] bietet sich dem Beschauer dar, wenn er, etwa auf einem hohen Berg stehend, sich allmählich im Kreis dreht und so die ganze Umgegend nach und nach an seinem Auge vorüberziehen sieht.«<sup>512</sup> Die zeitgenössische Verlagswerbung hat die geradezu filmische Wahrnehmung aufgegriffen, um Reisigers Erzählen zu charakterisieren. Er sei der »genaueste fotografische Apparat, der mit unabänderlicher Genauigkeit die Realität des Geschehens aufnahm.«<sup>513</sup> Ist dem Hinweis auf den technisierten Blick Reisigers aus der Höhe zuzustimmen, so benutzt Köppen das Fernrohr gerade, um eine Kritik an vermeintlich realistischen Darstellungen zu formulieren. Auch »am Boden«, in der vordersten Frontlinie, wird die Medientechnik der Herstellung von Sequenzen thematisiert. Reisiger durchrast eine Kriegs-

508Friedrich Schiller: *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München: Hanser 1959, S. 543–569, hier S. 567. Vgl. dazu Korschke, *Panorama*, S. 159.

509Köppen, *Entsetzen* (wie Anm. 425), S. 21.

510Bereits Goethe schätzte das Fernrohr, verbunden mit einem geeigneten Beobachterplatz, als Möglichkeit, den Krieg ästhetisch wahrzunehmen oder gar zum Anlass für naturwissenschaftliche Versuche nimmt. Vgl. dazu, im Hinblick auf Goethes *Campagne in Frankreich* und *Belagerung von Mainz*, Köppen, *Entsetzen*, S. 15ff.

511Vgl. Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink 1999, S. 261.

512Meyers *Konversationslexikon*. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1885–1892, S. 655f.

513Vinzent, Köppen (wie Anm. 342), S. 193.



landschaft, die er als in Einzelbilder aufgelöst wahrnimmt: »Da liegt der arme Heubauch. Da liegt ein Infanterist ohne Beine. [...] Da liegt wieder ein Infanterist. Da liegt eine Gruppe, sieben Mann. Da liegt ein Pionieroffizier. Man sieht an den Achselstücken die Regimentsnummer. Da liegt ein Infanterist. Da liegt ein Geschütz inklusive Mannschaft, inklusive Pferde, inklusive einem Leutnant« (H, 230). In der Erzählung Reisigers werden diese Schlaglichter und Einzelbilder dann zu einem ablaufenden Film oder eben Panorama zusammengefasst. Es gibt aber einen signifikanten Unterschied: Sind es in der Frontperspektive einzelne Bilder von Personen, Tieren oder Geräteteilen, die zu einer Sequenz gefügt werden, so wird der Krieg, wie Reisigers erste Fernrohr-Erfahrung zeigt, zu einem Landschaftsgemälde umgearbeitet,<sup>514</sup> dass den Einzelnen zum Verschwinden bringt. Lediglich als Störmomente der Betrachtung kommen Soldaten vor: »Manchmal liegt im Wald ein Hügel. Bläulich, rot abgesetzt. Oh, ein Mensch!« (H, 66.) Deutlich wird hier die Kippfigur von Zugewinn und Verlust sichtbar, die Feldkeller erläuterte. In dem Moment, wo Reisiger Sichtbarkeit erlangt und die Begrenzungen des Blicks ins »Grenzenlose« weitet, geraten die Erfahrungen des Einzelnen aus dem Blick. Die Distanz zum Geschehen und somit der Standpunkt gegenüber dem Krieg stellt eine Sichtbarkeit des Krieges her – im Gegensatz zur Spürbarkeit im Graben. Der unverkennbare Zugewinn an militärisch relevanten Information (vgl. ebd.) ist nur um den Preis der Entsubjektivierung der Mitteilungen zu haben.

Das Erzählen aus der Sicht des Scherenfernrohr garantiert im *Heeresbericht* stets eine Position des Unbeteiligtseins und der Sicherheit. »Auf die Halde war bisher kein Schuß gekommen. Reisiger saß wie in einer Loge, er konnte ungestört beschauen, was sich ereignet« (H, 108). Erinnert sei hierbei an Feldkellers Überlegung, dass der Krieg »[f]ür den Soldaten [...] leicht zum Schicksal [werde]«, wogegen er für den Schlachtenbummler [...] er mehr oder weniger ein Theater« bleibe.<sup>515</sup> Nun ist Reisiger kein Kriegstourist, aber er hat eine Position inne, die diesem adäquat ist. Dem Kriegsreisenden ist die Front nicht Tatort, sondern Schauplatz mit Aufführungen »nach Art eines Feuerwerks oder einer Zirkussensation.«<sup>516</sup> Einerseits polemisiert Köppen gegen die Schlachtenbummler und deren Erfahrungsweisen, indem er etwa einen der populärsten von ihnen in einem Ausschnitt in den *Heeresbericht* einbringt. Aus Ludwig Ganghoffers *Reise zur deutschen Front (1915)* wird zitiert: »Immer ist ein feines Pfeifen in der Luft. Und von der Tiefe des Feldhanges, der sich hinuntersenkt gegen das Tal, klingt ununterbrochen ein lustiges Knallen herauf, als stände da drunten die Schießstätte des Münchner Oktoberfestes« (H, 149). Andererseits

514Die Wahrnehmung des Schlachtfeldes als Landschaft gilt im Übrigen auch da, wie die Distanz des Beobachters zum Gegenstand technisch überwunden wird. Die Möglichkeit des Fernrohrs zu vergrößern führt nicht zu einem »exakteren« Blick, sondern bringt Miniaturlandschaften hervor. »Du siehst, daß alle Dinge, die für das bloße Auge in weiter Ferne liegen, plötzlich nahe an dich herangerückt sind. Der feindliche Graben, eine schmale weiße Linie im Gelände, fußhoch, zeigt sich dir plötzlich als ein Gebirge. Ein Berg ist vom anderen durch ein kleines Tal getrennt. In jedem Tal sitzt ein schwarzes Loch. Aus dem Loch strahlt ein rundes glänzendes Etwas: das sind die Mündungen der feindlichen Gewehre. Zuweilen rucken sie an und blitzen auf. Niemand weiß, warum. Vor diesen Bergen siehst du einen Wald mit gewaltigen Stämmen und scharf gezackten Zweigen, die ineinander übergreifen: Drahtverhaue« (H, 65f.).

515Feldkeller, *Sehen* (wie Anm. 414), Sp. 1314.

516George L. Mosse: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993, S. 173.

bringt Reisiger selbst jene Bilder hervor, die er vermeintlich als künstlich-verfehlt denunziert. Reisiger repräsentiert eben weniger das Andere, mithin Authentische der Kriegserfahrung, sondern sein Gang durch die Kriegslandschaft erkundet und diskutiert Wahrnehmungsweisen und Narrative des Krieges, die sich an dem Trauma Köppens messen lassen müssen. Zwar erzeugt Reisiger im Verbund mit den Dokumenten ein facettenreiches Bild vom Krieg, dessen einzelne Elemente jeweils in ihrer Eigenlogik plausibel und »richtig« sind, doch vor dem Hintergrund der Verschüttung müssen die einzelnen Narrative als unzulänglich erscheinen.

Wenn Reisiger »wie in einer Loge« sitzt, schafft Köppen eine Erzählsituation, in der der Krieg zum Kriegstheater wird. Die Rede davon, den Krieg als Schauspiel aus der Distanz zu bevorzugen, die Hans Blumenberg in dem Bild vom *Schiffbruch mit Zuschauer* gefasst hat, lässt sich bis zu Lukrez' *De rerum natura* zurückverfolgen.<sup>517</sup> Vor allem aber ab dem 18. Jahrhundert lassen sich zahlreiche Erörterungen zum Krieg als Schauspiel finden. Goethe macht das Bild eines letztlich im Wortsinn spektakulären Ereignisses – ohne existentielle Gefährdung – prominent: »alles war heiter munter, voller Zuversicht und heldenhaft. Einige Dörfer brannten zwar vor uns auf, allein der Rauch tut in einem Kriegsbilde auch nicht übel.«<sup>518</sup> Reisigers Blick durch das Scherenfernrohr aus einer »Loge« führt den Diskurs über die Theatralität des Krieges umfassend aus.<sup>519</sup> Deutlich erkennbar wird dabei die künstlerische Umdeutung militärisch relevanter Beobachtungen. Eine Gaswolke kann zum Theatervorhang umgewandelt werden. »Reisiger sieht über den Schornsteinrand. [...] Die Sonnenstrahlen durchleuchten sie [die Gaswolke] in breiten goldigen Streifen. Jetzt taucht die Wolke in die Mulde ein. Sie wird aufgeschluckt. Nun ist also der Vorhang fortgezogen, die Sicht freigegeben.« (H, 180) Den Ersten Weltkrieg als Kriegstheater zu erzählen, bedeutet immer wieder, an Szenarien des Krieges im Theater anzuschließen. Nicht nur die vorgestellten Massenszenen mit unzähligen Darstellern, sondern auch technische Effekte, die in den Regieanweisungen eingefordert werden und die Grenzen des Theaterraums sprengen, lassen Heinrich von Kleists Schlachtszenen für den realen Krieg anschlussfähig werden. »Blitz und Donnerschlag. Die Scene verhüllt sich mit Wolken. Es schwebt ein Adler mit dem Donnerkeil aus den Wolken nieder,«<sup>520</sup> heißt es in *Amphitryon*. Und in der *Penthesilea* soll eine Quadriga mit echten Pferden auftreten, wie ganze Heere den

---

517Einen hervorragenden Überblick über Sicht- und Erzählweisen des Krieges – im Sinne einer Kulturgeschichte – liefert Köppen, *Entsetzen* (wie Anm. 425). Vgl. auch das Kapitel *Schlachtbeschreibung: Der Krieg in Wahrnehmung und Erinnerung. Über »Kriegsberichterstattung«* in: Herfried Münkler: *Gewalt und Ordnung. Das Bild des Krieges im politischen Denken*. Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 176–207.

518Johann Wolfgang Goethe: *Campagne in Frankreich*. In: ders.: *Werke*, Bd. 10. Hg. v. Erich Trunz. München C.H. Beck 1989, S. 188–363, hier S. 223.

519Die Deutungen des Krieges als Theater sind in den Zeugnissen des Ersten Weltkriegs Legion. Sie sind am häufigsten bei Fliegern zu finden. Aber auch die Beobachtung aus der Distanz am Boden setzt solche Imaginationen frei. Ein Infanterie-Leutnant, der einen heftigen Beschuss beobachtet, sei stellvertretend zitiert: »Für uns, die wir unbelästigt vom Gegner am Südrande des Caureswaldes hinter Bäumen gedeckt lagen, war dies ein schaurig-schönes Schauspiel.« In: Wolfgang Foerster (Hg.): *Wir Kämpfer im Weltkrieg. Feldzugsbriefe und Kriegstagebücher von Frontkämpfern aus dem Material des Reichsarchivs*. Berlin: Neufeld & Henius 1929, S. 255. Hier zit. n. Köppen, *Entsetzen*, S. 225.

520Heinrich von Kleist: *Amphitryon*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 4. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1991, S. 137.

Bühnenraum bevölkern: »Amazonen. (Mit Meuten gekoppelter Hunde. Späterhin Elephanten, Feuerbrände, Sichelwagen usw.«<sup>521</sup> Reisiger erlebt eine Schlacht als ein »Drama mit ungeheuersten Ausmaßen!« (H, 182.) An anderer Stelle, eingeleitet durch das Bild von »drohenden Schwaden« als einem Theatervorhang, der »plötzlich an vier Stellen breit auseinander [reißt]«, deutet Hauptmann Siebert das Kriegsgeschehen als »römisches Kampfspiel, modernisiert, Typ 1916.« Köppen gestaltet den Krieg als einen, den Beobachter faszinierenden Wettkampf: »In der ganzen Arena an Zuschauern nur zwei Menschen: ein Hauptmann Siebert, ein Unteroffizier Kern. Die Augen hin- und hergerissen von einem Gespann zum nächsten. Die Körper gebeugt. Die Arme gestikulierend. Die Gedanken zusammenschießend: Wer macht das Rennen? Wer siegt? Wer bleibt am Platze?« Die beiden Zuschauer sind von dem Schauspiel überwältigt; sie »lehnen sich einen Augenblick rückwärts gegen ihrer Loge« und »sagen kein Wort« (H, 232f.).

Seine unmissverständliche Be- oder besser Abwertung erfährt das prominente Deutungsmuster »Kriegstheater« letztlich durch die eine Szene, in der der Leser auf eine Anhöhe versetzt und der Krieg als »ein ungeheuerliches Kostümfest des Krieges« dargeboten wird.

Wenn du dem Hauptmann Brett und seinem Stab gefolgt bist, wenn du dich ihnen angeschlossen hast, als sie abstiegen und ihre Pferde mit den Burschen wieder nach hinten schickten, wenn du nun mit ihnen durch die Nacht die Anhöhe vor dir hinaufsteigst, mühsam, da überall ein dickes Gewucher von Brombeeren steht, wenn du nun oben bist, auf dem Rücken der Höhe: Du wirst es nicht begreifen, du kannst es nicht begreifen. [...] Da wimmelt es von Menschen. [...] Sieh dir die Menschen an. – Sind das Soldaten? Keine Uniformen, keine Mützen, kein Stahlhelm. Gewiß, hohe Stiefel über feldgrauen Hosen. Aber nackte Arme, nackter Hals, die Brust frei. Sind das Soldaten? [...] Ja, es sieht aus, als seien das alles Kinder, die hin und her springen, die Versteck spielen und sich fangen, die hin und her huschen zwischen den Kulissen des Kostümfestes (H, 325).

Von dem Panoramapunkt des Hügels aus wird der Zuschauer von einem imaginierten »Festleiter« (H, 326) durch die absurde und groteske Kriegslandschaft – dargestellt als »Festplatz« (H, 327) – geführt, auf dem Maschinen und Menschen als Kulissen angeordnet sind. Nahezu alle Elemente der zur Entscheidungsschlacht bereitstehenden Massen lassen sich in das Bild des Karnevals integrieren. Allerdings steuert die Beschreibung des Festplatzes auf einen Moment zu, an dem die Bildüberblendung von Schlacht und Karneval zerbricht. Die zu Kulissen erstarrte Kriegslandschaft erfährt dann ihre radikale Umwertung in dem Moment, in dem der Krieg wieder an die Erlebniswelt Adolf Reisigers zurückgebunden wird und die destruktiven Kräfte ihre unmittelbare Wirkung zeitigen.

Dann! – Dann gibt es keine Nacht mehr, keine Höhe, keinen Wald, kein Geschütz, keinen Menschen. Dann ist das Ganze aufgelöst in das furchtbarste Gebrüll, das jemals aus der Erde gebrochen ist. Du siehst nur noch eine einzige, Hunderte von Metern lange und Hunderte von Metern breite Feuergarbe. Das ist: Unternehmung Anna, am 15.7.1918, 2 Uhr morgens (H, 328).

In dem Moment, der die Betrachtung und Reflexion in den Anforderungen militärischen Tuns auflöst, werden Deutungen und Erzähltraditionen obsolet. Wenn dann Reisiger nach der »Unternehmung Anna« tatsächlich die Kriegslandschaft abschreitet, bedeutet das einen Moment, wo jede Ästhetisierung unterdrückt wird:

---

521Ders.: Penthesilea. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1992, S. 147. Vgl. dazu Köppen, Entsetzen, S. 51–71.

Da liegt auf der Brustwehr, Knie auf der Sturmleiter ein Infanterist mit weißem Gesicht. Einer daneben. Der dritte. Der vierte. Der fünfte. Zehn. Hundert. So weit man sehen kann: ein Mann neben dem andern. Immer den Kopf ziemlich hoch, die Hand am Gewehr. Immer das linke Knie auf der letzten Stufe der kleinen wackligen Sturmleiter. Und immer ein kleines Loch unter dem Stahlhelm, zwischen den Augen, oder in der Backe, oder neben dem Ohr, oder im Hals (H, 342).

In der Konfrontation der Beschreibung eines Kostümfests mit dem Gang durch die Gräben einer Todeslandschaft bildet sich ab, was das Versagen der Theater-Metapher gegenüber der Wirklichkeit im Graben ist. Der Blick durch das Scherenfernrohr bringt Erzählungen hervor, die fundamental von jenen Eindrücke geschieden sind, die den ursprünglichen Schreibanlass bedeuteten.

Die verfremdende Wirkung des Fernrohrs deutet es bereits an: Die Sehtechnik aus der Ferne ruft Bilder einer ästhetischen Kriegslandschaft auf, die nicht zuletzt der Grund dafür sind, den Krieg als Impuls für die ›Geburt der Moderne‹<sup>522</sup> zu beschreiben und der »aufgerissene[n] Kriegslandschaft [...] eine eigene Ästhetik der Zerstörung« zuzusprechen, »die bei der Geburt der Moderne Pate stand.«<sup>523</sup> Adolf Reisigers Beschreibung der Kriegslandschaft buchstabiert aus, was Paul Feldkeller als »künstlerisches Sehen« bezeichnet hatte und dem Typus des Berichterstatters entspricht.<sup>524</sup> Die ästhetisierende Beschreibung einer Landschaft ist keineswegs Privileg künstlerischer Avantgarden,<sup>525</sup> sondern findet sich ebenso in Texten, die als die »offiziellen« Kriegsbilder der militärisch-politischen Führung gelten können. Beispielhaft für eine solche Erzählweise während des Krieges sind die – zur allzu häufig unverschleierte propagandistische – Kriegsschilderungen Ludwig Ganghofers. Dessen Reisebericht von 1915 verwendet vielfach Bilder und Metaphern, die ebenso der Blick durch das Scherenfernrohr in Köppens *Heeresbericht* hervorruft. Von einem Hügel aus hat Ganghofer »eine meilenweite, wundervolle Rundschau!«<sup>526</sup> In diesem Modus des Sehens gleicht das »große Stück Welt [...] einem in den Wolken schwimmenden Riesenteller. [...] Und gegen Südosten zeigt sich durch das Grau des fernen Horizonts etwas hin, das einer schwarzen, lang gestreckten Gigantenschlange gleicht. Das ist der Argonnenwald, der unserem Heere so blutig zu schaffen macht.«<sup>527</sup> Die Perspektive der »Rundschau« erschließt Ganghofer den Krieg als Ornamente in der Landschaft, die den apokalyptischen Szenen der malerischen Avantgarde nicht nachstehen. In der Beobachtung von Kampfhandlungen spricht Ganghofer von einem »Strauß aus Feuerblumen, der eine schwarze 29Manschette hat.«<sup>528</sup> Er beschreibt »Kaminschächte,

522Vgl. dazu: Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1990.

523Habbo Knoch: *Die Front*. In: Alexa Geisthövel, ders. (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M., New York: Campus 2005, S. 270–280, hier S. 278.

524Vgl. Feldkeller, *Sehen* (wie Anm. 414), Sp. 1321.

525Gleichsam als skizzenhafte, wörtlich fixierte Voraussetzungen der späteren Verbildlichung notiert etwa Max Beckmann 1915: »Heute früh war ich an der staubigen, weißgrauen Front und sah wunderbare verzauberte und glühende Dinge. Brennendes Schwarz, wie goldenes Grauviolett zu zerstörtem Lehmgelb, und fahlen, staubigen Himmel.« (Brief vom 8. Juni 1915. In: Max Beckmann: *Briefe*. Hg. v. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede u. Stephan von Wiese, Bd. I: 1899–1925. München, Zürich: Piper 1993, S. 140. Hier zit. n. Christian Lenz: *Kirchner – Meidner – Beckmann. Drei deutsche Künstler im Ersten Weltkrieg*. In: Mommsen, *Kultur* (wie Anm. 484), S. 171–178, hier S. 176.)

526Ludwig Ganghofer: *Reise zur deutschen Front 1915*. Berlin, Wien: Ullstein 1915, S. 72.

527Ebd.

528Ebd., S. 170.

Giebel und aberwitzige Ruinenformen, [die] in die graue Regeluft empor [starren] wie Hunderte von verkrüppelten Riesen Händen mit gespreizten und zerkrümmten Steinfingern;<sup>529</sup> er erblickt Granatentrichter, »die aussehen wie tief eingesunkene Todesaugen.«<sup>530</sup> Und »[z]erstörte Dörfer und zertrümmerte Gehöfte sehen aus wie kleine, gesprenkelte, sonderbare Blumen.«<sup>531</sup> Ganghofers Text steht für einen technisch gestützten Blick auf den Krieg aus der Entfernung und Höhe, den Köppen als einen Aspekt des Blicks durchs Scherenfernrohr in den *Heeresbericht* aufnimmt.

Einmal, bei einer Biegung des Laufgrabens, *sieht man hinunter ins Tal*. Bis in weite Ferne kann ich *mit dem Glas* die aufgeworfenen Lehm- und Kreidesteinwälle der deutschen und französischen Schützengräben verfolgen. Manchmal nähern sie sich einander bis auf siebzig Meter und ziehen sich wieder auf drei-, vierhundert Meter zurück. Diese in die Ferne laufenden, gelben oder weißgrauen Striche bilden seltsame Ornamentlinien – und diese kunstvolle Durchackerung der Natur läuft jetzt von der Kanalküste durch Nord- und Ostfrankreich bis gegen Basel.<sup>532</sup>

Da Köppen in der die fiktionalen Erzählpassagen kommentierenden Dokumentenschicht Ludwig Ganghofers *Reise zur deutschen Front* zitiert,<sup>533</sup> und da die obige Passage aus der *Reise* unmittelbar auf den von Köppen verwendeten Ausschnitt folgt, kann eine direkte Bezugnahme Köppens auf Ganghofer angenommen werden; und zwar nicht nur in der pazifistisch motivierten Denunziation durch die Dokumentenmontage. Sondern bereits innerhalb der Diskussion von Erzählweisen, die das Scherenfernrohr sichtbar macht, ruft Köppen jene Deutungen des Krieges auf, die eine, wenngleich apokalyptisch gefärbte, Ästhetisierung der Kriegslandschaft betreiben. Dazu Reigers Schilderung eines Kampfes: »Ein Gewitter, ein unaufhörliches Blitzen. Das Feuer stieß bei jedem Einschlag mehrere Meter hoch mit roten und gelblichen Flammen gen Himmel. An ihm hing ein bläulicher Vollmond. Er war fett und behäbig und hatte ein fahles unheimliches Licht. Alle Menschen bekamen weißlichblaue Gesichter, sahen nach Irrsinn aus« (H, 241). Der Blick aus der Distanz ist gewissermaßen die Voraussetzung für eine mit expressiven Metaphern aufgeladene Bildbeschreibung der verwundeten Landschaft. »Die ganze Gegend sieht aus, als bestünde sie aus klaffenden Geschwüren. Aus ekelhaft zerfressenen Wunden. Die Ränder dieser Wunden sind gelblich und haben brandige Risse. Aber das ist eigentlich alles« (H, 251). Teilweise erscheinen die Beschreibungen als Kommentare zu Abbildungen, die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg dessen Bild prägten und die »Kulturgeschichte des Krieges« visualisieren: »Die Nächte sind dunkel. Um so erschreckender ist es gegen die Morgendämmerung hin, wenn die Schleier gehoben werden: Verlassenste, kälteste, entsetzlichste Kraterlandschaft. Kein Gras, keine Blume, kein Stein ne-

529Ebd., S. 22.

530Ebd., S. 96. Vgl. dazu die ebenso bildreiche Sprache Otto Dix auf einer Feldpostkarte (Nr. 13 der Geraer Feldpostkarten): »In den Trümmern von Aubérive – voll elementarer Wucht sind Granatrichter innerhalb Dörfern. Alles in der Umgebung scheint dieser gewaltigen symmetrischen Trichter zu unterliegen. Es sind die Augenhöhlen der Erde, was darumherum kreiselt sind irre schmerzlich phantastische Linien.« (Hier zit. n. Dietrich Schubert: Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg. In: Mommsen, Kultur und Krieg, S. 179–193, hier S. 187.)

531Ganghofer, Front, S. 199.

532Ebd., S. 123 Hervorhebung O.G.

533Köppen, Heeresbericht, S. 149: »Immer ist ein feines Pfeifen in der Luft. Und von der Tiefe des Feldbanges, der sich hinuntersenkend gegen das Tal, klingt ununterbrochen ein lustiges Knallen herauf, als stände da drunten die Schießstätte des Münchner Oktoberfestes. (Ludwig Ganghofer, »Reise zur deutschen Front 1915«)« Die Passage ist nahezu identisch mit Ganghofer, Reise, S. 123. Einzig die Ortsangabe »gegen das Tal der Somme« ist, wie Köppen es auch in *Wir standen vor Verdun* praktiziert, gestrichen. So erhält das Zitat eine allgemeinere Aussage.

ben oder auf dem anderen. Nichts als tiefe Löcher, zum Teil mit grünlichem, stinkendem Wasser gefüllt« (H, 312).

Festzustellen ist, dass die Ergebnisse von Reisigers ›künstlerischem Sehen‹ als Kommentare zu populären avantgardistischen Bildsprachen gelesen werden können:

Man hat einen weiten Ausblick. Man sieht ein gewaltiges Feuerwerk. Der Horizont scheint ganz nahe gerückt. Überall blitzt es. Überall schlagen Flammen auf. Weiße Leuchtkugeln gehen in einem feinen Bogen gegen den schwarzen Himmel, entzünden sich zu einer großen Sonne und schweben langsam wieder zur Erde. Rote strahlen schießen hoch, werden leuchtende Bälle. Nach Souchéz zu brennt die ganze Erde. Fricke ist der erste, der sprechen kann: »Na, was sagen sie jetzt, Reisiger. Ist das schön?« (H, 173.)



Ludwig Meidner, *Apokalyptische Landschaft*, 1912

Wie ein Vergleich mit einzelnen *Apokalyptischen Landschaften* Ludwig Meidners zeigt, greifen beide auf einen ähnlichen Bildhaushalt zu. Wenngleich vor 1914 entstanden und u.a. mit Bezügen zum Erdbeben in Messina am 28.12.1908 versehen,<sup>534</sup> etablieren Meidners Bilder eine Ikonografie der Zerstörung, an die Kriegserfahrungen und -erzählungen sich anlagern können. Zumal die Bildserie nach 1918 vielfach, u.a. auch von Meidner selbst, als Vorahnung realer Verheerungen interpretiert wurde. Die mögliche Verbindungslinie Meidner-Köppen soll keineswegs andere denkbare Bezüge ausschließen, sondern vielmehr paradigmatisch für Köppens Orientierung an den künstlerischen Destruktionsszenarien stehen. Wobei die Spezifik der Bildsprache Meidners in besonderer Weise die weltanschauliche Grundhaltung des *Heeresberichts* ausdrückt. Meidner ging über die relativ unspezifische (expressionistische) Zivilisationskritik und die quasi mythischen Untergangsvisionen seiner Zeit hinaus, indem er mögliche Zerstörungen als eine »vom Menschen gemachte und am Menschen verübte Tragödie« gestaltete.<sup>535</sup> Zudem gibt es eine autobiografische Voraussetzung für die hier erwogene ästhetische Assonanz: Edlef Köppen erneuerte durch seine zeitweilige Beteiligung an der Kulturzeitschrift *Die Dichtung* nicht nur die für seine Laufbahn beim Rundfunk wichtige freundschaftliche Verbindung zu Hermann Kasack, sondern intensivierte seine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Avantgarden. 1919 erschien in eben jenem Verlag ein *Buch der Toten*<sup>536</sup>, das u.a. Texte von Georg Trakl, Ernst Stadler und Alfred Lichtenstein beinhaltet. Die Mitwirkung an der *Dichtung* bedeutete aber vor allem eine Beschäftigung mit Malerei und Grafik, die ihm im Hinblick auf die Gestaltung des Krieges zahlreiche avantgardistische Bildwelten erschließen. Die Zeitschrift gab sogenannte *Mappen* mit »expressionistischen Originalgrafiken und Reproduktionen«<sup>537</sup> heraus, die Werke von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, August Macke, Franz Marc, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka, Emil

534Vgl. dazu Lenz, Kirchner, S. 173.

535Bernd Küster: Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand. In: ders. (Hg.): Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand. Gifkendorf: Merlin-Verlag 2008, S. 29–183, hier S. 31.

536Hg. v. Wolf Przygode. 1. Sonderdruck der *Dichtung*. München: Roland-Verlag 1919.

537Vinzent, Köppen (wie Anm. 343), S. 34.

Nolde und eben Ludwig Meidner enthalten.<sup>538</sup> Wenngleich die *Mappen* im *Verlag der Dichtung* keine Sammlungen expliziter Kriegsdarstellungen sind, so belegen sie doch Köppens Begegnung mit Bildwelten, dessen erzählerische Effekte sich im *Heeresbericht* niederschlagen.

Die avantgardistischen Bilder der Zerstörung, die bei allem inhärenten kritischen Potential immer auch an einer Ästhetisierung des Krieges mitwirken, haben im *Heeresbericht* aber, wie schon das »Kostümfest« explizierte, nur solange Bestand, wie sie gewissermaßen entkontextualisiert bleiben. Köppen geht in diesem Punkt entscheidend über Ganghofer hinaus bzw. führt dessen und seine eigenen Beschreibungen als unangemessen vor. Die apokalyptischen Szenen in Köppens *Heeresbericht* entstehen immer dann, wenn der militärische Fokus kurzzeitig aufgegeben und gegen eine vom »engagierten Blick« befreite Beobachtung eingetauscht wird. Sobald Adolf Reisiger sich seiner Funktion als militärischer Akteur versichert, wandelt sich die ästhetische Landschaft in eine Gefahrenzone um. Dieser Perspektivenwechsel ohne Ortsveränderung markiert die Differenz zwischen den Intentionen des Autors, Gefahr und Gewalt im Krieg erzählerisch einzuholen und den Möglichkeiten von Kriegsreiseberichten:

Noch etwas Merkwürdiges geschieht, etwas Unerklärliches. Der Wald mit den Zweigen verschiebt sich an verschiedenen Stellen. Ist das die Faust eines Riesen, der Bäume beiseite rücken kann? Aber man darf doch hier nicht träumen! Was geschieht? Um Himmelswillen: an unsichtbaren Angeln werden behutsam die Drahtverhaue immer näher an den Gräben herangezogen. Dann greifen viele Hände über die Brüstung. Und die Drahtverhaue verschwinden in der Tiefe! Da pumpt das Blut in Reisiger hoch. »Hallo, Batterie, Batterie! Sofort Hauptmann melden, daß der Feind Drahtverhaue wegräumt. Aber dalli!« (H, 66.)

Die Umwandlung des »Waldes mit den Zweigen« in »Drahtverhaue« und damit der Umschlag der Sehweisen stellt über die konkrete Beobachtungssituation hinaus einen wertenden Kommentar zum Verhältnis von militärischem und künstlerischem Sehen dar. Köppen zitiert Bild- und Erzähltraditionen des Ersten Weltkrieges und ästhetische Antizipationen der Gewalt vor 1914 als eine mögliche Deutungsebene an, weist ihnen aber einen spezifisch künstlerischen Status zu. Es handelt sich letztlich um Bildwelten, die im Unterschied zu der militärischen *Erlebnis*geschichte Reisigers/Köppens einer künstlerische *Deutung*sgeschichte des Krieges zuzuschlagen sind. Es lässt sich konstatieren, dass Köppens Vorhaben, mit »heutigen Augen« umfassend den Krieg zu erzählen nicht nur durch die Dokumente sondern ebenso durch die zahlreichen Anspielungen im Erzähltext über Reisiger eingelöst ist. Der eine Teil der eingangs erwähnten Autorschaft, nämlich das distanzierte, panoramatische Schreiben, lässt sich eindeutig im Text nachvollziehen. Demzufolge wird auch die Sichtbarkeit der Gewalt ausführlich aufgezeigt. Zu fragen ist aber nach dem ursprünglichen Erzählanlass als dem anderen Teil des Schreibkonzepts.

### Vordringen

Kann der Rekurs auf die Deutungsgeschichte des Krieges ein wenngleich disparates, so doch umfangreiches Bild vom Krieg liefern, so erfahren die einzelnen Narrative doch eine eindeutige Abwertung im Hinblick darauf, Köppens Trauma erzählbar zu machen. So gilt das Augenmerk der zweiten Bewegung

---

538Vgl. ebd.

des Protagonisten durch die Kriegslandschaft, die auf den zentralen Ort der Erfahrung zusteuert. Der Soldat Reisiger dringt sukzessive in die Kriegslandschaft vor. Hierbei lässt sich eine allmähliche Umwandlung des Erkenntnismodus beobachten. Es ist ein Wandel vom Sehen zum Spüren der Gewalt. Zunächst stehen Reisigers erste Eindrücke vom Krieg ganz im Horizont von Schlachtenbummlern, denen sich der Krieg zumeist als Zeichen anbietet. »Er hörte in der Ferne ein dumpfes Grollen. [...] Das ist der Krieg, und da muß die Front sein, dachte er« (H, 20). Eingebunden in das Verhältnis von Distanz und zunehmender Nähe sind mit dem Erzählbeginn jene Konnotationen aufgerufen, die das räumliche Verhältnis zum Krieg als verschiedene Wahrnehmungsweisen diskutieren. Zunächst ähnelt Reisigers Kriegserfahrung dem distanzierten Sehen, wie es Paul Feldkeller bestimmt hatte: »Adolf Reisiger denkt an viele Artikel der Kriegsberichterstatte.« (H, 31) Von dieser Perspektive aus bleibt der Krieg unsichtbar: »Hier ist kein Krieg« (H, 17) und »[d]raußen war nichts zu sehen« (H, 20). Den Möglichkeiten der distanzierten Perspektive hält Reisiger den Wunsch, »schon mal dabei sein« (H, 30) zu wollen, entgegen. Er will jene Nähe und Unmittelbarkeit im Roman erzeugen, die Köppens als Wesenszug seines Traumas ausmachte. Der Kriegsfreiwillige ist von dem Ziel angetrieben, den Innenbereich des Krieges, das zunächst uneinsehbare Areal der Tat, zu entdecken. »Eine intensive Sehnsucht überkam ihn, nach vorn, nach vorn!« (H, 20.) Der Krieg verspricht – so suggeriert es der Beginn des *Heeresberichts* – Erfahrungen, die die intensive Sehnsucht nach dem Unentdeckten erfüllen. »Vorn« wartet eine Nahsicht des Krieges, die jene optischen und akustischen Verweise auf den Krieg durch unmittelbare Sichtbarkeit ablösen soll. Vor allem aber bedeutet der Weg nach »vorn« die erzählerische Annäherung an jenen Frontbereich, der Köppens Verschüttungstrauma einen konkreten Ort gibt.

Köppens Entwurf einer zunehmenden Intensivierung trifft sich mit der Theoretisierung der *Kriegslandschaft* Kurt Lewins. Dessen Beschreibung der »eigentümlichen Umformung des Landschaftsbildes«<sup>539</sup> ordnet die Kriegslandschaft zu Wahrnehmungs- und Erfahrungsetappen. Das Voranschreiten im Raum macht den Wandel von der Friedenslandschaft zur Front- oder *Grenzzone* bis hin zu dem *Fluchtpunkt* der Front als eine Verdichtung der Wahrnehmung sichtbar. Ausgangspunkt der Intensivierungs- und Verdichtungserfahrung des Soldaten im Krieg ist die sogenannte »Friedenslandschaft«:

Die Gegend schien sich nach allen Seiten hin ungefähr gleichmäßig ins Unendliche zu erstrecken. Denn für gewöhnlich erlebt man die Landschaft auf diese Weise: Sie erstreckt sich, verhältnismäßig unabhängig von den durch die besondere Geländeform bedingten Sichtverhältnissen, weit über den Raum hinaus, den nach optischen Gesetzen die Netzhaut, selbst sukzessiv widerspiegeln kann; und diese Ausdehnung – das ist wesentlich für die Friedenslandschaft – geht nach allen Richtungen gleichermaßen ins Unendliche, wenn sie auch je nach der Formation und dem Gelände in den verschiedenen Richtungen schnell und leicht fortschreiten kann. *Die Landschaft ist rund, ohne vorne und hinten.*<sup>540</sup>

Der eingenommene Standpunkt der Wahrnehmung ermöglicht eine Übersicht, die einen Blick aus der Höhe impliziert, dafür aber den Krieg nicht sichtbar werden lässt. Von diesem Punkt »runder«, das heißt

539Kurt Lewin: Kriegslandschaft. In: Zeitschrift für Psychologie 12 (1917), H. 5–6, S. 440–447. Hier zit. n. Dünne/Günzel, Raumtheorie (wie Anm. 130), S. 129–140, hier S. 130.

540Ebd. Hervorhebung im Original.



totaler Raumwahrnehmung aus beginnt die Konzentration, »[w]enn man von der Etappe sich wieder der Front nähert.«<sup>541</sup> Von der Distanz der ›Friedenslandschaft‹ aus ist Krieg nur durch Vermittlung und Interpretation von Zeichen sichtbar. Anhand »zerstörte[r] Häuser und andere[r] Kriegsspuren«<sup>542</sup> ist eine Rekonstruktion des Krieges möglich. Liest man Lewins phänomenologischen Text poetologisch, so findet sich in der Bestimmung der Friedenslandschaft jenes Autorschaftsmodell der Distanz abgebildet, das Köppen für sich reklamiert. Lewin fängt nun jenen Moment ein, der ein Voranschreiten im Raum und in der Zeit bedeutet. Die Position der Distanz zum Krieg wird schrittweise aufgehoben: räumlich durch das Sichtbarwerden der Front, zeitlich, indem die ›Kriegsspuren‹ gegen Momente eigener, sinnlicher Erfahrung und Vorzeichen des Krieges eingetauscht werden. Der zunehmend ›militärisch engagierte‹ Blick deutet die Grenzzone als »Gefahrzone.«<sup>543</sup> Diese verdichtet sich dann allmählich »auf einzelne bestimmte Punkte zu.«<sup>544</sup> Die Zergliederung der Front in »Gefahrpunkte«<sup>545</sup> trifft sich mit den Vorstellungen Paul Feldkellers zur Beschränkung des Gesichtsfeldes des Soldaten. Mit der Beschränkung geht aber gleichzeitig, durch das »Sichtbarwerden der vorderen Stellung« und das Agieren in einem Gefahrenpunkt, eine »Präzisierung« einher: »das *Gerichtetsein* der Landschaft [wird] ausgesprochen.«<sup>546</sup> Die Kriegslandschaft endet dann, und das ist die für Köppens Roman bemerkenswerte Pointe, in einem »Nichts.«<sup>547</sup> Dies bezeichnet jenen Bereich, in dem der Kampf und die Informationen über den Kampf ineins fallen. Was in militärischer Perspektive die intensivste Berührung mit Gefahr und Gewalt darstellt, bedeutet für die Erzählbarkeit des Krieges die Grenze von Augenzeugenschaft. So hat es bereits der prominente Theoretiker des Krieges – Carl von Clausewitz – beschrieben und dabei sogar an Fragen der Poetik gerührt. Er spricht von »Dichtigkeitsschichten der Gefahr« in einer Skala von der »Vorstellung« bis hin zum »Mitleiden.«<sup>548</sup> Genau dieser Ort des Erleidens soll von Reisiger, stellvertretend für den traumatisierten Edlef Köppen, erzählerisch erkundet werden.

Bei Erreichen des Frontabschnitts betont Reisiger zunächst erneut die Unsichtbarkeit des Krieges: »Also das ist unser erster Graben? – Reisigers Neugier ist geweckt. Wo ist die Infanterie? – Man sieht nichts. Vielleicht, daß im Mondlicht undeutliche Schatten sich rühren. Das ist alles. – Und wo ist nun der Feind?« (H, 34.) An der Front wiederholt sich zunächst die Zeichenhaftigkeit des Krieges: »Seltsam: ja, in der Ferne hört man Geräusche. Ein Hund heult heiser ein paarmal auf. Einmal reißt der Pfiff einer Lokomotive durch die Luft. Außerdem zittert das Klirren und Rattern von Wagen. Das also ist der Feind!« (Ebd.) Zudem ist die Frontzone als Gesamtheit nicht begreifbar: »Vor ihm, das wußte er, liegen Kameraden. Aber neben ihm dehnt sich die schwarze Ungewißheit. Was ist die ›Front? Und was

---

541Ebd.

542Ebd.

543Ebd., S. 131.

544Ebd., S. 132.

545Ebd.

546Ebd., S. 131. Hervorhebung im Original.

547Ebd.

548Carl von Clausewitz: Vom Kriege. Hamburg: Nikol 2008, S. 92f.

ist ›der Feind, der irgendwo lauert. Nahe oder fern, und dessen Fangarme man nicht abschätzen kann?« (H, 26.) Köppen gestaltet hierbei weniger ein individuelles Erlebnis als vielmehr eine kollektive Erfahrung und mehr noch: eine topische Erzählhaltung. Reisigers Sehen folgt hier dem Diskurs der Froschperspektive. Darauf weist nicht zuletzt eine ironische Beschreibung Reisigers hin, die die Metapher des Frosches und dessen Sehweise aufgreift. Von ihm heißt es: »Er liegt wie eine Padde mitten im freien Feld« (H, 338).<sup>549</sup> Vor allem aber ist Reisigers ›Erkundungsgang‹ Mitschrift einer Verdichtungserfahrung, mit all ihren Gegenbewegungen des Sichtbarkeitsverlusts. Gemessen an der Vorgabe, den Krieg umfassend zu sehen und damit zu begreifen, muss die Grabenperspektive als defizitär erscheinen: »Stiller und Reisiger irren im Vorgelände umher. [...] Ein dicker schwarzer Wall, für das Auge undurchdringlich« (H, 237). Die Rede von der Ausschnitthaftigkeit eines Blickes auf Grabenhöhe findet bei Reisiger nicht nur ihre literarische Ausgestaltung, sondern wird zur Unmöglichkeit, den Krieg zu sehen, gesteigert. Die Frage, wo und wie der Krieg sei, kann an der Front unter dem Aspekt der Ansicht nicht beantwortet werden.

Die Frontstellung erfährt im Laufe des Textes dann aber eine Neubewertung als jener Bereich, in dem der Krieg unmittelbar sinnlich erfahrbar ist. Das erste Gefecht setzt an die Stelle des Sehens die Erfahrung von körperlicher Gefahr und Tod. »So, der Feind schießt?« (H, 41.) Reisigers ›Feuertaufe‹ gerät zu einer Bewusstwerdung des Krieges. Zunächst hat er das Gefecht »noch nicht so ganz begriffen« (ebd.). Als der Schußwechsel beendet scheint und die Batterie bereits wieder militärische Übungen abhält, kommt es zu einem Zwischenfall, der Reisiger den Krieg erklärt:

In der Luft ist unerwartet ein neues Sausen, scharf, laut, lauter, lauter – ein Einschlag. Reisiger wird unter den Munitionswagen geschleudert. [...] Dicht hinter ihm liegt Conrad, wälzt sich, röchelt, stöhnt wie ein krankes Tier. Hebt den Arm, läßt ihn fallen. Reisiger sieht: Conrads linke Hand ist an der Wurzel glatt abrasiert. Eine dicke Fontäne sprudelt aus dem Stumpf (H, 43).

Der plötzliche Einschlag des Krieges<sup>550</sup> wird zur schockhaften Erkenntnis:

Reisiger hat ein Zittern in den Knien, das ihn schüttelt. Und im Hals würgt etwas. Das also ist der Krieg! Da steht ein Mensch, laut und kräftig, mit provozierendem Mut. Die Sonne scheint, und es ist blauer Himmel. Plötzlich liegt der Mensch am Boden. Und Blut spritzt. Und der Mensch wird nach Hause gehen und niemals im Leben wieder eine linke Hand haben. Das ist ja ekelhaft! (Ebd.)

So brutal die Erfahrungen für die Mitsoldaten Reisigers sind und so verstörend die Lektüre solcher Passagen erscheint, so muss dennoch konstatiert werden, dass sie Köppens Deutung der Kriegslandschaft nicht entscheidend vorantreiben. Denn dass die Front und der Graben jene Bereiche sind, in denen Soldaten in Kontakt mit Gewalt kommen, kann kaum als bemerkenswerte Erkenntnis gelten. Der Bereich der Nähe bringt detaillierte Schilderungen von Verletzungen und Tod hervor. Aber genau genommen handelt es sich um Beobachtungen, die auch genau als solche benannt werden: »Und wie er [Reisi-

549›Padde‹ bezeichnet eine Kröte oder einen Frosch. Vgl. dazu Grimm, Wörterbuch (wie Anm. 499), Bd. 13, Sp. 1406.

550Vgl. dazu die ähnlich geartete Passage in Jünger, Stahlgewittern (wie Anm. 495), S. 13: »Was war das nur? Der Krieg hatte seine Krallen gezeigt und die gemütliche Maske abgeworfen. Das war so rätselhaft, so unpersönlich. Kaum, daß man dabei an den Feind dachte, dieses geheimnisvolle, tückische Wesen irgendwo dahinten. Das völlig außerhalb der Erfahrung liegende Ereignis machte einen so starken Eindruck, daß es Mühe kostete, die Zusammenhänge zu begreifen.«

ger] nach seinen Kameraden sucht, findet er neben sich Gellhorn ohne Kopf und Hohorst mit abgerissenen Armen. Und hinter ihm liegt ein einzelnes Bein. *Das ist alles*« (H, 78, Hervorh. O.G.). Auch wenn es angesichts des brutalen Todes zynisch anmuten mag, zielt der Kommentar »Das ist alles« genau auf Reisigers Begrenztheit der Mitteilung. Und er betrifft letztlich die Schreibsituation des Autors Köppen, dessen Vorhaben der literarischen Traumabarbeitung so kaum eingelöst scheint. Mit der Frontstellung hat Reisiger einen Punkt erreicht, der gemeinhin als das Unerzählbare gilt, so wie er ihn in dem vorabgedruckten *Urlaubs*-Kapitel bereits identifiziert hatte. Das, was Kurt Lewin als das »Nichts« der Kriegslandschaft identifiziert hat, kann auch bei Köppen aufgefunden werden. Es ist der Moment der persönlichen Berührung mit der militärischen Gewalt. Zu fragen ist, wie diese Dimension der Gewalt, das körperliche Erfasst-Werden als ein außersprachliches Ereignis im *Heeresbericht* dennoch Teil des Erzählens werden kann.

### III.5 Graben und Grab. Gewalt als Einverleibung

Man kann das Vergangene nicht herzitieren,  
wie die Polizei einen vor das Kommissariat zitiert.  
Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, 1921

Es gibt in dem gesamten Roman einen einzigen Moment der direkten Berührung mit der »Vernichtungsmacht« Krieg bzw. der Gewalttat, die den Soldaten Reisiger zum Opfer macht. Die Gewalt des Krieges stürzt in vorderster Front regelrecht auf den Soldaten Reisiger ein und hebt jede mögliche Distanz auf, indem sie ihn einschließt.

Mit einem furchtbaren Brüllen, unmenschlich, tierisch, jagt durch das Trommelfeuer ein Mensch. Stößt die Toten beiseite. Eine Flamme schießt hoch. Reisiger sieht das schneeweiße Gesicht von Winkelmann. Er kennt es ganz genau. [...] Es ist verzerrt. Winkelmann stürzt vor. Es blitzt. Man sieht, daß Winkelmann von oben bis unten aufgerissen ist. Die Uniform flattert zu den Seiten, die Brust liegt frei, der Bauch klafft, über seine Händen trägt er seine Gedärme. Er brüllt und brüllt (H, 263).

Was Reisiger zunächst aus der Beobachtung beschreibt, steigert sich zum Einfall des Todes in die distanzierte Perspektive. Die Distanz zur Gewalt wird wortwörtlich übersprungen: »Winkelmann stolpert. Er schlägt direkt über dem Beobachtungsloch zu Boden, fällt auf Reisiger. Reisiger wird von einem warmen Bach übergossen. [...] Reisiger versucht mit Kopf und Schultern, Winkelmann beiseite zu schieben. Es rinnt ihm etwas feucht und weich über das Gesicht« (H, 264). Die Nähe zum Krieg wird für Reisiger total; sein Blickfeld ist gänzlich von Blut dominiert. Die Einverleibung Reisigers vom Krieg in der »Episode Winkelmann« wird dann zum Bild der feindlichen Landschaft gesteigert. Der Kriegsräum »Graben« selbst wendet sich gegen Reisiger, indem er verschüttet wird:

Ein entsetzlicher Krach! Reisiger spürt, daß von allen Seiten die Erde gegen die Himmel steigt. Dann liegt eine Last auf ihm. Unerträglich schwer. Er will rufen. Es ist unmöglich. Er will sich bewegen. Es ist unmöglich. Er will die Augen aufmachen. Er will irgendetwas tun. Er ist eiskalt. Aber er kann klar denken: Volltreffer. Verschüttet. Das Leben ist zu Ende (ebd.).

Die »intensive Sehnsucht« nach dem »vorn« des Krieges als einem Näheverhältnis zum Krieg mündet in der Spürbarkeit der Gewalt in einem räumlich exponierten Areal der Tat. Der Moment größtmöglicher Nähe zur Wirklichkeit des Krieges führt Reisinger an einen Zustand heran, bei dem allerdings jede Wahrnehmung und Sichtbarkeit – die Garanten des Erzählens – still gestellt ist. Das vom Blut überschüttete Gesicht und der verschüttete Körper sind Sinnbilder dieser Kippfigur von Erfahren und Erzählen. Köppen schildert Gewalt als Einverleibung, ohne dass diese tatsächlich mitteilbar würde.

In diesem Zusammenhang steht auch die Traumasequenz in *Willkommen und Abschied*. Der Wiederkehr des Krieges als Trauma geht eine Umarmung voraus. Durch diese ist Norellen vom Krieg umschlossen und eingeschlossen. Nicht nur, dass derart eingeschlossen auch ein Granateinschlag thematisiert wird, sondern Köppen entwirft auch eine Metapher des Unerzählbaren, die das Sichtfeld des Protagonisten betrifft. Norellen erblickt das traumatisierende Ereignis im Spiegel; es entsteht eine Kommunikationssituation, in der Zweite oder Dritte ausgeschlossen sind. Trauma und Traumatisierter spiegeln sich gegenseitig, ohne dass Andere Einblick in dieses Situation gelangen könnten. Zudem endet diese Passage mit einer Figur des Einschlusses und der Einverleibung, die immer auch auf die literarisch-kommunikativen Konsequenzen zielt. »Da fiel Norellen zusammen wie ein geschlagener Baum. Seine Finger entließen ihren [Mariannes] Griff, seine Augen wurden blind, über seinen Körper deckte sich Eis. Er konnte kein Glied mehr regen, und alle Worte waren erfroren« (WuA, 96). Ist diese Figur der Verschüttung einerseits Sinnbild eines kommunikativen Scheiterns, so deutet das Medium des Einschlusses an, dass die Erfahrung nicht verloren geht; durch Eis wird das Wissen von der Gewalt konserviert. Im Motivkomplex Graben/Grab kehrt es in das Erzählprojekt Köppens zurück.

Karl Kraus hat im Vorwort zu *Die letzten Tage der Menschheit* den Krieg als die »unwirklichen, undenkba- ren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum ver- wahrten Jahre«<sup>551</sup> bezeichnet. Kraus macht einen Bereich aus, der nicht in die öffentlichen Verhandlungen einer Kulturgeschichte des Krieges nach 1918 eingebracht werden kann. Die Rede vom »blutigen Traum« trifft sich hierbei mit Köppens Bild des Sargs, in dem das aufbewahrt ist, was am Krieg verwun- det und nicht verwunden werden kann. »[E]s kratzt an dem Sargdeckel immer wieder.«<sup>552</sup> Die Verschüt- tung macht zwar nur einen Bruchteil des Romans aus, aber ist eben der entscheidende Verweis auf die persönliche Erfahrungswelt des Autors, der Gewalt als Ereignis der Einverleibung erlitt. Das Vorhaben der Traumabearbeitung, ausgedrückt in den Worten »Wenn es doch endlich geschrieben wäre« scheint in der geschilderten Verschüttungsszene, in der der Graben zum Grab wird, eingelöst. Die Gewichtung zwischen der umfangreich erzählten Kriegslandschaft und dem nahezu marginalen Areal der Tat lässt die persönliche Erfahrung aber als etwas erscheinen, das kaum repräsentier- und erzählbar ist.

---

551Karl Kraus: Vorwort. In: ders.: *Die letzten Tage der Menschheit*. [= Schriften, Bd. 10] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 9–11, hier S. 9.

552Brief Edlef Köppens an Hete Köppen vom 4.9.1922. SKEK (wie Anm. 343), I-B-439.

Das Trauma im Graben als Grab zu fassen, aktiviert die Semantik von Erinnerungsdiskursen. Das Grab ist ein prominenter Ort der *memoria*, und er wäre im Hinblick auf Edlef Köppens literarischer Bearbeitung des Fronterlebnisses Ausdruck einer Umarbeitung vom Ort eines unzugänglichen Traumas zum begehbaren Erinnerungsort. Allerdings ist zu fragen, welche Form die Vergegenwärtigung des Grab tatsächlich zum Ausdruck bringen kann? Oder anders gefragt: für welche Form der Vergegenwärtigung und Erzählbarkeit von Gewalt steht das Grab ein? Köppens Sinnbild für Gewalt als Einverleibung fungiert im *Heeresbericht* als Ort kollektiven Gedenkens, an dem der Erste Weltkrieg insgesamt als »Menschenschlachthaus« (Lamszus) gegenwärtig bleibt. Die sogenannte Nachschrift des Romans erscheint als Grabschrift, die das Totengedenken um 1930 wachhält:

Es fielen in den Jahren 14 bis 18: Einemillionenachthundertundachttausendfünfhundertundfünfundvierzig Deutsche, Einemilliondreihundertvierundfünfzigtausend Franzosen, Neunhundertachttausenddreihundertundeinundvierzig Engländer, Sechshunderttausend Italiener, Einhundertundfünfzehntausen Belgier, Einhundertneunundfünfzigtausend Rumänen, Sechshundertneunzigtausend Serben, Fünfundsechzigtausend Bulgaren, Zweimillionenfünfunderttausend Russen und Polen, Fünfundfünfzigtausendsechshundertachtzehn Amerikaner. Zusammen: Achtmillionenzweihundertfünfundfünfzigtausendfünfhundertvierunddreißig Menschen.<sup>553</sup>

Die statistische Aufstellung ist aber letztlich nur das andere Ende dessen, was Köppen im *Heeresbericht* als Diskrepanz zwischen öffentlichem Text und individueller Erfahrung ausgemacht hat. Während einer Art Totengedenken an der Front reflektiert Reisiger den Tod des Einzelnen und dessen Verschwinden im öffentlichen Heeresbericht:

Er ging an den Toten vorbei und ging dann sehr langsam. Er dachte, heute abend wird in Deutschland im Heeresbericht stehen, daß ein feindlicher Angriff mit großen Verlusten für den Feind abgewiesen ist und daß unsere Verluste gering sind. Gewiß, elf Mann spielen gar keine Rolle. Wir haben ein Millionenheer. Sehr begreiflich, daß man von geringen Verlusten spricht. Aber er hatte den ersten von diesen elf Mann gesehen. Das war ein älterer Soldat mit einem Vollbart, auf der rechten Hand einen Trauring (H, 111).

Die Kritik an der offiziellen Darstellung wird in der »Nachschrift« gespiegelt, die nicht nur grafisch eine Form der Unlesbarkeit annimmt, sondern ebenso den Tod des Einzelnen nicht zu erzählen vermag. Bezogen auf das Grab als Sinnbild der Vergegenwärtigung von Gewalt bedeutet dies, dass im *Heeresbericht* als einem Gedächtnis, einer Summe von Gesagtem, die persönliche Dimension Köppens, die Erinnerung an das Trauma, ausgespart bleibt. Etwa 1960, nachdem er im Rahmen seiner *Reisen nach Frankreich* auch Verdun besucht hat, wird Wolfgang Koeppen ganz in diesem Sinne notieren: »hier ruhen fünfhunderttausend Tote. Oder waren es eine Million, waren es zwei Million, die starben? Die große Zahl löscht das Leid.«<sup>554</sup>

Die Metaphern von Grab und Sarg rufen letztlich, bezogen auf Erinnerung, gerade Vorstellungen des Unverfügbaren auf. Es ist keineswegs gesichert, dass erinnerungskulturelle Techniken des Ausgrabens etwas Mitteilbares zutage fördern.<sup>555</sup> Zumal dann, wenn die Mitteilung die Dimension des persönlich Er-

553Edlef Köppen: *Heeresbericht*. Mit einem Nachwort von Michael Gollbach. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979, S. 280.

Warum diese Nachschrift in der Neuauflage im *List-Verlag* fehlt, ist mir unerklärlich.

554Wolfgang Koeppen: *Reisen nach Frankreich*. In: ders.: *Reisen nach Frankreich und andere Reisen*. Hg. v. Walter Erhart. [= *Werke*, Bd. 10. Hg. v. Hans-Ulrich Treichel]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 7–207, hier S. 94.

555So zumindest suggeriert es Walter Benjamins vielzitierte Reflexion über *Ausgraben und Erinnern* (1932), wonach die »eigene[] verschüttete[] Vergangenheit« dadurch aufgedeckt werden kann, dass sich die Sprache durch das »Medium des Erlebten« gräbt. (Walter Benjamin: *Ausgraben und Erinnern*. In: ders., *Lesebuch* (wie Anm. 47), S. 17.)

littenen beinhalten soll. Paul Feldkeller hatte 1915 notiert: »[E]in objektives Verhältnis zum Kriege ist da nicht möglich, *wo der Krieg die ganze Persönlichkeit verschluckt.*«<sup>556</sup> Grab und Graben sind solche Orte des vollständigen Verschluckens. Das dort erfahrbare subjektive Näheverhältnis zur Gewalt kann keine Erzählung hervorbringen, wie sie eine distanzierte Literatur »mit heutigen Augen« ermöglicht. Das »Unverwundene« in den Motiven der Verletzung und Verschüttung verweist auf einen Bereich außerhalb des Textes, in dem das Unerzählte und Unerzählbare aufgehoben bleibt, das aber in seiner Absenz deutlich sichtbar Präsenz erlangt. Vor diesem Hintergrund ist das Augenmerk auf die Gestaltung jenes Raums zu richten, in dem Reisigers Gang durch die Kriegslandschaft im *Heeresbericht* endet. Die Erfahrung wird im Text »verschüttet« und mit der erwähnten »Nachschrift« versiegelt. »Reisiger liegt in einer Isolierzelle. Das ist ein Grab, düster, kalt, mit einer bläulichen Lampe erhellt. Verschlossen die Tür, vergittert das Fenster mit dem zentimeterdicken Glas. So, nun bin ich begraben. Nun ist es zu Ende« (H, 388). Vorgestellt wird ein Ort, der signifikant an die Verschüttung Reisigers im Frontgraben erinnert. Auch da lautete das Fazit: »Das Leben ist zu Ende« (H, 264). Und bereits der Weg von der Front in das »Irrenhaus« ist an die Semantik von Grab und Graben sowie das durch Gewaltwirkungen beeinträchtigte Gesichtsfeld angeschlossen. Mit der zeitgenössischen kriegspsychologischen Terminologie gesprochen, schildert Köppen mit dem Ende des Romans eine erneute Verdrängung des Traumas mit ihren Formen der »Abschwächung des Ichs« und der »Einklemmung des nicht erledigten Affekts:«<sup>557</sup> »Und mich gepackt [...] und mich ins Auto gelegt, festgeschnallt auf der Bahre, und unter die Bank geschoben, auf der ein Mensch ohne Beine verblutete, daß ich naß wurde im Gesicht« (H, 389). Durch den Wochenbericht der »Nervenstation« ist diese letzte Verschüttungsszene zeitlich genau auf den »6.–13.9.18« datierbar (H, 390). Dadurch wird der Verschüttungsraum mit dem Ende des Krieges in Zusammenhang gebracht. Im übertragenen Sinn wird das Verstehen selbst verschüttet bzw. kann es nicht an den Ort des Überlebens und Erzählens transferiert werden. Wie das Ende des Romans in einer Nervenlinik verdeutlicht, findet kein abgeschlossener Transfer des Ereignisses in Erzählung statt. Das Areal wurde betreten, kann aber nicht sprachlich ausgestaltet werden. Die Übersetzung des Ereignisses bleibt wortwörtlich auf halber Strecke liegen. Reisigers letzter Ort an der Front ist Blerancourt und der Ausgangsort Reisigers – Henthin – ist auf Köppens Geburtsort Genthin bezogen. Der Roman endet im Festungslazarett in Mainz, was nicht nur die Grenze zwischen der Westfront und der Heimat, zwischen Frankreich und Deutschland symbolisiert, sondern Mainz liegt zudem fast genau auf halber Strecke zwischen Genthin und Blerancourt.<sup>558</sup> Hinzu kommt, dass Mainz bekanntermaßen am Rhein liegt, der im *Heeresbericht* als Verstehensgrenze exponiert worden war. So lässt sich erkennen, dass die Gesamtstruktur des Textes die

556Vgl. dazu Feldkeller, *Sehen* (wie Anm. 414), Sp. 1315, Hervorhebung O.G.

557Ernst Simmel: *Kriegsneurosen und »psychisches Trauma.«* Ihre gegenseitigen Beziehungen dargestellt auf Grund von psycho-analytischer, hypnotischer Studien. Leipzig, München: Otto Nemnich 1918, S. 25. Vgl. Inka Müller-Bach: *Herrnlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthal's Komödie *Der Schwierige*.* In: Hofmannsthal Jahrbuch 9 (2001), S. 155–179, hier S. 164.

558Genau genommen sind es von Blerancourt nach Mainz ca. 476 km, von Genthin nach Mainz 492km.

Erfahrung der Gewalt als Einverleibung abbildet. Die kreierte Kriegslandschaft kann als literarische Figur des Einschlusses (des traumatischen Ereignisses) begriffen werden, wobei das Ereignis selbst ausgeschlossen bleibt. Die physische Gewalt wird gleichzeitig ein- und ausgeschlossen. Die persönliche Erfahrung Köppens wird umkreist und leuchtet einer kurzen Sequenz im Text auf, aber nur, um deren sprachliche Unverfügbarkeit auszustellen. Der *Heeresbericht* fungiert als ein Grab, das die Vergegenwärtigung des Krieges mit »heutigen Augen«, also das Gedenken möglich macht, dabei aber die persönliche Erinnerung nicht zugänglich werden lässt. Es ist aber zugleich eine Kriegslandschaft, die das Areal der Tat nahezu vollständig verschüttet. Im Verhältnis zur Deutungsgeschichte des Krieges ist das erlittene Trauma das, was nicht erzählbar erscheint, weil es nicht in eine Poetik der raum-zeitlichen Distanz integrierbar ist. Greift man Köppens Metaphorik des Traumas als ein Kratzen am Sargdeckel auf, ist der *Heeresbericht* der Versuch, in den Textkorpus der collagierten einzelnen Elemente dennoch eine Spur des Traumas einzutragen. Diese ist das Mahnzeichen, das auf jene Erfahrung der einverleibenden Gewalt verweist, die Köppen beständig erinnert, ohne dass sie jemals »endlich geschrieben wäre.« Dies ist das subversive Potential von erzählten Arealen der Tat, indem sie ein Punkt sind, der sich deutlich sichtbar von den vorherrschenden Deutungsmustern abhebt. Innerhalb der Kriegslandschaft stiftet Köppen eine Sinnblockade, die dem erlebten Ereignis eine poetische Gestalt gibt. Diese Subversion erwächst aus Köppens Verletzung selbst: seine Invalidität als eine »materialisierte Verkörperung des Krieges« eröffnet die Möglichkeit und Notwendigkeit einer »vom offiziellen Diskurs abweichenden Subjektposition[].«<sup>559</sup> Oder weniger gesellschaftspolitisch gesagt, sondern gleichsam poetologisch gewendet: die eigene physische Verletzung und psychische Hemmung wird zum Auftrag, an genau diese Dimension der Verletzung innerhalb des Kriegsdiskurses zu erinnern. So eignet dem *Heeresbericht* eine signifikante Lücke, die im Bild von Grab und Graben an den Krieg als unverwundene Verwundung erinnert. Walter Benjamin erörterte in der Parallelführung von *Ausgraben und Erinnern* die Aufgabe des Grabenden, »im heutigen Boden Ort und Stelle [zu] bezeichnen,« an denen »das Alte« aufbewahrt ist.<sup>560</sup> Dies erweist sich als – wenngleich unbewusste – Beschreibung dessen, was Edlef Köppen zwei Jahre zuvor in *Heeresbericht* praktiziert hat: er schildert eine Kriegslandschaft mit »heutigen Augen«, innerhalb derer das alte und doch nicht vergehende Trauma einverleibender Gewalt verborgen liegt.

---

559Kienitz, *Elend* (wie Anm. 348), S. 234.

560Benjamin, *Ausgraben* (wie Anm. 555), S. 17.

IV. Das erfundene Lager.  
Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*



Mir wurde klar, daß ich [...] alles neu zu erschaffen hatte.

Imre Kertész, *Das sichtbare und das nicht sichtbare Weimar*, 1994



## IV.1 Einleitung

Wie die Pyramiden oder die Akropolis  
ist Auschwitz Tat,  
ist Auschwitz Zeichen des Menschen.  
Georges Bataille, *Sartres Überlegungen zur Judenfrage*, 1947

In einem Interview spricht Elie Wiesel über die Voraussetzungen seines Romans *Nacht*, einem jener Texte, die die Literatur über die Shoah maßgeblich geprägt haben. Das in dem Gespräch entworfene Programm kann als eine Kontrastfolie dazu verstanden werden, was im Folgenden aus dem *Roman eines Schicksallosen* heraus als eine ›Poetik des Muselmanns‹ und als literarische Interpretation eines Areals der Tat entwickelt werden soll. Wiesel wolle »[k]eine Literatur, vor allem keine Literatur produzieren.« Erklärtes Ziel ist es, »[w]ie ein Zeuge im Zeugenstand [zu] sprechen« Und dieses Vorhaben einer authentischen Nicht-Literatur zieht drei Konsequenzen nach sich: »Die Phantasie unterdrücken. Und das Gefühl. Und die Philosophie.«<sup>561</sup> Nüchtern formuliert, verbindet Kertész und Wiesel dieselbe Ausgangssituation: beide wurden nach Auschwitz deportiert, von dort in das KZ Buchenwald überführt, wo sie im April 1945 von den Leiden der Shoah befreit wurden. Und beide stehen exemplarisch für den Versuch, die unsäglichen Erfahrungen der Post-Shoah-Gesellschaft mitzuteilen. Allerdings muss dann eine fundamentale Diskrepanz ausgemacht werden. Es ist wohl bezeichnend, dass Elie Wiesel den Friedensnobelpreis, Imre Kertész aber den Literaturnobelpreis erhielt, denn anhand des *Romans eines Schicksallosen* können zwei Strategien der Lesbarmachung von Gewalt erschlossen werden, die gerade ›Phantasie‹ und ›Philosophie‹ bzw. Literatur und Kulturgeschichte ins Zentrum rücken. Wo Elie Wiesel und mit ihm zahlreiche andere Überlebende immer wieder aufs Neue die Unerzählbarkeit der Shoah erzählen, widmet Kertész seine schriftstellerische Anstrengung der Erzähltechnik, um Erzählbarkeit zu erzeugen. Programmatisch heißt es im *Galeerentagebuch*:

Artikel von Agnes Heller, demzufolge Auschwitz »nicht in die Geschichte integrierbar ist.« Eine logisch-syntaktische Absurdität. Schließlich ist die Geschichte kein natürlicher Organismus, sondern eine Konstruktion, noch dazu eine Konstruktion des menschlichen Geistes. Wenn Auschwitz also nicht in die Geschichte integrierbar ist, liegt der Fehler nicht bei Auschwitz, sondern bei der Geschichte.<sup>562</sup>

Es lassen sich – auch auf die Gefahr der Vereinfachung hin – zwei große Linien des Bezeugens und Erzählens ausmachen, die man mit den Begriffen Zeugenschaft und Autorschaft greifen kann. Nicht im Sinne einer Dichotomie von Fakt und Fiktion, sondern vielmehr als Beschreibung von zwei erzählerischen Leitdifferenzen im Umgang mit historischer Wirklichkeit. James E. Young hat in seinem wichtigen Beitrag zur Holocaust-Forschung *Beschreiben des Holocaust*<sup>563</sup> die Differenz von Darstellung und Interpretation

561 Elie Wiesel: *Jenseits des Schweigens*. In: Dagmar Mensink u. Reinhold Boschki (Hg.): *Das Gegenteil von Gleichgültigkeit ist Erinnerung: Versuche zu Elie Wiesel*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1995, S. 9–37, hier S. 21f.

562 Kertész, *Galeerentagebuch* (wie Anm. 128), S. 287. Im folgenden mit der Sigle G und Seitenzahl im Text.

563 James Edward Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/M.: Jüdischer

eingeführt. Er wendet sich mit dem Begriff der Interpretation nicht von der historischen Wahrheit ab, fokussiert aber auf die Poetik und damit auf die Beschreibung der Shoah qua literarischer Interpretation. In Überlebendertexten, zumal wenn sie dem Selbstverständnis nach dezidiert als Literatur konzipiert sind, finde eine wechselseitige Durchdringung von ›Leben‹ und ›geschriebenem Leben‹ statt. Young rückt damit von dem Primat einer (juridischen) Zeugenschaft ab und konzipiert eine bezeugende Autorschaft. Allerdings um den Preis, damit das Selbstverständniskonzept ›Zeugenschaft‹ gänzlich auszuschließen. Mit Roland Barthes lassen sich die beiden beobachtbaren Tendenzen der Shoah-Literatur mittels zweier Schreibkonzepte besser erfassen, in dem Gewichtungen und nicht einander ausschließende Dichotomien sichtbar werden. Barthes unterscheidet zwischen dem Schreiber (*écrivain*) und Schriftsteller (*écrivain*). Die Schreiber »postulieren einen Zweck (Zeugnis ablegen, erklären, lehren), zu dem das Wort nur ein Mittel ist. Damit wird die Sprache reduziert auf die Natur eines Kommunikationsinstrumentes, eines Vehikels für das ›Denken‹.«<sup>564</sup> In einem solchen Verständnis von Sprache und Schrift muss sich das Ausgesagte gegenüber der Wirklichkeit in einem geradezu juristischen Sinne messen lassen. Der Schreiber »fühlt sich nicht als Schriftsteller, er wird es nur, um Zeugnis abzulegen.«<sup>565</sup> Elie Wiesel stellt, auch in Abgrenzung zu der Rolle des Autors, fest: »Meine Rolle ist die eines Zeugen.«<sup>566</sup> Allerdings ist das hierbei zu tzierende Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem immer wieder Anlass dazu, gerade die Unmöglichkeit des Zeugnisses zu betonen. Der Schriftsteller (*écrivain*) seinerseits will auch mitteilen und bezeugen. Aber sein Interesse ist, nicht zuletzt eingedenk der ›Krise der Zeugenschaft‹, immer auch »auf sein eigenes Instrument, die Sprache, gerichtet. Der Schriftsteller ist jener, der seine eigene Rede bearbeitet.«<sup>567</sup> Die defizitäre Kommunikationssituation des geschichtlichen Ereignisses wird, so ließe sich der Befund Barthes' auf die Shoah-Literatur übertragen, gleichsam zur Grundlage einer zu erschreibenden Poetik nach Auschwitz. Kann die Sprache ein Ereignis nicht sinnvoll beschreiben, weil sich das Ereignis selbst einem Sinn entzieht, so richtet der *écrivain* sein Interesse auf die Potentiale der Poetik. Das »*Warum* der Welt,«<sup>568</sup> formuliert in der Funktion der Zeugenschaft und des Schreibens, wird durch ein ›Wie schreiben‹ erweitert. Mit Lyotard avanciert das ›Wie‹ zum Kernproblem des Denkens nach der Shoah: »Die Frage, die sich nach Auschwitz stellt, ist die nach der Textur des Textes, der sich an Auschwitz ›anschließt.«<sup>569</sup> Auch wenn bei Lyotard eine Erörterung des spekulativen Denkens im Zentrum steht, so fokussiert er doch auch auf Strategien der Erzählbarmachung. Lyotard hat damit an einer Denkweise teil, die nach Formen der Kontinuität fragt, ohne die Diskontinuität als Leiterfahrung ›nach Auschwitz‹ zu verraten, und die den

---

Verlag 1992.

564Barthes, Schriftsteller (wie Anm. 124), S. 49.

565Giorgio Agamben: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt/M. 2003, S. 14.

566Elie Wiesel: Die Einsamkeit Gottes. In: Dvar Hashavu'a. Tel Aviv 1984, hier zit. n. Shoshana Feldman: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 173–193, hier S. 173.

567Barthes, Schriftsteller, S. 45f.

568Ebd., S. 46.

569Jean-François Lyotard: Streitgespräche, oder: Sätze bilden »nach Auschwitz«. In: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen: Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien: Turia + Kant 1997, S. 18–50, hier S. 24.

Versuch unternimmt, etwas im Denken zu restituieren, das gerade ein auslöschendes Ereignis war. Maurice Blanchot spricht in einer diesbezüglichen Reflexion vom »absolute[n] / losgelöste[n] Ereignis,« dass aber Geschichte werden soll und muss. Er fragt, wie man das Ereignis bewahren könne, »und sei es auch nur im Denken, wie soll man aus dem Denken das machen, was den Holocaust aufbewahren würde, wo doch alles verloren ging, einschließlich des aufbewahrenden Denkens.«<sup>570</sup> Um Missverständnissen vorzubeugen: die Shoah selbst ist nicht primär oder ausschließlich ein poetologisches Problem; dies würde die Opfer und Überlebenden verhöhnen. Aber sie wird an dem Punkt zu einer Provokation für die Literatur, wo sie Dritten – jenseits der Konstellation Täter-Opfer – erzählbar gemacht werden soll. Die unsägliche und unsagbare *Welt* der Konzentrationslager in einen lesbaren *Text*, in ein »erzählte[s] Lager«<sup>571</sup> zu transformiert – das ist eine literarische und literaturwissenschaftliche Frage. Für die Analyse von Texten bedeutet dies, »von der Erschütterung über die Fakten zu den Verfahren der Textkonstitution, vom – vielfach widerlegten – Unsagbarkeitstopos zur Analyse des Schreibens »am Rande«<sup>572</sup> zu gelangen.

Im folgenden soll die Textur eines Areals der Tat untersucht werden. Ausgelotet wird damit die Möglichkeit von Literatur, eine alle Vorstellung übersteigende Gewalterfahrung lesbar zu machen und gleichzeitig ihre Unlesbarkeit – auch als ethisches Gebot – zu bewahren. Zwei maßgebliche Strategien von Kertész sollen hierfür untersucht werden: zum einen das, was er als die Notwendigkeit »ästhetischer Phantasie« (G, 291) bezeichnet hat. Hierbei ist zunächst die Notwendigkeit zu klären, um dann die Effekte der »Phantasie« zu erschließen. Zum anderen gilt das Interesse der philosophischen und kulturgeschichtlichen Interpretation des Areals der Tat durch Kertész' Zwiesprache mit der Moderne. Auch die Anbindung an die Moderne ist eine Notwendigkeit; sie erwächst – wie die Phantasie – aus dem Bedürfnis nach Mitteilung. Es kann für Kertész' »Poetik des Muselmanns« veranschlagt werden, was der Erzähler in *Die englische Flagge* angesichts einer Lektüre Thomas Manns festhält: ausgehend von dem Bewusstsein eines »eiserne[n] Vorhang[s] zwischen Erzählen und Leben« erfährt er durch Literatur eine Vermittlung zwischen »mein[em] Leben und dessen Erzählbarkeit.«<sup>573</sup> Kertész' Bezug zur (deutschen) Moderne stiftet Erzähl- und Lesbarkeit, wo Erfahrungen des Verschwindens und Unverständnisses der historischen Wirklichkeit dominieren, macht aber immer auch darauf aufmerksam, dass es sich um Analogiebildungen, Assoziationen und Interpretationen handelt, die der Erfahrung des »Muselmanns« im Areal der Tat niemals ganz entsprechen. Kertész' Poetik erzeugt eine Erzählbarkeit, die das Unerzählbare einschließt. Zunächst ist aber das Areal der Tat als der biografische wie literarische Ausgangspunkt für Kertész' Schreibprojekt zu konturieren.

---

570Maurice Blanchot: *L'Écriture du desastre*. Paris: Gallimard 1980, hier zit. n.: Hans Werner Zerrahn: *Der Holocaust und die Aporien des Erzählens*. Zu Sarah Kofmans Essay *Erstickte Worte*. In: Weber/Tholen, *Vergessen(e)*, S. 239–257, hier S. 246.

571Thomas Taterka: *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 1999 S. 167.

572Claudia Albert: »Verhaltenslehren der Kälte«. Primo Levi und Jorge Semprún. In Walter Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem 2003, S. 240–250, hier S. 242.

573Imre Kertész: *Die englische Flagge*. In: ders.: *Die englische Flagge. Erzählungen*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 5–58, hier S. 47f.

## IV.2 Ort und Subjekt der Gewalt

Giorgio Agamben fragt am Ende des 20. Jahrhunderts, »was von Auschwitz bleibt«, und versucht dabei – jenseits der vor allem historiografischen und soziologischen Arbeiten, die mittlerweile vorliegen und auf die er sich bezieht –, die »ethische[] und politische[] Bedeutung der Vernichtung«<sup>574</sup> zu erarbeiten, aber mehr noch eine Perspektive zu eröffnen, in der die Erfahrungen des Einzelnen greifbar würden. In dieser Argumentation liegt verborgen, was auch die grundsätzliche Denkfigur bei Edlef Köppens *Heeresbericht* war: Ersucht wird ein Verständnis von Geschichte, das die gleichsam distanzierte historiografische und kulturwissenschaftliche Analyse des Geschehens um die Dimension der Erfahrung des Menschen erweitert. Sind, so eröffnet Agamben seine Ausführungen, »Dank einer Reihe umfassender und genauer Untersuchungen« die Fragen nach den »historischen (materiellen, technischen, bürokratischen, juristischen ...) Umständen der Vernichtung der Juden ausreichend geklärt,« so sei ein »menschliche[s] Begreifen des Geschehens«<sup>575</sup> nur unzureichend möglich. Die Möglichkeit des Begreifens bestünde, so kann man von Agamben ausgehend sagen, in Erzählungen, die der Erfahrung der Vernichtungsgewalt eine Sprache geben. Aber genau diese Sprachwerdung scheint dadurch unmöglich, dass der »wahre Zeuge« tot ist, wie Primo Levi ausführte: »Nicht wir, die Überlebenden sind die wirklichen Zeugen. [...] Wir Überlebenden sind nicht nur eine verschwindend kleine, sondern auch eine anormale Minderheit.«<sup>576</sup> Ein Verständnis der Shoah könne sich, so führt Agamben im Anschluss an Levi weiter aus, nur einstellen, wenn man die Lücke begreift, die die Zeugnisse von Auschwitz (aber auch deren wissenschaftliche Deutungen) kennzeichnet; und dies heißt, »Ort und Subjekt des Zeugnisses«<sup>577</sup> und des Nicht-Bezeugten zu identifizieren.

Es kann allerdings andererseits, darauf hat Jorge Semprún zurecht hingewiesen, nicht darum gehen, die »Lücke« zu sakralisieren und dann all jene mit einem Defizit zu behaften, die sich dem Gebot des Lückenhaften widersetzen, indem sie auf das selbst Erlebte fokussieren:

Ich sollte mich schuldig fühlen, Glück gehabt zu haben, insbesondere das Glück, zu überleben. Aber ich bin für dieses literarisch doch so einträgliche Gefühl nicht begabt. Mir scheint nämlich, und das hat mich immer wieder überrascht, als müßte man eine gewisse Scham, zumindest ein schlechtes Gewissen an den Tag legen, wenn man ein vorzeigbarer, glaubwürdiger Zeuge sein will. Ein dieses Namens würdiger, verdienstvoller Überlebender, den man zu Kolloquien einladen kann. Gewiß, der beste Zeuge, der einzig wahre Zeuge ist in Wirklichkeit, den Spezialisten zufolge, derjenige, der nicht überlebt hat, derjenige, der bis ans Ende der Erfahrung gegangen ist und der daran gestorben ist. Aber weder den Historikern noch den Soziologen ist es bisher gelungen, folgenden Widerspruch aufzulösen: Wie sollen sie die wahren Zeugen, das heißt die Toten, zu ihren Kolloquien einladen? Wie sie zum Sprechen bringen? Jedenfalls ist das eine Frage, die die verstreichende Zeit von selbst regeln wird: bald wird es keine störenden Zeugen mit lästigem Gedächtnis mehr geben.<sup>578</sup>

Aber die so bezeichnete Lücke stiftet das Bewusstsein für Erfahrungsräume und Träger des Wissens – eben Ort und Subjekt des Zeugnisses –, die im folgenden für ein Verständnis der Shoah als einem Er-

---

574Agamben, Auschwitz (wie Anm. 565), S. 7.

575Ebd.

576Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten. München: Hanser 2002, S. 85.

577Agamben, Auschwitz (wie Anm. 565), S. 9.

578Jorge Semprún: Der Tote mit meinem Namen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 12.

eignis der Gewalt herangezogen werden sollen.

Die in der Deutungsgeschichte der Shoah immer wieder ausgemachte Lücke des »wahren Zeugnisses« hat einen Repräsentanten in der Figur des Muselmanns: diese Existenzen sind »die vollständigen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte.«<sup>579</sup> Der Muselmann bezeichnet ein Stadium auf der Schwelle zwischen Leben und Tod und reicht an das Wissen heran, das die Essenz der Shoah ist: das Töten bzw. Getötet-Werden in einem »Lebensauslöschungsfeld[].«<sup>580</sup> In der bisher einzigen größeren Arbeit zum Muselmann heißt es, das Wort Muselmann »enthält im Grunde den Kern dessen, was den Häftling am Ende seines Weges durch die Todesfabrik des Lagers erwartete.«<sup>581</sup> Agamben identifiziert das »nackte Leben« und den enteigneten Tod als die nackte Wahrheit. Und der Muselmann hat einen gleichermaßen konkreten wie symbolisch-abstrakten Ort innerhalb eines Territoriums des Terrors:

Der Raum des Lagers (zumindest dort, wo Konzentrationslager und Vernichtungslager zusammenfallen wie in Auschwitz) läßt sich [...] darstellen als eine Reihe konzentrischer Kreise, die wie Wellen unablässig auf jenen zentralen Nicht-Ort zulaufen, den der Muselmann bewohnt. Die äußerste Grenze dieses Nicht-Ortes heißt im Lagerjargon »Selektion.«<sup>582</sup>

Es wird in dieser Bestimmung deutlich, wie stark Agamben seine Überlegungen vor allem einer Primo-Levi-Lektüre verdankt, zieht dessen Lagererzählung doch immer wieder das Dantesche Höllenmodell mit seinen Höllenkreisen als Erklärungsmuster für das Erlebte heran. Der Ort oder eben Nicht-Ort des Muselmanns ist, so die Ausgangsüberlegung für eine Lektüre des *Romans eines Schicksallosen*, ein Areal, in dem die Tat der Shoah ihren radikalen Endpunkt hat. Ein Endpunkt, der auch – so die vielfache Übereinkunft der Post-Shoah-Gesellschaft – das Erzählen beendet: es handelt sich um das Unbezeugbare der Shoah, das als solches benennend eingekreist werden kann und dennoch in seiner physischen und psychischen Dimension stets entzogen ist. Es ist nicht nur in sprachlicher, sondern vor allem in körperlicher Hinsicht das Unbezeugbare, denn die überwiegende Mehrheit der Muselmänner, also derer, die umfassend benennen könnten, ist tot. Gilt der Muselmann als »umfassender Zeuge«, so sind die Zeugnisse derer von besonderer Bedeutung, die den äußersten Punkt berührten und zurückkehrten, die den Muselmann überlebten. Zu ihnen gehören György Köves, der Protagonist des *Romans eines Schicksallosen*. Aber auch der Autor Imre Kertész, der mit der Romanfigur das Areal der Tat und die Genese und Existenz des Muselmanns erzählerisch erkundet. Im *Galeerentagebuch* heißt es: »Die Krankheit meiner armen Mutter zeigt deutlich, daß der Zustand der Muselmanen von Auschwitz (*den auch ich durchgemacht habe*) ein der Gehirnsklerose (Sauerstoffmangel) vergleichbarer Zustand ist« (G, 276, Hervorhebung O.G.).

579Levi, *Untergegangenen*, S. 85f.

580Adolf Eichmann: *Götzen*. Aufzeichnungen im Gefängnis. (1961) Hier zit. n. der digitalisierten Veröffentlichung <http://www.mazal.org/various/Eichmann.htm>. [Letzter Besuch: 22.09.2009.]

581Zdzisław Ryn und Stanisław Klodziński: An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des »Muselmanns« im Konzentrationslager. In: Die Auschwitz-Hefte, Bd. 1: Texte der polnischen Zeitschrift *Pamięć i Sprawiedliwość* über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz. Hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung. Weinheim, Basel: Beltz 1987, S. 89–154, hier S. 89. Diese Studie ist bis heute die wohl wichtigste Quelle zur Erforschung des Muselmanns.

582Agamben, *Auschwitz*, S. 44f.

Jenseits einer (unfreiwilligen) Würdigung der Gewalt durch eine Mystifizierung und Nobilitierung des Entzogenen geht es im folgenden um den Versuch Kertész', die Erfahrung des Muselmanns lesbar zu machen. Das Interesse gilt dem, was tatsächlich erzählt wird, und jenen Strategien, dem Muselmann mithilfe fiktionaler Literatur eine Stimme zu geben. Die inhaltliche Gestaltung des Areal, vor allem die Anbindung an Deutungsmuster der europäischen Moderne, erwächst – so meine Ausgangsüberlegung – aus der Diskussion des Ortes und Subjekts des Zeugnisses. Als Grundlage der Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* kann die Frage danach, was von der Shoah bleibt, begriffen werden, wie sie sich dem Überlebenden Kertész bei Beginn der Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* in den frühen 1960er Jahren stellt. Erst vor dem Hintergrund dieser Fragestellung und ihrer Beantwortung durch Kertész kann die Poetik des Romans und die spezifische – verstörende, schockierende und gleichzeitig hoch gewürdigte – Perspektive des Romans verstanden werden. Thesenhaft lässt sich formulieren: Der Roman ist die literarische Antwort auf den abwesenden Ort der Gewalt. Er konstruiert da ein Areal der Tat, wo die ortsbezogene Rekonstruktion scheitert. In Kertész' literarischem und essayistischem Werk findet sich die Erfahrung des verschwundenen Lagers formuliert, auf die er mit einem erfundenen Lager antwortet. Der Überlebende ist in der spannungsreichen Konstellation von unmöglichem Zeugnis, unmöglichem Schweigen, eigenem Erleben und möglichem Erzählen eine Übersetzerfigur, die versucht, »Auschwitz so lesbar wie möglich [zu] machen.«<sup>583</sup> Zentrale Bausteine der Lesbarmachung sind – das wird in dieser Kertész-Lektüre zu erarbeiten sein – Denkweisen und Romane der klassischen Moderne. Der oben zitierte Eintrag aus dem *Galeerentagebuch* über die Krankheit seiner Mutter deutet Kertész' Denk- und Schreibweise an: er befragt die ihn prägende und ihm zugängliche Literatur- und Kulturgeschichte nach »vergleichbaren Zuständen«.

#### IV.2.1 Der Muselmann: Köves und Kertész

Dass der Muselmann und sein Ort jenen Bereich bilden, auf den sich alle literarischen Anstrengungen und poetologischen Strategien Kertész' richten, wird nicht zuletzt anhand des Vorlasses von Kertész deutlich. Nachweislich arbeitete Kertész ab 1956 an einem Roman *En, a hóhér (Ich, der Henker)*, den er aber verwirft bzw. beiseite legt, um statt dessen ab ca. 1960 »die Geschichte der eigenen Deportation niederzuschreiben.«<sup>584</sup> Sowohl die Arbeitsnotizen der Jahre 1958-1962<sup>585</sup> als auch die Manuskript- und Typoskriptfassung<sup>586</sup> geben Auskunft darüber, worauf sich mit dem neuen Romanprojekt sein Augenmerk richtet. Zum einen enthalten die Arbeitsnotizen eine längere Passage über den Zustand des Muselmanns, und zum anderen schreibt Kertész als Titel auf das Manu- und Typoskript: »MUZULMÁN / Egy sorstalanság

<sup>583</sup>Annette Wieviorka: *Auschwitz, 60 ans après*. Paris: Edition Robert Laffont 2005, S. 20. Hier zit. n. Georges Didi-Huberman: *Öffnen der Lager, Verschließen der Augen*. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*. Bielefeld: transcript 2007, S. 11–45, hier S. 12.

<sup>584</sup>Kelemen, Vorlass (wie Anm. 62), S. 14. *En, a hóhér* geht schließlich in *Fiasco* ein.

<sup>585</sup>Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Imre-Kertész-Archiv, Nr. 22.

<sup>586</sup>SAdK, Berlin, Imre-Kertész-Archiv, Nr. 16, 17. Nr. 16: 252 Bl., 1 Mappe, Hs., Masch. m. hs. Korr.; ungarisch; Nr. 17: 232 Bl., 1 Mappe, Masch. m. hs. Korr.; ungarisch.

regénye.«<sup>587</sup> Sein *Roman* ist Kertész' literarische Rekonstruktion seiner Erfahrung als Opfer.

György Köves beschreitet einen Weg, der in einzelnen Stationen von Budapest bis zu dem Nicht-Ort des Muselmanns führt. Kertész verwendet hierfür das Vokabular von Reiseberichten: Das Lager schildert er als Ort »in der Fremde« (R, 104), der zugleich Sehnsüchte nach der Heimat hervorruft. Von der Deportation erwartet sich György Köves »neue Eindrücke« und eine »sinnvollere und mir passendere Lebensweise« (R, 73); vor allem aber verknüpft sich mit dem Anstehenden die Hoffnung, »ein Stückchen von der Welt« (R, 74) sehen zu können. In Auschwitz angekommen fühlt sich Köves als »Gast in der Gefangenschaft« (R, 114). Alle diese Elemente zusammengenommen lassen Köves zunächst nicht als Opfer der Shoah erscheinen. Vielmehr entsteht das Bild eines Forschungsreisenden und Beobachters, der ein ihm unbekanntes Terrain erkundet. Den Marsch nach Buchenwald begleitet eine Beschreibung, die der Rhetorik von Reiseberichten verpflichtet ist:

Ich sah in der Gegend viel natürliches Grün, hübsche Gebäude, weiter entfernt zwischen Bäumen versteckte Villen, Gärten, Parks, und die ganze Landschaft, ihre Ausmaße, alle Proportionen schienen mir gemäßigt, ja, ich darf sagen lieblich. [...] Am rechten Straßenrand überraschte uns auf einmal ein richtiger kleiner Tiergarten: Rehe, Nager und noch andere Tiere waren seine Bewohner. [...] [I]ch war im Konzentrationslager Buchenwald angekommen. Buchenwald liegt in einer hügeligen Gegend, auf dem Rücken einer Anhöhe. Die Luft ist rein, das Auge wird von einer abwechslungsreichen Landschaft erfreut, dem Wald ringsum und den roten Ziegeldächern der Bauernhäuser im Tal (R, 138).

In diese Landschaftsbeschreibung wird die Topografie des Lagers ungebrochen integriert, denn so wie die Bäume und Häuser charakteristische Elemente der Landschaft sind, heißt es in dem direkt an die zitierte Passage anschließenden Satz: »Das Bad befindet sich hier auf der linken Seite. [...] Nach der Ankunft erwarten einen auch hier Bad, Friseur, Desinfektionsmittel und Kleiderwechsel« (R, 139). Köves erscheint als ein Betrachter der »Landschaft Shoah«, die – im Rekurs auf Reisetexte des 19. Jahrhunderts – mit einem »obligatorische[n] Sonnenaufgang«<sup>588</sup> eingeführt wird. Auf die Frage der Insassen des Deportationszuges, ob er bei der Ankunft des Zuges einen Ortsnamen erkennen könne, antwortet Köves: »Das konnte ich, und zwar gleich zwei Wörter, im Frühlicht, an der schmalen, unserer Fahrtrichtung entgegengesetzten Seite des Gebäudes, auf dem obersten Teil der Wand: »Auschwitz-Birkenau« – stand dort« (R, 87). Er bemüht dann vergeblich seine »Geographiekennntnisse[]« (ebd.), um die Bedeutung des Ortes zu erschließen, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der Fortgang der »Reise« genau diese Wissenslücke schließen wird. In einer Übergangs- und Schwellenszene wird der Eintritt in die neue, unbekannte Ordnung geschildert. Köves wird aus dem Schlaf geweckt, er passiert einen »torartigen Bogen« und springt schließlich »am Ziel« in den Ort hinein. Die gesamte Szene gerät zu einem Versprechen der Entdeckung und Erkenntnis von bisher Verborgenen.

Markant ist dann aber der Umschlag, der mit dem Eintritt in den Nicht-Ort des Muselmanns, in die La-

---

587SAdK, Berlin, Imre-Kertész-Archiv, Nr. 16, 17. Die Übersetzung lautet: *Muselmann / Roman einer Schicksallosigkeit*. Vgl. dazu G, 16. Ich danke Pal Kelemen (Budapest) für die Klärung meiner Fragen bezüglich des ursprünglichen Titels.

588Annette Keck: Merkwürdiges Warten. Imre Kertész' Beitrag zu einer Poetik des Wartens zwischen Erinnern und Vergessen im *Roman eines Schicksallosen*. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben Schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 139–154, hier S. 143.

ger Auschwitz und Buchenwald einhergeht. Oder anders gesagt: unter der Maßgabe der Erzählbarkeit von Gewalt wird die Übergangsszene als kommunikatives Problem geschildert. Der Sprung in die totale Lebensordnung bedeutet einerseits den Auftakt zu einem sukzessiven Wissenserwerb. Andererseits ist dieses Wissen durch die mit der Szene verbundene Zitation eines erkenntnistheoretischen und geistesgeschichtlichen Grundlagentextes im Hinblick auf dessen Erzählbarkeit immer schon problematisiert. Platon entwirft im *Höhlengleichnis*<sup>589</sup> seinerseits eine Topografie des Wissens und Erzählens, deren Kulminationspunkt der von außen forcierte Gang der »Gefangenen«<sup>590</sup> aus der dunklen Höhle zu den wirklichen Dingen im Licht der Erkenntnis ist. Er empfindet »immer Schmerzen,« und wegen des »flimmernden Glanzes« und den »Augen voll Strahlung«<sup>591</sup> durch das Licht ist es ihm zunächst nicht möglich, alles zu erfassen. Unverkennbar ist nun die Adaption dieser Szene im *Roman eines Schicksallosen*. Nicht nur, dass Kertész Intensitätsgrade des Wissens beschreibt, die von »vorbeifahrenden Tafeln« – wie dem Bahnhofsschild von Auschwitz – zur direkten Anschauung (und dem Erleiden) der Tatsachen führen. Vielmehr ist die Deportation an der Lichtmetaphorik Platons orientiert, beginnend mit dem Dunkel eines bis auf eine kleine Öffnung abgeschlossenen Waggons bis hin zu dem Moment der Ankunft in Auschwitz. Dort ist Köves »ein bißchen geblendet von dieser plötzlichen Weite, dem grellen Glanz von Himmel und Ebene, der meine Augen schmerzte« (R, 91). Und im »gleißenden Licht« stellt sich »kein so genaues Bild« der neuen Umgebung ein (R, 94). Köves erwirbt schließlich, ebenso wie der platonische Philosoph, ein sukzessive ein neues Wissen, dessen fatale Pointe aber darin besteht, dass es nur schwerlich in das gesellschaftliche Umfeld eingebracht werden kann. Die Prognose Platons für den Rückkehrer ist, dass man ihn »auslachen und von ihm sagen [würde], er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen.«<sup>592</sup> Kertész scheint diese Prognose erzählerisch auszugestalten, wenn er die Rückkehr Köves' nach Budapest als eine Serie gescheiterter Gesprächssituationen mit »Ahnungslosen« (R, 271) erscheinen lässt.

Die Ahnungslosigkeit erfährt ihre Begründung darin, dass bei dem Eintritt in das Lager die Welter-schließung qua Beobachtung nicht länger aufrecht erhalten werden kann. Kertész verfolgt die Argumentation, Formen der distanzierten Beobachtung von Geschichte die konkrete, leibliche Erfahrung entgegenzuhalten. Wie anhand von Edlef Köppens *Heeresbericht* für den Ersten Weltkrieg ausgemacht werden konnte, gibt es auch bei Kertész das Argument der »Eigentlichkeit« von Gewalt, die in der Einverleibung und Distanzaufhebung liegt. Das Erreichen des Areals der Tat schreibt die Metaphorik der

---

589Wenn hier Analogien zwischen dem »Höhlengleichnis« und der Shoah im *Roman eines Schicksallosen* herausgearbeitet werden, dann soll die Shoah nicht als rein philosophische und erkenntnistheoretische Exkursion verkannt werden – gerade im Hinblick auf die Freiwilligkeit des Wissenserwerbs unterscheiden sich der Philosoph und Köves fundamental; ebenso ist der einwirkende Vernichtungswille entscheidendes Differenzkriterium. Aber auf der anderen Seite gibt es jene philosophische Dimension in Kertész' Deutung der Shoah, die zu einer Bestimmung des Lagers als Areal der Tat beitragen.

590Platon: *Politeia*. In: ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 2. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher, hg. v. Ursula Wolf. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2008, S. 195–537, hier S. 420.

591Ebd., S. 421.

592Ebd., S. 422.



Reise weiter. Kertész entwirft eine Entwicklung von der Bewegung bis hin zum Stillstand und der Bewegungslosigkeit. Zunächst heißt es über das Leben im Lager: »Der Zug fuhr noch; wenn ich vorwärts blickte, ahnte ich in der Ferne auch ein Ziel« (R, 161). In Zeitz ist dann jenes prognostizierte Ziel erlangt und zeigt sich dem Deportierten als Entwicklung zum Tode. »Da hat auch der Zug begonnen, langsamer zu werden, und schließlich ist er ganz stehengeblieben« (R, 165). Mit dem Motiv der Reise wird sukzessive die Möglichkeit von Distanz und Beobachtung und damit von Verstehen und Erzählen verabschiedet. Köves gehört am Fluchtpunkt der Reise zu jenen »merkwürdigen Wesen,« die er zunächst nur »[a]us einer gewissen Entfernung« (R, 153) erblickt hatte. Sie sahen aus wie »uralte Greise, und mit ihren eingezogenen Köpfen, den hervorstehenden Nasen, den von den hochgezogenen Schultern herunterbaumelnden schmutzigen Sträflingsanzügen erinnern sie auch an den heißesten Sommertagen an ewig fröstelnde Krähen« (R, 154). Schließlich wandelt er sich selbst in einen »verschrumpelte[n] Greis« (R, 182) im apathischen Zustand des Muselmanns. Köves entwickelt sich von einem Beobachter – auch wenn er dabei nie einen rein externen Status behaupten kann – zu einem unmittelbar Betroffenen. Die Betroffenheit ist auch dergestalt, dass Köves die ihm von der nationalsozialistischen Rassenideologie zugewiesene Lebensform als Ungeziefer annimmt; er bezeichnet sich selbst als »Verseuchte[n]« (R, 190), und überlässt seinen Körper den Läusen und Maden: »Nach einer Weile habe ich es dann auch aufgegeben und dieser Gefräßigkeit nur noch zugesehen, diesem Gewimmel, dieser Gier, diesem hemmungslosen Glück: es war irgendwie, als würde ich das von irgendwoher ein wenig kennen. Mir ging auf, daß ich sie in gewisser Hinsicht verstehen konnte, wenn ich es mir recht überlegte« (R, 202). Mit dem drastisch beschriebenen körperlichen Verfall geht eine Distanzierung von der Wirklichkeit einher, die bis dahin führt, dass Köves sich – eingeklemmt zwischen Toten und Halbtoten – »schon lange nicht mehr so leicht, so friedlich, fast schon verträumt, um es rundheraus zu sagen: so angenehm gefühlt hatte« (R, 204). Er ist als »Abfall« (R, 206) für die Vernichtung vorgesehen.<sup>593</sup> In dieser Situation ist der Muselmann als lebendiger Toter erfasst und seine Erfahrung ist die des Einschlusses und der Einverleibung, die im Moment der Erfahrung die Wahrnehmung einengt:

Gleich neben mir geriet ein unförmiger Gegenstand: ein Holzschuh in meinen Blick, auf der anderen Seite hingegen einer der meinen ähnliche Teufelsmütze mit spitzem Zubehör: einer Nase und einem Kinn, dazwischen eine hohle Vertiefung, ein Gesicht. Dahinter weitere Köpfe, Gegenstände, Körper – ich begriff: der Rest der Ladung (ebd.).

Diese Szene eines Muselmannes mit der für eine Opferexistenz paradigmatischen Erfahrung des »Ausgeliefertseins«<sup>594</sup> bildet den Kernbereich der Erfahrung – nicht nur für Köves, sondern auch für Kertész. Die subjektive Erfahrung körperlichen Leides bildet das Zentrum dessen, was die Shoah ist, und sie bedeutet – nachdem ein anderes Erzählen gescheitert ist – den Ausgangspunkt aller erzählerischen Entwür-

<sup>593</sup>Die Beschreibung des Muselmanns im *Roman eines Schicksallosen* trifft sich in der Rhetorik der Entsorgung mit der Untersuchung zum Muselmann von Ryn/Kłodziński, Grenze (wie Anm. 581), S. 127: »für die SS-Männer waren sie nur unnützer Abfall.«

<sup>594</sup>Popitz, Phänomene (wie Anm. 10), S. 80.

fe der Shoah. Die Muselmänner erscheinen Köves als »lebende[] Fragezeichen« (R, 154) und der *Roman eines Schicksallosen* ist der Versuch einer literarischen Antwort, die das »Geheimnis« dieser Existenz ergründet. Im Vorfeld der Nobelpreisverleihung erhielt Imre Kertész einen Brief, der über den erwähnten Eintrag im *Galeerentagebuch* hinaus dokumentiert, dass der Autor jenen äußersten Punkt der Shoah selbst berührt hat: »In dem Umschlag fand ich [...] eine Kopie der Tagesmeldung über den Häftlingsbestand des Konzentrationslagers Buchenwald vom 18. Februar 1945. Unter der Rubrik »Abgänge« erfuhr ich darin vom Tod des Häftlings Vierundsechzigtausendneuhunderteinundzwanzig, Imre Kertész, geboren 1927, Jude, Fabrikarbeiter.«<sup>595</sup> Das Buchenwalder Häftlingsregister verzeichnet einen Tod, der zugleich Rettung bedeutet. Irgendjemand hatte Kertész von der Belegliste gestrichen, damit er nicht »im Zuge der Liquidation des Lagers umgebracht würde.«<sup>596</sup> Vor allem aber stiftet das Dokument im Bezug auf die Krankenbaracke die direkte Verbindung von Kertész und Köves, die mehr ist als ein »autobiografischer Pakt«, nämlich die Existentialisierung der Literatur durch den Autor als Zeugen. Die Häftlingsnummer von Kertész ist mit der im Roman erwähnten Nummer Köves' identisch (vgl. R, 140). Kertész selbst repräsentiert in seinem Überleben eine Erfahrung der Schwelle von Tod und Leben. Im Moment der höchsten literarischen Würdigung, die er vor allem dem *Roman eines Schicksallosen* verdankt, lenkt Kertész den Blick auf jenes Areal der Tat, auf das sein Schreiben gründet. Diese Passage in seiner Nobelpreisrede besinnt darauf und gemahnt daran, dass sich Imre Kertész' Werk – mit all seinen poetologischen Besonderheiten und der komplexen Zwiesprache mit der Literatur und Kultur der Moderne – vom »Muselmann« als einer »allumfassende[n] Erfahrung menschlichen Ausgeliefertseins« (G, 54) her entwickelt. Innerhalb der Textgruppe der Romane und Erzählungen, die mit *Dossier K.* einen (vorläufigen) Abschluss gefunden hat, bildet der »Muselmann« die existentielle – und dann im *Roman eines Schicksallosen* literarische gedeutete – Urszene, auf die auch alle späteren Texte rückbezogen sind. So hält Kertész im *Galeerentagebuch*, in dem er poetologischen und philosophischen Reflexionen dokumentiert, fest, »daß mich nichts wirklich interessiert als einzig und allein der Auschwitz-Mythos. Denke ich an einen neuen Roman, denke ich wieder nur an Auschwitz. Ganz gleich, woran ich denke, immer denke ich an Auschwitz. Auch wenn ich scheinbar von etwas ganz anderem spreche, spreche ich von Auschwitz« (G, 32).<sup>597</sup> Bemerkenswert für das Verständnis von Kertész' Schreiben ist der Ort der Ur-Szene, wie er ihn im *Roman eines Schicksallosen* gestaltet: Köves liegt auf einem Appellplatz in Buchenwald. Zwar ist sich Köves selbst nicht sicher, wo genau er abgelegt wurde, aber er spürt »die von ei-

595 Imre Kertész: »Heureka!«. In: ders.: Die exilierte Sprache. Essays und Reden. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 243–255, hier S. 255.

596 Ders.: *Dossier K.* Eine Ermittlung. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006, S. 83.

597 Wenn Kertész von »Auschwitz« spricht, so meint das zum einen den konkreten Ort des Lagers, aber mehr noch handelt es sich um einen Namen für die Shoah. Zur Genese des *Galeerentagebuchs* vgl. Miklós Györfy: Inneres Exil (*Galeerentagebuch*), in: ders./Kelemen, Kertész (wie Anm. 62), S. 137–152, bes. S. 137f. Demnach gibt das vorläufige Findbuch des Kertész-Vorlasses für den Zeitraum 1961–1991, der dem Zeitraum des *Galeerentagebuchs* entspricht, über 1000 Blätter mit Tagebucheinträgen an; die Publikation umfasst dann nur etwa ein Drittel. Da dieser Teil des Vorlasses vom Autor gesperrt wurde, kann die Konstruktion des *Galeerentagebuchs* nicht nachvollzogen werden. Festzuhalten ist an dieser Stelle nur, dass es sich durch Auswahl und Neuordnung der ursprünglichen Notizen um die Konstruktion eines Autorbildes handelt. Dies gilt es bei der Rezeption des *Galeerentagebuchs* stets mit zu bedenken.

ner Eishaut überzogenen Pfützen eines gepflasterten Bodens unter meinem Rücken« (R, 205). So ist es denkbar, dass er auf dem Appellplatz des provisorischen Zeltlagers liegt, das 1944 eingerichtet worden war und im Herbst durch die Baracken 65-67 ersetzt wurde; der Platz wurde im Sommer 1944 gepflastert.<sup>598</sup> Innerhalb der Topografie des Romans ist der Platz zugleich äußerster Punkt und Zentrum. Vor allem aber ist er ein symbolischer Ort, an dem die Verfallsgeschichte des schicksallosen, entsubjektivierten Köves ihren tiefsten Punkt erreicht; es ist der Ort des Muselmanns.

Der Name György Köves taucht im *Roman* zunächst nur als Zitat oder Zuschreibung auf.<sup>599</sup> Die Shoah bedeutet die völlige Auflösung des Namens und die Ersetzung durch macht- und biopolitische Kategorien. Köves ist jemand, der benannt wird.

Dann schreibt ein schon länger hier wohnender Landsmann von dir [...] deinen Namen in ein großes Buch, händigt dir ein gelbes Dreieck aus sowie einen breiten Lappen, einen Stoffstreifen, beides aus Leinen. In der Mitte des Dreiecks kannst du, zum Zeichen, daß du ja schließlich Ungar bist, ein großes U, auf dem Stoffstreifen eine gedruckte Nummer lesen, auf meinem zum Beispiel 64921 (R, 139f.).

Ein Mithäftling rät Köves eindringlich, die Zahlen »deutlich[] und verständlich[]« aussprechen zu lernen, »weil von nun an immer nur das meine Antwort zu sein habe, falls jemand wissen wolle, wer ich sei« (R, 140). Der Appellplatz radikalisiert den Identitätsverfall nochmals durch die Identifikation Köves' mit Ungeziefer und Abfall. Die »Techniken der Entpersönlichung«<sup>600</sup> entfalten ihre letzte Wirkung darin, dass das Opfer die Existenz als Nicht-Person selbst annimmt. Gleichzeitig handelt es sich bei dem Ort des Muselmanns um einen Wendepunkt, der eine neue Existenz begründet. Von da aus führt ihn ein Weg der Rettung in die Krankenstation im Lager; dort wird der Deportierte zum Überlebenden. Es ist dies die erste Etappe einer Entwicklung, die aufs engste mit einer Revision der Entpersönlichung und letztlich der Schicksallosigkeit verbunden ist, indem es der Ort der Rückgewinnung seines Namens ist, auch wenn dieser noch von der Löschung gezeichnet und entstellt ist. Der Pfleger in der Krankenbaracke setzt sich

mit einer Art Pappkarte und einem Bleistift zu dir auf den Bettrand und erkundigt sich nach deinem Namen. Du sagst: »Vier-und-sechzig, neun, ein-und-zwanzig.« Er schreibt das auf, drängt aber noch weiter, und es braucht einige Zeit, bis du begreifst, daß ihn auch der »Name« interessiert, und wiederum braucht es – wie etwa bei mir – einige Zeit, bis du, in deinen Erinnerungen kramend, tatsächlich auf ihn kommst. Ich mußte ihn drei-, viermal wiederholen, bis er endlich zu verstehen schien. Danach zeigte er, was er geschrieben hatte, und über einer Art liniierter Fiebertabelle las ich: »Kewischtjerd«. Er fragte, ob es »dobro jesz«, ob es gut sei, und ich sagte »gut« worauf er die Karte auf einen Tisch legte und wegging (R, 221).

In diesem Moment beginnt ein Sprechen als Individuum und in der Rekonstruktion der Identität öffnet sich die Perspektive auf das Überleben. Es ist einerseits richtig, dass bei dem Protagonisten im *Roman*

598Vgl. dazu: David A. Hackett: Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar. München C.H. Beck 1996, S. 315.

599Vgl. dazu wie allgemein zur Identitätsproblematik im *Roman eines Schicksallosen* Péter Szirák: Die Bewahrung des Unverständlichen. Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. In: Mihály Szegedy-Maszák, Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen und Budapest: Kiado 2004, S. 17–66, bes. S. 30–37. Der Name fällt zum ersten Mal in seiner Koseform während eines Telefonats der Eltern (R, 7), ein zweites Mal enthält ein offizielles Dokument seinen Namen (R, 34). So ist bereits in Budapest der Protagonist als eine Figur eingeführt, mit der sich die Problematisierung von Subjektivität und Identität verbindet.

600Tzvetan Todorov: Angesichts des Äußersten. München: Fink 1993, S. 198.

*eines Schicksallosen* »die Persönlichkeit sich nicht entfaltet, sondern sich zersetzt.«<sup>601</sup> Die Auflösung des Namens ist hierbei Sinnbild der »Geschichte eines Persönlichkeitsverlustes« (G, 24f.). Andererseits erzählt der Roman aber eben auch die Restitution des Namens und des Benannten. Der Name fungiert als Sinnbild einer Schwelle, die zweimal überschritten wird: zuerst im Zuge des Verfalls zum Muselmann und ein zweites Mal als Initial des Überlebens. Der Name ist sowohl das letzte als auch das »erste Kennzeichen des Individuums.«<sup>602</sup> Und erst von dem End- und Wendepunkt aus, kann Erzählen beginnen. Denn so problematisch es im einzelnen auch erscheint, von dem Appellplatz aus lässt sich eine Gegenbewegung zur Deportation ausmachen, die in verschiedenen Versuchen mündet, die Charakteristik dieses Ortes mitzuteilen. Diese Versuche gilt es im folgenden zu untersuchen. Festzuhalten ist, dass der Ort der Gewalt einerseits den Vernichtungswillen der Nationalsozialisten bezeugt, andererseits Ausgangspunkt der Genese einer Erzählerfigur ist. Der Appellplatz ist das Areal der Tat innerhalb eines Territoriums des Terrors, das dem Wissen von der erlittenen Gewalt wortwörtlich Raum gibt.

### IV.3 Das verschwundene Lager

Der Roman *eines Schicksallosen* kann die Gewalt verorten und innerhalb eines nationalsozialistischen Territoriums des Terrors einen Kernbereich oder tiefsten Punkt benennen, an dem beinahe der Übergang vom sukzessiven Verfall zum Todesfall stattfindet. Andererseits – begreift man diesen Ort als Ausgangspunkt künftiger Zeugenschaft – prognostiziert der Roman, dass das an diesem Ort aufgehobene Wissen nicht zu historischem Wissen umgearbeitet werden kann. Die Nichtkommunizierbarkeit der Taterfahrung gestaltet Imre Kertész als räumliches Ereignis. Durch die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald 1945 verflüchtigt sich jener Raum, in dem die Shoah stattfand. Das meint nicht nur die geografische Distanz zwischen Budapest und Buchenwald, sondern es geht jenes Areal der Tat verloren, in dem Köves zum Muselmann wurde und dadurch den Zielpunkt der Vernichtung berührte. Für György Köves war ein Appellplatz der Ort größtmöglichen Verfalls und (Wissens-)Ort des Muselmans. Im Übergang von der allumfassenden Erfahrung zum unbegreiflichen historischen Ereignis verändert sich der Ort signifikant. Im letzten Blick auf das Lager in Buchenwald bemerkt Köves:

Auf jeden Fall war der Wald ringsum schon längst grün, auch über den Leichengruben war Gras gesprossen, und der Asphalt des seit Anbruch der neuen Zeiten so vernachlässigten Appellplatzes, der mit den Resten erloschener Feuerstellen, mit Lumpen, Papier und Konservendosen übersät war, begann in der hochsommerlichen Hitze zu schmelzen (R, 259).

Der schmelzende und von wucherndem Gras »be-



Das verschwundene Lager. Buchenwald, Appellplatz, 1950

601Imre Kertész: Mein Leben ist wie absurdes Theater. In: Welt am Sonntag, 8.12.2002.

602Todorov, Äußersten, S. 198.

drohter Platz steht für einen Prozess, bei dem die historische Erfahrung spurlos verschwindet. Die Abbildung zeigt den Appellplatz von Buchenwald, wie er sich 1950 zeigte. Es wird deutlich, dass Kertész' Metaphorik des Verschwindens ganz konkret aus der Wirklichkeit und Vergänglichkeit der Lager erwächst. Kertész' Schilderung bedeutet eine erinnerungskulturelle Provokation, bedenkt man die »große Kraft der Erinnerung« (Cicero), die Orten zugesprochen wird. Besonders markant ist der von Kertész gestaltete Prozess des Verschwindens im Kontrast zu einem ersten panoramatischen Blick – noch als Häftling: »Der hochgelegene Weg aber machte jetzt eine Biegung, und da unten tat sich mit einemmal eine weite Aussicht auf. Da lag das ganze Gelände« (R, 208). Diesem Totaleindruck folgt eine detaillierte Bildbeschreibung, die die Welt des Lagers aus einzelnen Elementen zusammensetzt. Der »suchende[] Blick« (ebd.) von Köves bleibt an zahlreichen Charakteristika der Lagererfahrung hängen. Bezeichnenderweise entsteht diese Lagerlandschaft im Zusammenhang mit Köves' tiefsten Punkt der Entwicklung zum Muselmann. Dieser steht, und darauf macht auch das Panorama aufmerksam, für eine größtmögliche Wissensfülle in Bezug auf die Shoah.

Anhand des sprichwörtlichen Grases, das über eine Sache wächst, setzt Kertész dann aber mit der Befreiung das Vergehen der Vergangenheit ins Bild. Vor diesem Hintergrund kann das verstörende »Heimweh« nach dem Lager im *Roman eines Schicksallosen* verstanden werden. Das Heimweh richtet sich weniger auf einen kindlichen Identifikationsort,<sup>603</sup> sondern ist vielmehr von der Sorge um das Verschwinden der Wirklichkeit getragen. Dies wird durch die räumliche Gestaltung des Romans unterstützt: das Heimweh stellt sich auf dem »sanft in der Abenddämmerung daliegenden Platz« (R, 287) in Budapest ein und stiftet eine bildliche Verbindung zu dem schmelzenden Appellplatz als Symbol des Verschwindens. Der Präsenz des einen steht der Verlust des anderen Ortes entgegen. Der Roman führt aus, was die Paradoxie zwischen Erleben und Überleben bzw. Schreiben ist: der Eintritt in eine Überlebensordnung bedeutet gleichzeitig den Verlust jenes Ortes und deren unmittelbarer Erfahrung, die es zu bezeugen gilt. Der im Überleben gewonnene Ort des Erzählens kann gemessen an der Wirklichkeit des Ereignisses niemals restloses Substitut des Tatortes sein. Ganz allgemein bedeutet die Versprachlichung der Gewalttat, ihre Nichtsprachlichkeit – eben Körperlichkeit – und Gegenwärtigkeit gerade nicht erfassen zu können. Mit Paul Ricoeur kann der Rückblick des Überlebenden auf das Gewesene als Umschlagpunkt von der Gegenwärtigkeit der Lagererfahrung hin zum Lager als vergangenem Ort geschichtsphilosophisch erkannt werden. Er notiert, dass »das Objekt der Erinnerung das unauslöschliche Zeichen des Verlustes [in sich [trägt]].«<sup>604</sup>

Was Kertész andeutet, sind die Bedingungen des Zeugnisses – es ist im Stand einer Nachgeschichte, zumeist räumlich getrennt und unwiderruflich nachträglich. Dadurch werden zwei Perspektiven auf die

603Vgl. zu dieser Deutung: Bernd Hüppauf: Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109–140, hier S. 125–131.

604Ricoeur, Rätsel (wie Anm. 72), S. 27.

Shoah sichtbar und berühren sich im Moment der Befreiung; es sind die Sehweisen eines ›Innen‹ und ›Außen‹, die mit den Zeitvorstellungen ›Jetzt‹ und ›Vergangenheit‹ verbunden sind. Der letzte Blick von György Köves auf das Lager im *Roman eines Schicksallosen* ist ein erster Blick von außen; es ist ein gleichsam historiografischer Blick. Was Köves da erkennt, bzw. nicht mehr erkennt, deutet darauf hin, dass in der Zukunft das Lager wohl ein Ort sein wird, dem seine Geschichte abhanden kommt. Und der Blick deutet auf die Situation des Überlebenden und Autors Kertész hin, der in den 1960er Jahren zu Besuch in die DDR fährt, um die früheren Stätten seiner Deportation – Weimar, Buchenwald und Zeitz – zu besuchen. In einem Essay aus dem Jahr 1994, der sich auf die Reise 1964 bezieht, knüpft er an das Schlussbild des Lagers in Buchenwald, an das Vergehen des Lagers als erblühender Landschaft an.

Etwa 16 Jahre später kehrte ein reifer Mann in die Stadt zurück, um den Ort noch einmal zu inspizieren. Dieser Mann – ich – wußte ganz genau, was er suchte – und fand nichts davon. [...] Als Fremder schlenderte er über fremde Schauplätze [...]. Er ging auf den Ettersberg, blieb auf dem Berggipfel stehen und wartete darauf, daß ihn der Anblick erschüttern, ihn überwältigen würde. Doch er bekam nichts zu sehen als einen abgeholzten Berggrücken, mit wilden Blumen bewachsen. Und er begriff in dem Augenblick, was man gemeinhin als Vergänglichkeit bezeichnet.<sup>605</sup>

Was Köves im *Roman eines Schicksallosen* als Erfahrung des Überlebens andeutete, wird im Rückblick des Überlebenden bestätigt: Die Gegend, die einst Lager war, erscheint als leer; zumindest im Hinblick darauf, ›was er suchte‹ – Spuren der eigenen Erfahrung. In einem Eintrag im *Galeerentagebuch* vom Juli 1964 notiert Kertész die Erfahrung des gefundenen verschwundenen Lagers:

Zwei Wochen in Deutschland. Ich war in Buchenwald und Zeitz bei der Fabrik. [...] Ich glaube (bin sogar fast sicher), auch den Platz des Zeitzer Lagers gefunden zu haben. Ein Staatsgut und ein riesiger Viehstall stehen an dieser Stelle. Die großen Momente des Wiedersehens habe ich nicht erlebt. Die Zeit, die gute alte Zeit, und wie deren Meister, Proust, sagt: ›Die Wirklichkeit, die ich einst kannte, existierte nicht mehr.‹ Und: ›... Häuser, Straßen, Avenuen sind flüchtig, ach! wie die Jahre‹ (G, 12).

Die autobiografische wie poetologische Pointe ist, dass der Besuch Kertész' und die Erfahrung des Verschwindens 1964 genau in jenen Zeitraum fällt, der als Frühphase der Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* bezeichnet werden kann. Somit wird die Abwesenheit des Ereignisses – symbolisiert in dem vom Gras überwucherten, gleichsam verschwundenen Ort der Tat – zur entscheidenden Prämisse seiner Poetik.

### IV.3.1 Konturen und Konjunkturen des verschwundenen Lagers

Das Kertész'sche Bild vom verschwundenen Lager mit den beiden Leitmetaphern des Schmelzens und des wuchernden Grases ist zentraler Bestandteil eines Shoah-Diskurses, der im folgenden skizziert werden soll. Um 1960 lässt sich eine Vielzahl von Texten und auch filmischen Arbeiten auffinden, in denen die (Wieder-)Begehung eines Lagers statt Zeugnissen der Vergangenheit gerade Abwesenheitserfahrungen hervorbringt. Sinnbilder dieser Erfahrung sind spurlose Räume und wucherndes Gras. Es scheint, als wollten jene Autoren und Filmemacher in ihrer Beschäftigung mit der Shoah genau jene Diskrepanz zwischen dem Erzählbaren im Jetzt und einer kaum zugänglichen Vergangenheit diskutie-

<sup>605</sup>Imre Kertész: Das sichtbare und das nicht sichtbare Weimar. In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 139–144, hier S. 142f. Es sind, wie die Datierung im *Galeerentagebuch* belegt, tatsächlich aber 19 Jahre, die zwischen dem Zwangsaufenthalt und dem Besuch in Buchenwald liegen.

ren, die auch Kertész' Roman kennzeichnet. Die Konstellation von Erinnerung, Raum und Gras und die damit implizit verbundene Diskussion orts(un)gebundener Erinnerung an die Shoah kann auf einen prominenten Vorläufer bezogen. In Goethes *Wahlverwandschaften* erfährt ein zentraler Ort der Erinnerung und des Totengedenkens – dem Friedhof – durch Charlotte eine bemerkenswerte Umgestaltung:

Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet. Außer einem breiten Wege, der zur Kirche und an derselben vorbei zu dem jenseitigen Pfortchen führte, war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besät, der auf das schönste grünte und blühte.<sup>606</sup>

Der erinnerungskulturelle ›Skandal‹ besteht für Vertreter der Gemeinde darin, »daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht [habe]; denn die wohlerhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an, wie viele behaupteten.«<sup>607</sup> In dem Text diskutiert Goethe verschiedene Praxen der Erinnerung, deren Leitunterscheidung der für die Umgestaltung beauftragte Architekt erläutert: »nicht vom Andenken, nur vom Platze soll man sich lossagen.«<sup>608</sup> Was durch die Umgestaltung aufgekündigt wird, ist der Pakt der Unmittelbarkeit zwischen einem Zeichen/einer Spur (dem Grabstein) und dem Objekt bzw. Subjekt der Erinnerung (dem Toten). Goethes Diskussion des »Für und Wider einer ortsfesten Gedenkpraxis«<sup>609</sup> soll hier nicht im einzelnen erörtert werden. Was besonders interessiert ist jenes Medium, das – neben der Deplatzierung der Grabsteine – die Erinnerungsqualität des Ortes zu mindern scheint. Es geht um den grünenden und blühenden Klee als nicht nur erinnerungskulturelles sondern auch erkenntnistheoretisches Sinnbild für die (Un-)Lesbarkeit historischer Orte.

Verschwinden und Gras zu thematisieren, fungiert um 1960 als Mittel der Kritik an jenen Deutungen, die allmählich die Shoah in das deutsche und europäische Bewusstsein bringen. Vor allem der *Frankfurter Auschwitz-Prozess* steht für eine markante »Veränderung des vergangenheitspolitischen Klimas.«<sup>610</sup> Nachzuvollziehen ist dies anhand einer Episode des Frankfurter Auschwitz-Prozesses, in der Vorstellungen des lesbaren, zumal indizienbehafteten Tatorts ›Lager‹ auf eine Argumentationsfigur treffen, die dem Raum gerade seine Mitteilungsqualität abspricht. Henry Ormond brachte am 53. Verhandlungstag des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses den Antrag ein, eine Ortsbesichtigung in Auschwitz vorzunehmen. Ormond, Rechtsanwalt und Vertreter der Nebenklage, stellte diesen Antrag »im Interesse der

---

606Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandschaften*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkrit. durchges. und mit Anm. versehen v. Erich Trunz, Bd. 6. Hamburg: Wegner 1954, S. 361.

607Ebd.

608Ebd., S.364.

609Assmann, *Erinnerungsräume* (wie Anm. 443), S.325.

610Norbert Frei: *Der Frankfurter Auschwitz-Prozess und die deutsche Zeitgeschichtsforschung*. In: *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Hg. v. Fritz Bauer Institut. Frankfurt/M., New York: Campus 1996, S. 123–138, hier S. 126. Vgl. dazu auch Ulrich Speck: *Zum öffentlichen Gebrauch der Shoa in Deutschland*. In: *Merkur* 53 (1999), S. 120–127, hier S. 122: »Seit dem Jerusalemer Eichmann- und dem Frankfurter Auschwitz-Prozess in den frühen sechziger Jahren ist dann das Ausmaß und die Grausamkeit der Menschenvernichtung in den Konzentrationslagern ins öffentliche Bewußtsein getreten, in Deutschland ebenso wie in Israel und den USA. Die Chiffre ›Auschwitz‹ wurde im öffentlichen Diskurs verankert.«

Wahrheitsfindung,«<sup>611</sup> für die eine Besichtigung des Tatorts unerlässlich sei. Auch die weitere Diskussion seines Antrags verdeutlicht die Motivation, das, »was wirklich geschehen ist, dem Raum abzulesen.«<sup>612</sup> Der Vorsitzende des Schwurgerichts nennt Auschwitz ein »Beweismittel,«<sup>613</sup> das erschlossen werden müsse, und ein Bericht von dem Lokaltermin trägt den Titel *Das Lager als Kronzeuge*.<sup>614</sup> Der Aufenthalt in Auschwitz vom 14.–16. Dezember 1964 ermöglichte es den Richtern, Aussagen von Zeugen und Angeklagten zu verifizieren oder zu falsifizieren; akribisch wurde überprüft, ob Zeugen von diesem oder jenem Punkt aus tatsächlich Zeugen gewesen sein konnten. Die hierbei gewonnenen Erkenntnisse gingen unmittelbar in die am 21. Dezember fortgesetzte Hauptverhandlung ein; es sei »ein klares Bild«<sup>615</sup> von den Verbrechen entstanden, klarer als vorher. Den Richtern in Auschwitz ist es offensichtlich gelungen, die Vergangenheit dem Raum abzulesen.

Unter den Journalisten, die den Lokaltermin in Auschwitz begleiteten, befand sich auch Peter Weiss. Dessen Essay *Meine Ortschaft*, der aus seinen Erfahrungen vor Ort hervorgegangen ist, erscheint geradezu als Gegenentwurf zur Rede von der Beweiskraft des Tatorts. Ausgangspunkt für Weiss ist, ähnlich den Richtern, eine historische Informiertheit aufgrund von Texten und Aussagen: »Viel darüber gelesen und viel darüber gehört.«<sup>616</sup> Und auch sein Fragehorizont scheint der juristischen Wahrheitssuche verpflichtet: »Was sagt dies alles, was weiß ich davon?«<sup>617</sup> In Kontrast zu den »Ermittlungsergebnissen,« die das Schwurgericht vor Ort erlangt, notiert Weiss dann aber einen anderen Eindruck. Mit dem nachträglichen Blick auf das verlassene Lager wird für ihn das Gelesene und Gehörte obsolet. Und dies nicht dadurch, dass es gegen authentischere Eindrücke eingetauscht wird, sondern durch die Erfahrung, dass der aufgesuchte Ort nichts von dem enthält oder preisgibt, was als Bild und Vorstellung vom Lager in der deutschen Öffentlichkeit kursiert.

Ich *musste* einmal von diesen Appellen, von diesem stundenlangen Stehen im Regen und Schnee. *Jetzt* weiß ich nur von diesem leeren lehmigen Platz, in dessen Mitte drei Balken in die Erde gerammt sind, die eine Eisenschiene tragen. [...] Ich *hatte* es [Hinrichtungen, O.G.] vor mir *gesehen*, als ich davon hörte und davon las. *Jetzt* sehe ich es nicht mehr.<sup>618</sup>

Die Wirklichkeitserkundung erschließt das Lager von 1964, kann aber Ereignisse von vor 20 Jahren

---

611 Sybille Steinbacher: »Protokoll vor der Schwarzen Wand.« Ortsbesichtigung des Frankfurter Schwurgerichts in Auschwitz. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): »Gerichtstag halten über uns selbst...« Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Frankfurt/M., New York: Campus 2001, S. 61–89, hier S. 61. Im Hinblick auf den Ortstermin des Gerichts stütze ich mich auf diese Ausführungen von Sybille Steinbacher.

612 Friedrich Karl Kaul, der Vertreter der Nebenklage der DDR, konstatiert, dass der Ortstermin »für die Wahrheitsfindung fast unabdingbar« sei. (Zit. n. Steinbacher, Protokoll, S. 66.) Die polnische Regierung stimmte der Reise nach Auschwitz »im Dienste der Erforschung der objektiven Wahrheit« zu. (Schreiben des Justizministeriums der Volksrepublik Polen an den Vermittler Jan Sehn, hier zit. n. ebd.)

613 Hans Hofmeyer, der Vorsitzende des Schwurgerichts an den Hessischen Justizminister, 24.6.1964, hier zit. n. ebd., S. 69.

614 Maurycy Kamieniecki: Das Lager als Kronzeuge. In: Begegnungen mit Polen. Zeitschrift für deutsch-polnische Verständigung, H.1 (1965), S. 11–13.

615 Steinbacher, Protokoll, S. 78. Zu den konkreten, juristischen aber auch psychologischen Einflüssen auf den Fortgang der Verhandlung vgl. ebda., S. 77–79.

616 Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren. Berlin: Wagenbach 1965, S. 31–43, hier S. 36.

617 Ebd.

618 Ebd., S. 36f., Hervorh. O.G.



dem Raum nicht ablesen. Entscheidende Voraussetzung für die Gegenerzählung Weiss' ist dessen veränderte Fragestellung, die sich lediglich in einer verschobenen Betonung bemerkbar macht: ›Was weiß ich davon?‹ Wie bereits der Titel des Essays – *Meine Ortschaft* – verdeutlicht, geht es ihm um die Möglichkeit, eigenes Wissen von der Shoah zu erlangen. Das Konzentrationslager ist für Peter Weiss eine »Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam. [...] Ich habe keine andere Beziehung zu ihr, als daß mein Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten.« Der Essay spürt dem nach, was seine Bestimmung für ihn womöglich bedeutet hätte; und dies, obwohl er »selbst nichts in dieser Ortschaft erfahren [hat].«<sup>619</sup> Die Aussagen der Täter und Opfer sind das Metier der Juristen. Für die Richter und Anwälte besitzt der Ort Auschwitz tatsächlich Beweiskraft und ist im Hinblick auf vergangene Ereignisse lesbar. Die Möglichkeit eigenen Wissens verwirft Weiss aufgrund des raum-zeitlichen und persönlichen Abstands zu den Ereignissen am Tatort. Und er rekurriert im Fazit seines Reiseessays auf jenes Leitmotiv des Shoah-Diskurses, dass auch Kertész an prominenter Stelle verwendet: »Nur Steinhäufen bleiben, vom Gras überwuchert.«<sup>620</sup> Die Krise des historischen Verstehens der Shoah erhält eine konkrete Gestalt. Und mehr noch: Gras fungiert als kritischer Kommentar zu jenem (juridischen) Wissen, das im Zuge des *Frankfurter Auschwitz-Prozesses* große öffentliche Beachtung erfuhr.<sup>621</sup> Weiss deklariert anhand des Gras-Motivs nicht generell vergangene Ereignisse als unlesbar, aber er weist auf die notwendige Unterscheidung zwischen juristisch-historiografischem, nachträglichem Wissen und den Dimensionen persönlichen Erleidens hin. Dabei schwingt stets der Unterton mit, dass dies die eigentliche Erfahrung der Opfer sei, wogegen juridisches Verstehen eher die Täterperspektive thematisiert.

Die Rede vom wuchernden Gras fungiert nicht nur als Einspruch gegen bestehende und aufkommende Historiografien. Vielfach bedeutet sie für kulturelle Reflexe auf die Shoah den Auftakt zu der Suche nach Poetiken und ästhetischen Strategien, die das verschwundene Lager als gegeben anerkennen und dennoch von ihm erzählen. Und schließlich eignet dem Gras-Motiv immer auch ein anklägerischer Zug gegen die erinnerungspolitische Entsorgung der zurückliegenden Verbrechen. Gras kann Metapher des absichtsvollen Vergessens – des Verdrängens sein. Mit dieser Lesart korrespondiert der Zeitpunkt der Gras-Metapher-Konjunktur: die 1950er und noch die 60er Jahre sind gemessen an späteren erinnerungskulturellen Schüben ein Zeitraum des aktiven Beschweigens. Anhand des Vergleichs zweier ähnlich gelagerter Redensarten kann ersichtlich werden, was der natürliche, aber auch der kulturell-politische Nährboden für eine Konjunktur des Grasmotivs in der deutschen und europäischen Beschäftigung mit den NS-Lagern sein könnte. Zum einen kann man angesichts eines Ortes sagen: *es* wächst Gras über eine Sache. Das ist die augenscheinliche Erfahrung derjenigen, die 10 oder 15 Jahre nach

---

619Ebd., S. 32.

620Ebd. S. 41f.

621Vgl. dazu: Jürgen Wilke, Birgit Schenk, Akiba A. Cohen, Tamr Zemach: Holocaust und NS-Prozesse. Die Presseberichterstattung in Israel und Deutschland zwischen Aneignung und Abwehr. Köln u.a.: Böhlau 1995.

Ende der NS-Diktatur ein Lager besichtigen. Sie beobachten einen natürlichen Verfallsprozess, den sie dann kulturell deuten und bewerten können. Andererseits kann man auch sagen, dass Personen oder Gruppen Gras über eine Sache wachsen *lassen*. Hierbei symbolisiert Gras den aktiven, gesellschaftlichen Vorgang des Beschweigens von jüngster Geschichte, wie er – trotz einzelner Beispiele der Thematisierung der Judenvernichtung – für die Nachkriegsgeschichte beider deutscher Staaten veranschlagt werden muss.<sup>622</sup> dass das Gras-Motiv diese Ambivalenz bzw. Mehrfachkonnotation aufweist, macht seine besondere Attraktivität aber auch Brisanz für den Shoah-Diskurs aus. Es oszilliert in seiner Bedeutung zwischen Konstatation des Unabänderlichen und Anklage gegenüber vergangenheitspolitisch motiviertem Vergessen. Wenn man angesichts von Gras als einer Figur der Verschleierung von Historie sagen kann, »[d]ie Vergangenheit verändert sich,«<sup>623</sup> dann zielt eine solche Feststellung immer auf beides, einen natürlichen Verfall als auch die Effekte von Vergangenheitspolitik.

Die 50er Jahre als eine Phase der Nicht-Thematisierung der Shoah lassen sich auf die bundesrepublikanische Nachkriegsgeschichte und die Vergangenheitspolitik der »Gründungsjahre« zurückführen. Nach der von den Siegermächten verordneten Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit des jeweils Einzelnen bis etwa 1949, die im wesentlichen Strategien des Unschuldsnachweises hervorbrachte, ließ das Interesse an einer intensiven Beschäftigung mit dem gerade erst Geschehenen in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft stark nach. In der noch jungen Bundesrepublik versuchte man eher, die personalpolitischen Konsequenzen nach 1945 rückgängig zu machen.

[Die] explizite Kritik an der Entnazifizierung [gewann] etwa seit 1947, spätestens aber seit 1948 [...] die Oberhand. Parallel schwand die Bereitschaft zu der anfangs nachdrücklich verlangten und geförderten geistigen Einkehr: ungefähr in dem selben Tempo, in dem die Alliierten die Besiegten des Jahres 1945 zur Mitwirkung an der ökonomischen und politischen Rekonstruktion Westeuropas heranzogen.«<sup>624</sup>

Norbert Frei beschreibt von diesem Befund aus eine »Geschichte der Bewältigung der frühen NS-Be-

---

622Die vergangenheitspolitischen Vorgänge in der Bundesrepublik nach 1945 sind gut erforscht; Formen der (juristischen) Verschleierung und Verzögerung sind ebenso bekannt, wie die Rhetorik der Entsorgung der Vergangenheit und ihr konkreter Niederschlag in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Vgl. dazu etwa im Hinblick auf die Literaturgeschichte Ernestine Schlant: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. München: C.H. Beck 2001, bes. S. 35–70. Meist unbeachtet bleibt die ostdeutsche Vergangenheitspolitik. Walter Ulbricht forderte 1948 (!) auf der *Konferenz der Parteischriststeller* die Autoren der DDR mehr oder weniger explizit zur Abkehr von literarischen Reaktionen auf den Nationalsozialismus und die Shoah auf. Der literarische Blick auf die Geschichte überhaupt wird dabei als dem Aufbau eines neuen Staates widerstrebend stigmatisiert. Seiner Beurteilung zufolge seien die Autoren nur damit beschäftigt, »ihre Erlebnisse in der Emigration, im Konzentrationslager oder noch weiter zurückliegende Ereignisse zu beschreiben« (Walter Ulbricht: *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Bd. 3. Berlin: Dietz 1953, S. 313). Dadurch erscheint die Literatur zum großen Teil als »zurückgeblieben. Inzwischen ist der Kampf um eine neue gesellschaftliche Ordnung geführt worden, aber ihr hinkt drei Jahre hinterher und fangt an, jetzt Probleme zu gestalten, die längst gestaltet sein sollten« (ebd.). Der Roman *Die Abenteuer des Werner Holt* von Dieter Noll lässt sich innerhalb des intendierten Neubeginns in der DDR geradezu als Idealverlauf begreifen, wenn es am Ende des ersten Teils über Werner Holt heißt: »Ihm war, als fälle die Vergangenheit wie eine Last von ihm ab.« (Dieter Noll: *Die Abenteuer des Werner Holt*. Bd.1. Berlin, Weimar: Aufbau 1973, S. 510 [zuerst 1960].)

623Detlev Claussen: *Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz*. In: Nicolas Berg, Jess Jochimsen u. Bernd Stiegler (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München: Fink 1996, S. 77–92, hier S. 77.

624Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: DTV 2003, S. 15

wältigung.«<sup>625</sup> Der institutionelle Rahmen der ›Entnazifizierung‹ oder ›re-education‹ seitens der Alliierten unterstützte diese Tendenz. Das Ende des Entnazifizierungsprogramms lieferte die Argumente dafür, die jüngste Geschichte für ›verarbeitet‹ zu erklären. Die Intention der ›Entnazifizierung‹, Schuld zu ermitteln, hatte sich in ihr kontraproduktives Gegenteil verkehrt und diente zur Versicherung von Unschuld. Ausdruck dieser Tendenz ist das Postulat des ›Schlussstrichs‹.

In diesem Sinne wirkten die beiden 1949 und 1954 vom Bundestag jeweils einstimmig verabschiedeten Straffreiheitsgesetze, die sogenannte ›Liquidation‹ der Entnazifizierung, die Wiedereinstellung praktisch aller 1945 von den Alliierten wegen ihrer politischen Belastung entlassenen Beamten, ganz besonders aber die Freilassung der meisten, die in der Militärregierungszeit von alliierten Gerichten als Kriegsverbrecher verurteilt worden waren.<sup>626</sup>

Die Begriffe ›Schlussstrich‹ oder ›Stunde Null‹ versuchten »zu suggerieren, dass aus den in der Vergangenheit gemachten Erfahrungen keine spezifischen Ansprüche an Gegenwart und Zukunft mehr ableitbar seien.«<sup>627</sup> Wucherndes Gras symbolisiert dann, mit seinem Aufkommen Mitte/Ende der 50er Jahre, einen »gewollte[n] Bruch mit der Vergangenheit und das Auslöschen der Erinnerung.«<sup>628</sup> Und mehr noch: dem Naturereignis eignet dadurch ein investigativer Zug; es gerät zur Anklage und zur Aufforderung, gegen Formen des Vergessens und Beschweigens anzureden. Bezeichnenderweise kommt es zu einem konjunkturellen Schub in der Verwendung des Grasmotivs in den frühen 1960er Jahren, für die die »Veränderung des vergangenheitspolitischen Klimas«<sup>629</sup> durch den Eichmann-Prozess und den erwähnten Frankfurter Auschwitz-Prozess ausgemacht werden kann. Dies ist Beleg dafür, dass die filmische und literarische Deutungsgeschichte des Gras-Motivs stets aufs engste mit der politischen Geschichte verzahnt ist. Dies zeigt sich bereits bei Peter Weiss: einerseits erprobt der Autor Lesbarkeiten des Raumes und damit implizit Formen der Erzählbarkeit der Shoah, andererseits ist das von ihm beobachtete Gras nicht ohne den politischen Boden zu denken, auf dem es wuchert.

Ein Meilenstein der kulturellen Reflexion der Shoah ist Alain Resnais' Filmprojekt *Nacht und Nebel* von 1956; es gilt als »wegweisend für den Versuch, die Verbrechen des Holocaust darzustellen.«<sup>630</sup> Willy Brandt rief als Präsident des Berliner Abgeordnetenhauses öffentlich dazu auf, den Film anzusehen und forderte »Mut zur Wahrheit« ein.<sup>631</sup> Aber welche Wahrheit ist gemeint? Vermutlich zielte sein Appell auf die schockierenden historischen Filmaufnahmen der Alliierten, die Resnais verwendete und die den Schock filmischer Nähe erzeugen. Allerdings ist dabei nur die halbe Wahrheit des Films erfasst, denn der bildliche Ausgangspunkt ist zunächst die Einsicht in die Distanz zum Tod im Lager. Unter Verwendung

---

625Ebd., S. 13

626Ders., *Auschwitz-Prozeß* (wie Anm. 610), S. 125.

627Stephan Braese: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien: Philo 2001, S. 7f.

628Klaus R. Scherpe: *Erzwungener Alltag. Wahrgenommene und gedachte Wirklichkeit in der Zeitschriften- und Reportageliteratur der Nachkriegszeit*. In: ders.: *Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln u.a.: Böhlau 1992, S. 23–100, hier S. 69.

629Frei, *Auschwitz-Prozeß*, S. 126.

630Eintrag Alain Resnais/Paul Celan: *Nacht und Nebel*. In: Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.): *Lexikon der ›Vergangenheitsbewältigung‹ in Deutschland. Debatten und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transcript 2007, S. 117f., hier S. 117.

631Zit. n. ebd., S. 118.

von Metaphern des Stillstands und der Stille heißt es im gesprochenen Bildkommentar Jean Cayrols, in der Übertragung durch Paul Celan: »Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt.«<sup>632</sup> Und mehr noch: geradezu überbetont wird zu Beginn die Abwesenheit historischer Wirklichkeit im Raum. Die erste Sequenz zeigt eine weite Grasfläche ohne charakteristische Merkmale: »Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde.«<sup>633</sup> Diese erste, gleichsam programmatische Sequenz bildet so auch die Ausgangssituation für einen fast 30 Jahre später veröffentlichten epochemachenden Film – *Shoah*. Claude Lanzmann bezeichnet ihn als einen »erdnahe[n] Film [...] eines Topographen, eines Geographen.«<sup>634</sup> So gilt das Interesse des Regisseurs auch zunächst dem physischen Raum. Allerdings erweist sich dieser Raum als äußerst informationsarm; die Lager sind »bis zur Unkenntlichkeit entstellte Orte« und »ein Niemandsland des Gedächtnisses.«<sup>635</sup> Lanzmanns Versuch, die Vergangenheit filmisch einzuholen, ist vor ähnliche Probleme gestellt, wie sie sich Alain Resnais boten: »am Anfang des Films steht [...] das Fehlen von Spuren: Es bleibt ja gar nichts mehr, es gibt nur Nichts, und es ging darum, von diesem Nichts aus einen Film zu machen.«<sup>636</sup> In *Nacht und Nebel* heißt es über die zu erkundende »Wirklichkeit der Lager: »die sie geschaffen haben, ignorieren sie, und die sie erleiden, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrig blieb...«<sup>637</sup> Formuliert ist damit eine Position des unbeteiligten, zeitlich wie räumlich distanzierten Beobachters, der versucht, ein Gewaltverbrechen zu rekonstruieren. Die Funde dieses Beobachters sind, gemessen an den Erfahrungen der Täter und vor allem der Opfer, nichtig. »Gebäude, die Ställe sein könnten, Scheunen, Werkstätten; ein verödetes Land, ein gleichgültiger Oktoberhimmel: das ist alles, was uns bleibt.«<sup>638</sup> Der Film folgt der Idee des Spurenlesens als Möglichkeit, Geschichte zu vergegenwärtigen; Marc Bloch prägte diesbezüglich die Formel von der »Erkenntnis durch Spuren.«<sup>639</sup> Nach historischen Aufnahmen von Deportationen heißt es in Resnais' Film: »Dieselbe Bahnstrecke heute: Tageslicht und Sonne. Langsam schreitet man sie ab – auf der Suche wonach? Nach einer Spur der Leichen? Oder nach den Fußstapfen der Auswagionierten?«<sup>640</sup> Die Antwort geben die Bilder, indem mit Gras überwachsene Gleise gezeigt



»Dieselbe Bahnstrecke heute« Buchenwald, Bahnhof, 1961

632Paul Celan: *Nacht und Nebel*. Kommentar zum Film von Alain Resnais. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4. Hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt /M.: Suhrkamp 1983, S. 76–99, hier S. 77.

633Ebd., S. 77.

634Claude Lanzmann: *Der Ort und das Wort*. Über *Shoah*. In: Baer, Zeugen, S. 104.

635Ebd., S. 105.

636Ebd.

637Celan, *Nacht* (wie Anm. 632), S. 81.

638Ebd., S. 83.

639Marc Bloch: *Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers*. Hg. v. Lucien Febvre. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 67.

640Celan, *Nacht*, S. 79–81. Da die Textausgabe zweisprachig ist, erstreckt sich das Zitat de facto über S. 79f.

werden. Die Suche nach der ›Spur der Leichen‹ als Intention wird bejaht, die Möglichkeit, diese Spuren zu finden und zu lesen aber filmisch negiert. Medium der Negation ist das wuchernde Gras. Wie eine Fotografie aus Buchenwald von 1961 zeigt, handelt es sich keinesfalls um bloße filmische Inszenierungen, sondern vielmehr um mediale Adaptionen und Zuspitzungen der räumlichen Wirklichkeit.<sup>641</sup> Am Ende des Films heißt es: »Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt.«<sup>642</sup> Es ist Ausdruck der Unmöglichkeit, im Heute die Vergangenheit zu erkennen.

*Nacht und Nebel* erzählt aber nicht nur die Unmöglichkeit, sondern zeigt auch Möglichkeiten auf, sich der Vergangenheit der Shoah zu nähern. Die augenscheinlichste ist das verwendete historische Bildmaterial. Die Präsenz des Grasses wird zum Auftrag, sich dem zu widmen, was an historischen Materialien vorhanden ist. Das Gras-Motiv gerät zum Imperativ des Erinnerns. Dies ist auch die Lösung Claude Lanzmanns; das Filmprojekt *Shoah* sollte ursprünglich den Titel *Le Lieu et la Parole* (Der Ort und das Wort) erhalten.<sup>643</sup> Da der Ort hinsichtlich seiner Kommunikativität disqualifiziert scheint, wendet er sich dem Wort des Überlebenden und Zeugen zu. Indem er den Zeugen im spurlosen Raum platziert, wird eine Ersetzungslogik deutlich, die das ›Nichts‹ gegen Gedächtnisfülle einzutauschen beabsichtigt. Damit ist eine entscheidende Funktion von Gras innerhalb des Shoah-Diskurses erkennbar. Gras bewirkt eine Suche nach anderen Formen des Bezeugens, deren naheliegendste Möglichkeiten historische Quellen und die Erinnerung des Überlebenden sind. Im Original-Filmtext von Jean Cayrol ist es nicht einfach *herbe*/Gras, das auf den Appellplätzen wächst, sondern »herbe fidèle«.<sup>644</sup> ›Fidèle‹ bedeutet wortwörtlich: zuverlässig, genau und getreu. Demnach wäre für einen nachträglichen Beobachter der Gegenstand zuverlässiger Narrative das Gras selbst und nicht die verschütteten Ereignisse unter ihm. Gras versinnbildlicht, das die Shoah für den nachträglich Suchenden immer etwas Entzogenes ist. Und es steht für die Notwendigkeit, diese Entzogenheit als Dimension historischer Erfahrung – als »Vergangensein der Vergangenheit«<sup>645</sup> anzuerkennen. Was die Filme explizie-



»herbe fidèle« Dirk Reinartz, *Ascheberg, Sobibór*

641Die fotografische Dokumentation des verschwundenen Lagers erlebt zu Beginn der 1990er Jahre eine erneute Konjunktur, die sich wohl vor allem aus der politischen Wende in Mittel- und Osteuropa erklärt. Im Moment politischer und identitärer Umbrüche, die vor allem in die Zukunft weisen und angesichts eines wiedervereinten und damit im europäischen Kontext erstarkten Deutschland lenken einige Fotografen ihren Blick auf die jüngere deutsche Vergangenheit. Sie erkunden (nun leichter zugängliche) Lager im Spannungsfeld von Erinnerung und Verwitterung. Vgl. Reinhard Matz: Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1993 sowie Dirk Reinartz u. Christian Graf von Krockow: *totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern*. Göttingen: Steidl 1994.

642Celan, *Nacht* (wie Anm. 632), S. 97.

643Vgl. Lanzmann, *Ort* (wie Anm. 634), S. 106.

644Celan, *Nacht*, S. 96.

645Ricoeur, *Rätsel* (wie Anm. 71), S. 23.

ren, gilt auch für Peter Weiss. Eingedenk der Nichterkennbarkeit von Geschichte an Orten wendet er sich dem zu, was für ihn als Vergangenheit greifbar ist, nämlich Prozessakten, Zeugenaussagen und das vielfach verwendete Deutungsmuster der Danteschen Hölle. *Die Ermittlung* (1965) kann als Reaktion auf die Erfahrung von ›Steinhaufen, von Gras überwuchert‹ verstanden werden. Allerdings werden derart gestaltete Texte und Filme immer wieder durch das Mahnzeichen des wuchernden Grasses durchkreuzt, das auf einen Bereich verweist, der nicht in die Deutungsgeschichte der Shoah eingebracht werden kann. Spurensuchende Personen, die mit von Gras überwucherten Erinnerungslandschaften konfrontiert werden, so konnte bisher skizziert werden, greifen in der Konfrontation mit wucherndem Gras nach Substituten des spurlosen Raumes – nach dokumentarischen Materialien, den Erinnerungen von Zeugen – oder entwerfen literarische Räume, die als Spuren zu einem vergangenen Ereignis fungieren. Dies vor allem deshalb, weil sie als nachträgliche Besucher und Beobachter immer schon mit dem ›Vergangensein der Vergangenheit‹ konfrontiert sind, dessen sichtbares Zeichen eben Gras ist. Die Substitution des Raumes ist aber vor allem ein herausragendes Merkmal literarischer Erkundungen von Lagern durch Überlebende. Im Hinblick auf die Funktion des ›verschundenen Lagers‹ für Imre Kertész' Erzählprojekt kann der Rekurs auf andere Beispiele aus einem ähnlichen Zeitraum die spezifische Semantik des wuchernden Grasses für die Literatur der Überlebenden erschließen. Jean Améry entwirft in dem posthum veröffentlichten Text *Örtlichkeiten* eine Topografie persönlicher Erinnerungsorte; zu diesen gehört das Lager in Gurs. Was in dem diesem Ort gewidmeten Abschnitt der *Örtlichkeiten* als eine Annäherung an die frühere Inhaftierung gedacht war, gestaltet sich als Erfahrung des Verschwindens. Es beginnt damit, dass »der Name Gurs [...] nirgendwo eingezeichnet [ist].«<sup>646</sup> Was der Blick auf die Landkarte bei der Anfahrt prognostiziert, bestätigt sich vor Ort, bezogen auf das *Camp de Gurs*. Es sind lediglich Gesten auffindbar, die auf das Abwesende zeigen. Auf die Frage, wo das Lager gewesen sei, deutet eine Einwohnerin »mit der zerknitterten, tiefgebräunten Hand über ein weites Feld, Wiesen, Äcker, Sträucher, vereinzelt Kastanienbäume. Die Hand weist energisch und bewegt sich dabei, als messe sie die Weite ab. Hier, sagt die Frau, hier lag das Camp de Gurs. Die Spuren sind erloschen.«<sup>647</sup> Die als Rekonstruktion der Vergangenheit gedachte Autofahrt endet in der Entdeckung des Vergehens: »Gras ist gewachsen über meine Vergangenheit; es ist wirklich Gras gewachsen, ich dachte immer, das sei nur eine Redensart. Gras.«<sup>648</sup> Was in *Örtlichkeiten* dann folgt, ist die spezifische Möglichkeit von Überlebenden, gegen das Gras des Verschwindens anzusprechen, aus dem natürlichen Verfall einen erinnerungskulturellen Auftrag abzuleiten. Améry verfasst einen Text über Gurs, der nicht dem Raum, sondern der persönlichen Erinnerung entspringt. Und auch sein berühmter *Tortur*-Essay ist letztlich ein Reisetext, der eine Spurensuche dokumentiert, die durch das Gras-Motiv gefährdet wird. Améry ver-

646Jean Améry: *Örtlichkeiten*. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten*. Hg. v. Gerhart Scheit (= *Werke*, hg. v. Irene Heidelberg-Leonhard, Bd.2.), Stuttgart: Klett-Cotta 2002, S. 351–489, hier S. 400.

647Ebd., S. 402.

648Ebd.

säumt es nicht, die Metaphern des Verschwindens und der Unlesbarkeit zu bemühen, wenn er die »grasüberwachsenen Kuppen und schwarzgrauen Mauern« des Forts als »melancholische Gravüre aus dem Siebzigerkrieg« schildert.<sup>649</sup> Nur schwerlich tritt darunter das Bild der nationalsozialistischen Folterkammer zu tage. dass dies dennoch geschieht, ist dann vor allem Effekt der Erinnerung und Erzählung Amérys, der an die Stelle des Ortes die Erfahrungen des gefolterten Subjekts setzt: »Dort geschah es *mir*: die Tortur.«<sup>650</sup> Noch deutlicher wird diese Verschiebung vom Raum zum Überlebenden in der Notiz: »Ich habe das Unaussprechliche *erfahren*.«<sup>651</sup>

*Nacht und Nebel* erschließt dann eine mögliche Konsequenz abwesender historischer Wirklichkeit. In Celans Übertragung von *Nacht und Nebel* ist eine poetologische Pointe enthalten, die als Reaktion auf die Absenz des Ereignisses und die Präsenz von Gras begriffen werden kann. Bei Cayrol heißt es »nous essayons d'en découvrir les restes,«<sup>652</sup> also: »wir versuchen die Reste zu entdecken/ enthüllen«. Celan lässt dieses Vorhaben in seiner recht freien Übertragung durch drei Punkte offen, wenn es heißt: »Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrig blieb...«<sup>653</sup> In der Interlinearfassung der Übersetzung kommentiert Celan den Satz Cayrols mit den Worten: »ein fruchtbares Beginnen.«<sup>654</sup> Die nachträgliche Ortsbegehung und die Erfahrung der Abwesenheit von Geschichte deutet Celan als möglichen Ausgangspunkt eines kreativen Aktes, die Shoah vor dem Hintergrund von deren Nichterkennbarkeit literarisch zu ergründen und erzählbar zu machen. Das wuchernde Gras kann zum Gründer einer Poetik nach Auschwitz avancieren. So geschehen in *Engführung* von Paul Celan, einem Gedicht, das nicht zuletzt durch zahlreiche sprachliche Anklänge als Fortführung von *Nacht und Nebel* begriffen werden kann. Programmatisch eröffnet das Gedicht mit der Zeile: »Verbracht ins / Gelände mit der untrüglichen Spur.«<sup>655</sup> Artikuliert wird ein »Versprechen der Spur«, Lesbarkeit von Geschichte zu ermöglichen, das aber in Enttäuschung umschlägt. Denn die Zeile, die dem Weg zur Spur folgt, verzeichnet schlichtweg »Gras.«<sup>656</sup> Gras wird zum einen als Verdecken von Spuren verhandelt; das Motiv schließt aber noch eine andere Funktion ein, die ihre Wirkung dann entfaltet, wenn das Gras selbst als (andere) Spur begriffen wird. Die Interpunktion am Ende von *Engführung* legt diese Lesart nahe; dort heißt es: »untrügliche[] Spur: Gras,«<sup>657</sup> was an die Bedeutung von *fidèle* erinnert. Dieses muss »auseinandergeschrieben«<sup>658</sup> werden, um eine neue Lesbarkeit des Ortes als Gedicht zu erzeugen. Die Zeilen »Die Stei-

---

649Améry, Tortur (wie Anm. 32), S. 46.

650Ebd., S. 47. Hervorhebung O.G.

651Ebd., S. 71. Hervorhebung O.G.

652Celan, Nacht, S. 80.

653Ebd., S. 81.

654Ewout van der Knaap: Übersetztes Gedächtnis. Celans Beitrag zu *Nacht und Nebel*. In: Celan-Jahrbuch 8 (2001/02), S. 259–278, hier S. 275.

655Paul Celan: Engführung. In: ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. Suhrkamp 2005, S. 113–118, hier S. 113.

656Ebd.

657Ebd., S. 118.

658Ebd., S. 113.

ne, weiß, / mit den Schatten der Halme«<sup>659</sup> benennen in ihrer Farbsymbolik des Schwarz', das in eine weiße Fläche eingetragen ist, einen Schreibakt, der aus der realen Raumbeschaffenheit vergangener Lager erwächst. Diese Schreibszenen können dann auch für Peter Weiss' Bild von den überwucherten Steinhäufen veranschlagt werden. Man könnte behaupten, dass Celans Poetik der sprachlichen Fund- und Bruchstücke sowie seine aus der Geologie und Mineralogie entlehnten Metaphern jene Spurensuche in einer »Wortlandschaft«<sup>660</sup> nachholen, die im Realen des vergangenen Lagers unmöglich scheint. Gleichsam programmatisch heißt es seinen nachgelassenen Texten und Notizen über den poetischen Vorgang des Suchens und Fügens: »Mikrolithen sinds, Steinchen, kaum wahrnehmbar [...] und nun versuchst du, wortarm und vielleicht schon unwiderruflich zum Schweigen verurteilt, sie zusammenzulesen zu Kristallen?«<sup>661</sup> Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass es in dem frühen Zyklus *Mohn und Gedächtnis* ein Gedicht *Kristall* gibt, das »eine besondere Bedeutung für Celans gesamtes Werk« besitzt und »bis ins Spätwerk hinein wörtlich zitiert oder in Anspielungen einbracht [wird].«<sup>662</sup> Das Motiv des Kristalls nimmt eine zentrale Stellung im Gesamtwerk ein; es kann als Chiffre des poetischen Verfahrens begriffen werden. Angesichts des spurlosen Ortes wird das Gras zum Auftrag, schreibend Geschichte zu (re-)konstruieren. Auseinanderschreiben ist jener Vorgang, der die Absenz von Spuren und Präsenz des Grasses produktiv anverwandelt und in Literatur als Substitut der Spur umarbeitet. Wie Gras als poetologischer und politischer Auftrag weitergetragen wird, zeigt Heiner Müllers Gedicht *Bruchstücke für Luigi Nono*. 1985 greift Müller den Motivkomplex Gras auf,<sup>663</sup> um die mögliche Erinnerung an die Shoah lyrisch auszutesten: »DAS GRAS NOCH / MÜSSEN WIR / AUSREISSEN DAMIT / ES GRÜN BLEIBT // In Auschwitz / Die Nagelspur.«<sup>664</sup> In einem anderen Text Müllers heißt es: »Grün ist der Tod.«<sup>665</sup> Das Gras auszureißen, »damit es grün bleibt« bedeutet in diesem Zusammenhang eine Form des Auseinanderschreibens, um den Tod zu erinnern. »Es« bezieht sich nämlich auf die dann folgenden Satzbruchstücke über Auschwitz, die wie Spuren gesammelt und zusammengetragen werden. Entlang von »Gras« wird Literatur hier als Rettung der Vergangenheit vor dem Verschwinden erprobt.

Erkennbar wird ein Wandel vom Ort zum Subjekt des Zeugnisses, den Jorge Semprún auch in Ausein-

659Ebd.

660Paul Celan: Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Hg. u. komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 146. Es handelt sich um ein Zitat aus den Notizen zum dem *Vortragprojekt »Von der Dunkelheit des Dichterischen«*.

661Ebd..

662Celan, Gedichte (wie Anm. 655), S. 612f. (Kommentarteil)

663Zwei zentrale Referenztexte sind dabei auszumachen: Celans *Engführung* und Weiss' *Ermittlung*. Die »zerbrochenen Gesänge« (Heiner Müller: *Bruchstück für Luigi Nono*. In: ders.: Werke, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 211) sind möglicherweise eine Anspielung auf Celans *Engführung*, wo es heißt: »Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna« (Celan, *Engführung* (wie Anm. 655), S. 117). Die Schichtung der Leiber in Müllers Gedicht bezieht sich auf den Schlussteil von Weiss' *Ermittlung*. Vgl. dazu Genia Schulz: Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller. In: Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. Hg. in Verb. m. Gregor Laschen v. Paul Gerhard Klussmann u. Heinrich Mohr, Bonn: Bouvier 1990, S. 157–171, hier S. 161.

664Müller, *Bruchstück*, S. 211.

665Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin: Rotbuch 1974, S. 66.



andersetzung mit Buchenwald vollzieht. In *Was für ein schöner Sonntag!* wird paradoxerweise der Versuch, die Vergangenheit durch eine Gedenkstätte zu erhalten, zum Inbegriff des verschwundenen Lagers. Eine Reise nach Ostberlin im Jahr 1960 versetzt Semprún in eine bis dato vermiedene Nähe zu Buchenwald und stellt die Wiederbegehung des Lagers in Aussicht. Dies ist im Hinblick auf Kertész von besonderem Interesse, weil hier implizit ein Verhältnis des Überlebenden zu einem verschwundenen Areal der Tat durchgespielt wird. Semprún verweigert sich einem realen oder literarischen (Wieder-)Betreten des Tatorts, als der ihn begleitende Funktionär vorschlägt, »eine Autofahrt nach Weimar zu organisieren, um das Lager zu besuchen.«<sup>666</sup> Buchenwald enthält aber, so argumentiert Semprún, nichts von dem, was er an diesem Ort zu finden hofft – Beteiligte und Weggefährten und damit Träger einer inneren Erfahrung.<sup>667</sup> »Nein, du wirst nicht mehr nach Weimar gehen, nicht die Gedenkstätte von Buchenwald besuchen. Du hattest nichts mit der Gedenkstätte von Buchenwald zu schaffen. Du hattest die Fotos gesehen, damit hattest du nichts zu schaffen. [...] Du wirst nie mehr nach Buchenwald gehen. Deine Kumpel würden jedenfalls nicht mehr dort sein.«<sup>668</sup> Anstelle einer Ortsbegehung will Semprún vielmehr – und das ist die entscheidende Gegenbewegung – den eigenen Erinnerungen Raum geben. Buchenwald ist in *Was für ein schöner Sonntag!* der Ort, auf den sein erinnerndes Schreiben gründet, der aber für den Autor nicht zum Erzählort wird. Semprún konzentriert sich vielmehr auf die Begehung einer »inneren Landschaft.«<sup>669</sup>

### IV.3.2 Der Spurensucher

In diesem kursorischen Durchgang durch die Konturen und Konjunkturen des verschwundenen Lagers lassen sich jene Elemente auffinden, auf die auch Imre Kertész rekurriert und die er selbst erzählerisch ausgestaltet. Für die literarische Reflexion der Ortsbegehung von 1964 steht die Erzählung *Der Spurensucher*. Die Erzählung ist 1977 in Ungarn veröffentlicht worden.<sup>670</sup> Neben dem Romanfragment *Ich – der Henker* gehört die Reise von Imre Kertész zu den frühen Auseinandersetzungen mit der Shoah, die die Arbeit am *Roman eines Schicksallosen* begleiten. Die Erzählung über eine Ortsbesichtigung kann als poetologischer Text gelesen werden, der die Autorschaft Kertész' in den 1960er Jahren auslotet und damit die Grundlagen des *Romans eines Schicksallosen* diskutiert. *Der Spurensucher* bildet, auch wenn die Rede von

666Jorge Semprún: *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 37.

667Daher nehmen die Erinnerungstexte Semprúns – exemplarisch gestaltet in *Was für ein schöner Sonntag!* – ihren Ausgang in Gesprächen mit Freunden und Leidensgenossen der Buchenwalder Zeit, die jeglichem Orts- und auch Zeitbezug enthaben sind. Die Erinnerungen an Buchenwald stellen sich »fünfzehn Jahre danach [ein], in Nantua, als wir [Semprún und der Freund Fernand Barizon] die Krebse mit der Sauce Nantua verspeist hatten« (ebd., S. 56).

Und auch in *Die große Reise* bleibt das Areal der Tat unbetreten: die »Fahrt« endet am Tor von Buchenwald. Alle Momente innerhalb des Lagers sind Prognosen oder Erinnerungen. Und schließlich ist in den Romanen eine erzählerische Grenze von Außen des Erzählens und Innen des Erlebens dadurch fixiert, dass er das Personalpronomen wechselt: bis zum Lagentor spricht Semprún in der Ich-Form, dann wechselt er in beiden Romanen in die Er-Form.

668Semprún, *Sonntag*, S. 198f.

669Ebd., S. 261.

670Vgl. dazu das *Vorwort* zu *Detektivgeschichte*: »Im Frühjahr 1976 beendete ich meinen Roman *Der Spurensucher* und reichte ihn, wie es sich gehörte, bei einem staatlichen Buchverlag ein.« Imre Kertész: *Detektivgeschichte*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 5.

der sogenannte ›trilogy of fatelessness‹, die nunmehr zur Tetralogie erweitert scheint, die Rezeption in eine andere Richtung wies,<sup>671</sup> mit dem *Roman* einen gemeinsamen Werkkomplex. Der Bezug beider Texte aufeinander wird durch eine Bildüberblendung hergestellt. Endete Köves' Lagerfahrung 1945 mit dem Blick auf wucherndes Gras, so setzt der Blick des »Reisende[n]«<sup>672</sup> 1964 genau da an: »Unter ihm erstreckte sich ein leeres Gelände, eine windige nackte, mit Gras bewachsene Hügelflanke, die sich von seinen Füßen bis zu einem fernen, sanft geschwungenen dunkleren Waldstreifen hinzog« (S, 109f.). Der Spurensucher ist eine Autorfigur, anhand derer die Schreibsituation eines Überlebenden ausbuchstabiert wird. Der ›Abgesandte‹ wiederholt den Weg von Köves, nun unter den Vorzeichen der Retrospektion und mit dem Ziel, das abgeschlossene Geschehen zu begreifen und zu bewerten. Der Protagonist steht für den Versuch, das Areal der Tat erzählbar zu machen.

Der namenlose Protagonist – er ist nicht nur als Reisender, sondern auch als »Gast« (S, 61), »Abgesandte[r]« (S, 79), »Beauftragte[r]« (S, 80) und »Fremder« (S, 148) betitelt – führt eine »Ermittlung« (S, 62) in Weimar, Buchenwald und Zeitz durch, um die vormals begangenen Verbrechen zu rekonstruieren und zu begreifen. In dieser Charakterisierung ist der ›Abgesandte‹ zunächst als Repräsentant eines juristisch-historiografischen Zugriffs auf Geschichte eingeführt. Ausgehend vom Titel wird der gesamte Text von einer detektivischen Terminologie begleitet oder besser: überladen.<sup>673</sup> Unübersehbar ist der Text an erkenntnistheoretische Traditionen eines ›Indizienparadigmas‹ (Carlo Ginzburg) angebunden und der detektivische Protagonist kann als »Archäologe des Verbrechens«<sup>674</sup> betrachtet werden. *Der Spurensucher* erprobt die Möglichkeit, anhand des Spurenlesens als einer ›Orientierungstechnik‹ und ›Wissenskunst‹<sup>675</sup> dem Raum historischen Sinn abzulesen. Das Begehren nach Spuren ist von der Vorstellung getragen, dass sie Abdruck der Vergangenheit und Ausdruck dinglicher Wirklichkeit sind.<sup>676</sup> Walter Benjamin sieht im Typus des Flaneurs den Detektiv vorgebildet; dessen charakteristische Erfahrung ist das »Kollportagephänomen des Raums«: »Der Raum blinzelt den Flaneur an: nun, was mag sich in mir wohl zugetragen haben?«<sup>677</sup> Ausgehend vom Flaneur behauptet Benjamin, dass man »das Wirkliche wie einen

671Vgl. den frühen Aufsatz von Zoltán András Bán: A trilogy of fatelessness. In: The Hungarian Quarterly 32, H. 124 (1991), S. 36–41, in dem die Werke *Roman eines Schicksallosen*, *Fiasko* und *Kaddish für ein nicht geborenes Kind* zu einer Trilogie der Schicksallosigkeit zusammengefasst werden. Diese Werkgruppierung, die ja auch Rezeptionsvorgaben beinhaltet, hat sich – weitestgehend unhinterfragt – durchgesetzt. Der Roman *Liquidation* ist dann die Erweiterung zur Tetralogie.

672Imre Kertész: Der Spurensucher. In: ders.: Die englische Flagge. Erzählungen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1994, S. 61–154, hier S. 148. Im folgenden mit der Sigle S und der Seitenzahl im Text.

673Um nur einige Begriffe zu nennen: »Zeugenaussage« (S. 63), »Fall« (S. 63), »Untersuchungsmaterial« (S. 67), »Verteidigung« (S. 68), »Verhör« (S. 70) und »Inspektion« (S. 89), »Lokaltermin[]« (S. 69), »Ortsbegehung« (ebd.) und »Ortsbesichtigung« (S. 81).

674Cornelius Holtorf: Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis. In: Forum Archaeologiae. Zeitschrift für klassische Archäologie 30/III (2004) (<http://farch.net>), o.S.

675So der Untertitel von: Spur. Hg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube. Frankfurt/M. Suhrkamp 2007.

676Das ist wohl auch der Grund für die Konjunktur des Spur-Begriffs in den letzten Jahren, wie Cornelius Holtorf im Hinblick auf archäologische Spuren richtig bemerkt: »Die Archäologie als Bergungsverfahren materieller Gewißheiten und Produzent wahrhaftiger Geschichtlichkeit erscheint gelegentlich als eine Art Gegenmittel zum ›referenzlosen Flottieren der Zeichen‹, das gerne als Kennzeichen postmoderner Verhältnisse angeführt wird.« (Cornelius Holtorf: Vom Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht. In: Krämer u.a., Spur, S. 333–352, hier S. 333.)

677Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Bd. 1. Frankfurt/M. Suhrkamp 1991 (Gesammelte Werke, Bd. V,1), S. 527.

Text lesen«<sup>678</sup> könne; anhand einer Oberflächenlektüre – des Spurenlesens – kann demnach Geschichte als tiefer liegende Schicht erschlossen werden. Auch der Protagonist der Erzählung beginnt als Flaneur: »Der Blick des Beauftragten glitt forschend über alles hin, was sich ihm bot« (S, 87). Die ersten Tage gelten der Einübung des Detektivischen: er will »das Sichtbare packen« (S, 91) und aus dem sichtbaren Jetzt das unsichtbare Vergangene rekonstruieren.

Die »Lektüre« des ehemaligen Lagers ist aber immer schon auf Enttäuschung angelegt, wie die Verschränkung des Blicks des Spurensuchers mit dem von György Köves nahelegt. Was der Protagonist des *Romans eines Schicksallosen* im Prozess des schmelzenden Appellplatz ahnte, wird nun, ebenfalls durch eine Raumlektüre, zur festen Gewissheit: Dem Lager entschwindet die historische Erfahrung. Der Spurensucher findet eine von Geschichte befreite Landschaft vor. »[D]as von Schmerzen zerrissene und von Kugeln durchsiebte Gelände [...] war zu einer ebenen Landstraße geglättet [worden]« (S, 99). Derart umgestaltet ist der Raum wortwörtlich »nichtssagend[]« (ebd.). Die Erzählung lässt den detektivischen Blick und mit ihm die Idee des Raums als Wissensspeicher scheitern. »[E]r durchmaß das Wiesengelände kreuz und quer, trabte wie ein Spürhund, der die Spur verloren hat [...] und erfuhr nichts als die hartnäckig milde und unanfechtbar hämische Geduld der Landschaft, der Bergflanken und Ebenen« (S, 112). Die Erkundung des Raums bedeutet eine Krise historischen Sinns, weil sich gerade keine »Erkenntnis durch Spuren« einstellen will. Das Konzept »Erinnerungsort« ist so weit dekonstruiert, dass nicht einmal Spuren existieren. Böten sie doch gemäß der ihnen eigenen Verweisstruktur die Möglichkeit, in ihrer Anwesenheit auf das Abwesende – das historische Ereignis – zu verweisen.<sup>679</sup> Das spurlose Gelände, das die Prognose des verschwundenen Lagers bestätigt, irritiert fundamental die Vorstellung, dass die Vergangenheit einen Ort habe, an dem sie sich unveränderlich und jederzeit rekonstruierbar ablagert.<sup>680</sup> Dem fahndenden Blick wird stets aufs Neue die eigene Vergeblichkeit vorgeführt:

Woran sollte er sich klammern, um Gewißheit zu bekommen? Womit kämpfen, wenn sie ihm alle Objekte des Kampfes genommen hatten? Wem oder was sollte er sich entgegenstellen, wenn ihm nichts entgegenstand? Er hatte sich auf ein Gefecht vorbereitet und fand ein verlassenes Schlachtfeld; nicht der Feind zwang ihn, die Waffen zu strecken, sondern des Fehlen des Feindes ... (S, 110).

Dies ist die Komplementärerfahrung zu dem Panorama, dass sich dem »suchende[n] Blick« (R, 208) des Häftlings Köves zeigte. Die Absicht, die Wirklichkeit des Lagers zu rekonstruieren, mündet in dem »heimatlose[n] Gefühl von Unwirklichkeit« (S, 112). Diese Formulierung schlägt den Bogen zu dem von der Sorge um das Verschwinden getragenen Heimweh im *Roman eines Schicksallosen*. Dem »Abgesandten« wird die Auflösungserfahrung zur Grundlage der Vergegenwärtigung der vergangenen Taten im Lager.

---

<sup>678</sup>Ebd., S. 580.

<sup>679</sup>Vgl. Sybille Krämer: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme.

In: dies. u.a. Spur, S. 11–33, hier S. 14f: »die Anwesenheit der Spur [zeugt] von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat. In der Sichtbarkeit der Spur bleibt dasjenige, was sie erzeugte, gerade entzogen und unsichtbar.«

<sup>680</sup>Die Kritik daran, »die Vergangenheit als eine Entität, als einen Ort zu behandeln, an dem die vergessenen Erinnerungen zurückbleiben« und von Gedächtnis wieder abgerufen werden können, legt Paul Ricoeur seiner Studie *Das Rätsel der Vergangenheit* zugrunde. (Ricoeur, Rätsel (wie Anm. 71), S. 23). Er wendet sich gegen die Vorstellung, dass historische Ereignisse »gespeichert und irgendwo gelagert« (ebd., S. 22) und dann jederzeit rekonstruierbar seien. Ricoeur wirbt dagegen dafür, das »Vergangensein der Vergangenheit« (ebd., S. 23) als ihren Wesenszug anzuerkennen.

Der Leere und Spurlosigkeit des Raums steht aber die Fülle einer Museums- und Gedenkkultur entgegen, die gerade durch die Evidenz der Dingwelt motiviert scheint. Museen und Gedenkstätten erscheinen gerade auch im Alltagsverständnis als Gegenbewegung zum historischen Verschwinden, sei es natürlich oder »gemacht«. Ein Einwohner weist dem Besucher den Weg zu dem Materialspeicher der Geschichte:

Sie suchen die Sehenswürdigkeit der Gegend? Immer nur voran, beeilen Sie sich, das Programm geht bald los: es gibt Filme und ein Museum, historische Ruinen und moderne Kunstwerke; Sehenswürdigkeit für die Lebenden und Ruhestätte für die Toten – ein abwechslungsreiches und lehrreiches Programm mit einem garantierten, minutengenauen Stundenplan, und für alles gibt es einen fachkundigen Vortragenden und Ausstellungsführer (S, 102).

Die Gedenkstätte bedeutet aber gerade nicht die Revision des Verschwindens, sondern macht das Finden unmöglich, was letztlich nur eine andere Spielart der Absenz ist. Das Sehen der Vergangenheit scheitert an der Gegenwart der Gedenkenden – durch deren Autobusse. Der Spurensucher kann durch sie nichts erkennen: »Er konnte nicht ungestört arbeiten; unerträgliches Glitzern blendete seinen Blick: auf mindestens einem halben Dutzend Metall- und Glasflächen vollführten die Sonnenstrahlen dort vorn einen rasenden Tanz« (S, 103). Eine zweite Variante des Eindrucks von Leere angesichts eines mit Dingen angefüllten Ortes bedeutet der Besuch des Museums:

Er kam in einen Saal, eine Ausstellungshalle: Was stellte das hier dar? Es war, als hätte er sich in ein Aquarium verirrt, unter tote Monster, ausgestopfte Drachen, urzeitliche Fossilien; der Raum roch noch nach frischer Farbe, alles war heiter beleuchtet, mittels Schranken abgesperrt, hinter Glasscheiben gesteckt, und in der überlegenen Ordnung, dem Sicherheit verleihenden Umfeld wissenschaftlicher Präparate und diskreter Abstraktion ein eigenartiges, wenn nicht beschämendes Ausstellungsmaterial: Requisitenkammer für Horrorromane, Mustermesse schmutziger Träume, Sammlung toter Gerätschaften aus untergegangenen Epochen, Kramladen für Kuriositäten (S, 113f.).

Der ernüchternde Kommentar zu dieser Polemik des »Abgesandten« lautet: »Er betrachtete es und erkannte nichts« (S, 114). Die Begründung liegt in dem historischen Abstand: Die Gegenstände könnten nur »durch Benutzung« etwas über die Vergangenheit aussagen; die »Probe ihrer Wirksamkeit« ist die »Erfahrung« (ebd.). Behauptet wird ein Wissen, dass letztlich nur durch Zufügen oder Erleiden erlangt werden kann. In der musealen Gedenkkultur findet der Überlebende letztlich lediglich die Diskrepanz zwischen den zur Verfügung stehenden Objekten, Mitteln und Medien der Repräsentation und der persönlichen Erfahrung ausgestellt. Und die Passage enthält eine weitere Provokation der Idee »Erinnerungsort«, gehört doch zu diesem, dass er authentisch und auratisch sei. Der *Spurensucher* weist da aber auf ein Dilemma hin: »Die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität.«<sup>681</sup> Vor allem aber kann, wie die Erzählung ausführt, der Erfahrungskern nicht erkannt werden. Bereits der Beginn der Erzählung führt die Opposition zwischen dem »Eigentlichen« und dem Greifbaren ein. Die Figur »Hermann«, gleichermaßen Repräsentant der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit wie Verkörperung eines juristisch-historiografischen Zugriffs auf Geschichte, erläutert:

---

681 Assmann, Erinnerungsräume (wie Anm. 443), S. 333.

Er hätte es so machen können, wie es andere auch gemacht hätten, sich nicht mit der Sache beschäftigen – wer hätte es ihm zum Vorwurf machen können? Doch etwas, fuhr er fort, habe ihm keine Ruhe gelassen, etwas habe ihn getrieben, in ihm gebrannt, die Neugier – doch nein, das sei nicht das richtige Wort, und auch Scham sei hier nicht am Platz; ob es erlaubt sei, von Pflicht zu sprechen, von der qualvollen Pflicht des Wissens? Er habe sich in eine fieberhafte Forschungsarbeit gestürzt: Fakten, vor allem unbezweifelbare Fakten gesucht, um in der Sache klar zu sehen. Er habe Akten gesammelt, Beweise zusammengestellt, ein ganzes Archiv angehäuft – er habe dem Gast etwas vorzuweisen. Es stehe jetzt allein noch aus, diesen ungeheuren Mengen von Sachbeweisen aufzuarbeiten, nur... (S, 65).

Hermann repräsentiert die Arbeit des Historikers: die Trias ›Beweise‹, ›Akten‹ und ›Archiv‹ benennt genau jene Elemente, die Paul Ricœur im Anschluss an Marc Bloch für ›historische Erkenntnis‹<sup>682</sup> voraussetzt. Nur bleibt – ähnlich den Überlegungen Edlef Köppens im vorangegangenen Kapitel – etwas ›Abschreckendes‹ (ebd.), ein Rest, der nicht durch die Materialien des Archivs erklärbar wird. Die Tatsache, dass die Shoah möglich war oder genauer: »möglich ist« (ebd.), kann nicht aus Akten und Objekten heraus verständlich werden.

Der Besuch im Lager Zeitz im Anschluss an den Ortstermin in Buchenwald ist der negative Endpunkt der vergeblichen Spurensuche, weil auch da »die Dinge [...] über nichts Rechenschaft [ablegen]« und es damit nicht gelingen kann, »die Tat dem Tatort selbst ab[zul]esen« (S, 146). Letztlich gerät Zeitz in der Logik des Textes aber nicht zu einem End- sondern zu einem Wendepunkt. Die entscheidende Veränderung ist, dass der Spurensucher als Konsequenz der gescheiterten Spurensuche eine eigene, imaginäre Topografie hervorbringt, die sich über den realen Raum legt, um ihn schließlich gänzlich zu ersetzen.

Er blieb stehen, um sich selbst zu kontrollieren: Ja, es war nicht nötig, die Geländeskizze – die er für alle Eventualitäten in der Tasche hatte, hervorzuholen. [...] [D]as ganze Bild stand in leblosen Umrissen vor ihm [...]: er hatte nichts anderes zu tun, als das, was er wußte, zu überprüfen und sich diesem Wissen dann zu überlassen (S. 109).

Die Abwesenheitserfahrung im Raum provoziert eine ›innere Karte‹, der ›inneren Landschaft‹ Sempríns vergleichbar. Und diese Verschiebung von der äußeren Landschaft zur inneren Erfahrung gerät zum Auftakt des Erzählens.

[H]ier mußte der Ort nicht zum Sprechen gebracht werden, im Gegenteil: hier wurde er selbst zum Prüfstein des Ortes, hier würde er selbst sprechen müssen. [...] [D]iesmal mußte er nicht den Anblick erschließen, er mußte sich selbst vor dem Anblick aufschließen; er mußte nicht Beweise sammeln, sondern selbst zum Beweis werden (ebd.).

Die vergebliche Suche im Raum wird gegen eine personale Zeugenschaft eingetauscht, die sich auf die eigenen Erinnerungsspuren beruft. Aleida Assmann hält im Bezug auf ›traumatische Orte‹ fest: »Der Ort ist all das, was man an ihm sucht, was man von ihm weiß, was man mit ihm verbindet.«<sup>683</sup> Dabei scheint Assmann zu paraphrasieren, was Ruth Klüger 1992 in ihrem Erinnerungsbuch *weiter leben* im Bezug auf Peter Weiss' Fahrt nach Auschwitz notiert hat: »wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht.«<sup>684</sup> Denn der Ort selbst macht die Vergangenheit unauffindbar;

das Lager, das Peter Weiss sieht, ist leer vom alten Geschehen, eben nicht mein Lager, sondern schon eher das

682Ricœur, Rätsel (wie Anm. 71), S. 31. Dort auch der Verweis auf Paul Ricœur: Zeit und Erzählung Bd. III: Die erzählte Zeit. München: Fink 1991, S. 185–200, wo die Trias im Wortlaut ›Spur‹, ›Dokument‹ und ›Archiv‹ ausführlicher behandelt ist.

683Assmann, Erinnerungsräume (wie Anm. 443), S. 330.

684Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. München: DTV 1997, S. 75.

Lager, wo die zwei lieben deutschen Jungen die Zäune brav weiß streichen, um das Gelände instand zu halten. [...] Er sah das, was er mitgebracht hatte, in der neuen Konstellation des Ortes, die das heißt Gedenkstätte und Besucher, und was könnte weiter entfernt sein von der Konstellation Gefängnis und Häftling?<sup>685</sup>

Im Bezug auf ein Wissen von der Tat bedeutet dies – im Anschluss an die geforderten Kompetenzen eines Spurenlesers<sup>686</sup> –, dass nur die eigene mitgebrachte Erfahrung das Areal mit Lesbarkeit und Bedeutung auszustatten vermag. Das wieder aufgesuchte Areal verweist auf etwas Abwesendes – die Tat –, die dann von dem Überlebenden nicht am Objekt entdeckt, sondern subjektiv erinnert werden kann. Der »Appellcharakter«<sup>687</sup> der Dinge, wie er nur für den Überlebenden und Zeugen wirksam wird, markiert die Differenz zum nachträglich Forschenden. Der inspizierte Raum kann durch die Erinnerung und nur durch diese etwas vergegenwärtigen. Der scheinbar leere Ort verweist auf etwas Abwesendes, das als Tat wiedererinnert werden kann. Die in *Der Spurensucher* erzählte Verschiebung vom Raum zum Zeugen führt zu einem anderen Ort und einer anderen Art der Spur und damit letztlich zu einem anderen, nicht geografisch identifizierbaren Areal der Tat. Es geht um den Menschen als lebendigen Zeugen der Vergangenheit. Es gibt damit einen Ort, an dem das vermeintlich nicht mitteilbare Wissen aufgehoben ist – den Körper des Überlebenden.

Ganz in diesem Sinne findet im *Roman eines Schicksallosen* bei der Rückkehr nach Budapest eine Szene statt, in der der Überlebende Köves seinen eigenen Körper liest. »Wenn ich mir zum Beispiel an irgendeiner Stelle meines Körpers den Finger ins Fleisch bohrte, blieb die Spur, die Einbuchtung noch lange da, so als hätte ich ihn in irgendein lebloses, unelastisches Material, sagen wir Käse oder Wachs gebohrt« (R, 260). Der Spurlosigkeit bzw. vergeblichen Spurensuche vor Ort und im Raum steht eine (erfolgreiche) Erkundung des eigenen Körpers gegenüber. Der Körper des Überlebenden wird von Kerész als Ort gedacht, dem die Vergangenheit eingetragen ist und die dann zum Sprechen gebracht werden kann und muss.<sup>688</sup> Diese Konzentration auf die eigene Körperlichkeit fokussiert auf das Zentrum

---

685Ebd.

686Ginzburg hat auf eine »Konkretheit der Erfahrung« als Voraussetzung für ein auf Spurenlesen basierendes Wissen hingewiesen. Die Spur kann nur auf etwas verweisen, dass der Suchende bereits kennt; er muss aus dem »Negativ« der Spur jene Situation rekonstruieren können, die solche Negative hervorbringen kann. (Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Wagenbach 2002, S. 28.) Vgl. dazu ganz ähnlich Ricoeur, Rätsel, S. 32.

687Assmann, Erinnerungsräume (wie Anm. 443), S. 333. Durch den Appellcharakter ist auch die Wirkungsweise des (touristischen) Souvenirs bestimmt: es wird nur durch die Kombination mit eigenen Erinnerungen wirkungsvoll.

688Dies hat weitreichende Konsequenzen für eine – heute bereits fast vollständig eingetretene – Zeit *nach* der primären Zeugenschaft, die im einzelnen hier nicht diskutiert werden können. Nur als grobe Tendenz kann festgehalten werden, dass sich vielfach die Auseinandersetzung der Zeugen mit dem Areal der Tat oder vielmehr dessen Verschwinden als eine Auseinandersetzung einer sogenannten Zweiten Generation mit den Überlebenden fortschreibt. Beispielhaft für eine literarische Reflexion der veränderten und vergehenden Vergangenheit im Wechsel der Generationen sind die Romane *Suche nach M.* und *Obnehin* des österreichischen Autors Doron Rabinovici.

Der Vergangenheits-theoretiker Ricoeur macht – im Anschluss an Heidegger – zwei Formen aus, das Vergangene zu thematisieren: einmal als das, »was *nicht mehr* ist«, andererseits als das, »was *gewesen ist*« (Ricoeur, Rätsel (wie Anm. 71), S. 27). Damit sind auch die skizzierten Erfahrungen des Überlebenden der Shoah vor Ort und am Leib – das Abwesende und das Anwesen-Abwesende – erfasst. Signifikant schreibt Rabinovici diese Typologie unter den Bedingungen einer sekundären Zeugenschaft weiter, wenn er seiner Poetik die vielsinnige Frage danach zugrunde legt, »wie es gewesen sein wird.« (Doron Rabinovici: Wie es war und wie es gewesen sein wird. Eine Fortschreibung von Geschichte und Literatur nach der Shoah (1. Teil). In: Wespennest Nr. 128 (2002), S. 20–24, hier S. 24.)

Aber durch die oben beschriebene Idee der Vorstellungskraft wird neben der Körpergebundenheit der Erinnerung

der Shoah-Erfahrung – das körperliche Erleiden des Muselmanns.<sup>689</sup> Die gleichsam plastinierte Haut gemahnt an den Zustand des »Mitsein[s]-zum-Tode.«<sup>690</sup> Dabei schließen die Beobachtungen György Köves' über die eigenen Körperspuren an eine prominente Versinnbildlichung von Wissen und Erinnerung an. Der platonische Dialog *Theaitetos* stellt das Bild der Seele als einer Wachstafel vor, in die ein Erfahrungswissen eingeprägt wird:<sup>691</sup> Die Rede geht von einem »wächsernen Guß, welcher Abdrücke aufnehmen kann, bei dem einen größer, bei dem andern kleiner, bei dem einen von reinerem Wachs, bei dem andern von schmutzigerem, auch härter bei einigen und bei andern feuchter, bei einigen auch gerade so, wie er sein muß.«<sup>692</sup> Diese Wachstafel – ein Geschenk der Mnemosyne – ist ein Speicher von Spuren:

wessen wir uns erinnern wollen von dem Gesehenen oder Gehörten oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in diesen Guß ab, indem wir ihn den Wahrnehmungen und Gedanken unterhalten, wie beim Siegeln mit dem Gepräge eines Ringes. Was sich nun abdrückt, dessen erinnern wir uns und wissen es, solange nämlich sein Abbild vorhanden ist. Hat sich aber dieses verlöscht oder hat es gar nicht abgedruckt werden können, so vergessen wir die Sache und wissen sie nicht.<sup>693</sup>

Anhand der Abbilder – seien sie nun aktiv von einer Person in sich selbst eingeprägt, wie Platon beschreibt, oder seien sie von außen eingetragen – wird das Vergangene rekonstruierbar; die »Denkmal[e] in der Seele«<sup>694</sup> ermöglichen Erinnerung. Im *Roman eines Schicksallosen* wird der Körper des Überlebenden zu einer Wachstafel, der verschiedene Spuren der Vergangenheit eingeprägt sind. Nicht am Tatort wird die Tat ablesbar; diese Vorstellung hat Kertész als Phantasma eines kollektiven Gedächtnisses denunziert. Vielmehr ist der Überlebende, der sich erinnert, Träger historischen Wissens.<sup>695</sup>

Auch das Gesicht Köves' trägt Spuren der Tat; es ist verändert gegenüber jenem Gesicht, das Köves aus der Zeit vor der Deportation erinnert. »Dieses, das ich nun anschaute, hatte unter dem ein paar Zenti-

---

gleichzeitig die Möglichkeit der fiktionalen Erschließung von Geschichte eröffnet, wenn diese dem Gebot der Wahrscheinlichkeit folgt. Die Formel »wie es gewesen sein wird« schließt die Lesart des Wahrscheinlichen ein. Welche Effekte dies in Gewalterzählungen Unbeteiligter oder besser: von Autoren einer sekundären Beobachtung haben kann, wird im nächsten Kapitel zu Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens* exemplarisch diskutiert.

689Kertész schildert die Verfallsgeschichte zum Muselmann ja vor allem als eine Art Verwesungsprozess. (vgl. bes. R, 201f.)

690Jorge Semprún: Wovon man nicht sprechen kann. In: Norbert Gstrein, ders.: Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 7–17, hier S. 16.

691Die Platon-Rezeption von Imre Kertész gründet in dem Fall des *Theaitetos* womöglich auch in der Tatsache, dass die Person Theaitetos selbst als ein Überlebender, gleichsam als ein Muselmann *avant la lettre* in den Text eingeführt wird. Er kehrt aus einem Gefangenenlager zurück und trägt die Spuren seiner Erfahrungen am Leib: »Eukleides: Indem ich an den Hafen hinunterging, begegnete ich dem Theaitetos, der aus dem Lager vor Korinthos nach Athen gebracht ward. Terpsion: Lebend oder tot? Eukleides: Lebend, aber kaum noch. Denn schon an einigen Wunden befindet er sich übel; noch mehr aber setzt ihm die Krankheit zu, welche unter dem Heere herrscht. Terpsion: Doch nicht die Ruhr? Eukleides: Eben sie. Terpsion: Welch ein Mann ist da in Gefahr!« (Platon: *Theaitetos*. In: ders.: Werke in acht Bänden, Bd. 6. Hg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: WBG 1990, S. 1–217, hier S. 3).

692Ebd., S. 155.

693Ebd. Im Original endet das Zitat mit einem rhetorischen Fragezeichen, das Theaitetos mit »So soll es sein« in einen Punkt umwandelt.

694Ebd., S. 157.

695dass es sich dabei um eine Metaphorisierung der Erinnerung in Abgrenzung zum Gedächtnis handelt, führt Harald Weinrich im Entwurf einer Typologie von Gedächtnismetaphern aus. Er trifft eine Leitunterscheidung zwischen »Magazin« und »Tafel«: »die Magazin-Metaphern sammeln sich [...] vorwiegend um den Pol Gedächtnis, die Tafel-Metaphern um den Pol Erinnerung.« (Harald Weinrich: Typen der Gedächtnismetaphorik. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 1964, S. 23–26, hier S. 26.) Vgl. dazu die Ausführungen in Assmann, *Erinnerungsräume* (wie Anm. 443), S. 150f.

meter nachgewachsenen Haar eine auffällig niedrige Stirn, unter dem merkwürdig verbreiterten Ohrenansatz zwei ganz neue, unförmige Geschwülste, andernorts weiche Taschen und Säcke« (R, 260). Köves spricht von einer »Lektüre« des eigenen Körpers (ebd.), die im Abgleich von Vorher und Nachher Spuren der Tat hervorbringe. Die Lektüre versucht letztlich, den Zustand des Muselmanns und damit das Areal der Tat zu rekonstruieren. Der Eindruck des »faltigen«, »zerfurchten« und »vergreist[en]« (ebd.) Gesichts erinnert und gemahnt an den »verschrumpelte[n] Greis« (R, 182), als der der Muselmann beschrieben worden war. Im Vergleich der körperlichen Konstitution nach dem Lager mit der vor der Deportation kann die Tat eingekreist werden; und den Spuren ist es aufgegeben, die Tat zu erzählen. Diese ist aber im Hinblick auf die Metapher des Abdrucks, so muss eingewendet werden, ebenso abwesend, wie sie als Spur dem wieder begangenen Areal entzogen ist.

Der Körper ist appellativ für den Überlebenden, allerdings scheint dadurch keineswegs auch die Narrativierung des Vergangenen, zumal im Hinblick auf eine Nachkriegsöffentlichkeit, garantiert. Letztendlich wird die Ortsbezogenheit der Vergangenheit – die ja durch die Spurensuche im Raum in die Krise gebracht wurde – nicht revidiert, sondern die historischen Ereignisse werden lediglich einem anderen Ort der Ablagerung und Speicherung zugewiesen werden. Mit Paul Ricœur kann im Hinblick auf Kertész' Metaphorik des Wachsabdrucks festgehalten werden, dass der »Abdruck des Siegels« zwar auf den dahinter stehenden »Akt des Siegelns«<sup>696</sup> verweist. Aber erkannt werden kann das, was die gewaltsame Einprägung ausmacht, nur von demjenigen, der bereits weiß, was den »Akt des Siegelns« ausmacht. Das, was dem »Spurensucher« im Raum die Erfahrung und Enttäuschung der Abwesenheit war, betrifft auch die Differenz von Abdruck und originärem Ereignis am Körper des Überlebenden. »[D]as Rätsel des Abdrucks [wiederholt sich] in dem der Spur«<sup>697</sup> und umgekehrt.

Der Eindruck einer bloßen Verlagerung des Erkenntnisproblems vom Raum auf den Körper des Zeugen vollzieht nach, was unmittelbar nach 1945 die Geschichte der Zeugenschaft prägte. Deren Beginn kennzeichnet gerade ein fundamentaler Zweifel an der Kommunikativität des eigenen Körpers und damit an der Möglichkeit, die verinnerlichte Erfahrung öffentlich zu machen. Nachdem Robert Antelme aus Dachau und Buchenwald zurückgekehrt war, verfasste er das Erinnerungsbuch *Das Menschengeschlecht*; darin hält er in einem gleichsam programmatischen Vorwort das Verlangen des Überlebenden nach Sprache und Sprechen fest. Vor allem aber notiert er den Umschlagpunkt vom Verlangen in Verzweiflung über die Unmöglichkeit, den Körper als das Areal, dem die Tat eingeschrieben ist, zum Sprechen zu bringen: Es schien »vom ersten Tag an unmöglich, die uns bewusst gewordene Kluft zwischen der Sprache, über die wir verfügten, und jener Erfahrung, die wir größtenteils immer noch *am eigenen Leib* verspürten, auszufüllen. [...] Kaum begannen wir zu erzählen, verschlug es uns schon die Sprache.

---

696Ricœur, Rätsel (wie Anm. 71), S. 29.

697Ebd., S. 32.



Was wir zu sagen hatten, begann uns nun selber *unvorstellbar* zu werden.«<sup>698</sup> In Überlegungen wie denen Antelmes gründet die ›Karriere‹ des Unsagbarkeitstopos, der die kulturelle Nachgeschichte der Shoah geprägt hat. Erinnert sei an den einleitend zitierten *Tortur*-Essay Jean Améry's, in dem genau dieser Zusammenhang von unauslöschlichen und untrüglichen Spuren am Körper, die aber stets enigmatisch bleiben, weil sie auf Vermittlung angewiesen sind, prägnant enthalten ist. Allerdings gilt Vermittlung nur dann als Defizit und letztlich als Unmöglichkeit, wenn der Thematisierung der Körperspuren Unvermitteltheit als Ideal vorausgeht. Paradigmatisch ist in Antelmes Text beschrieben, was im Nachdenken über die kulturellen Folgen der Shoah als Aporien oder Krisen der Repräsentation und Zeugeschaft bezeichnet wird. Das Ereignis kann vom Zeugen erinnert werden und ist durch sein Überleben auch gewissermaßen gegenwärtig, aber es übersteigt die Möglichkeit der Sprache. Und dies gilt vor allem dann, wenn die subjektiven Empfindungen des Opfers auf die gleichsam objektiven diskursiven Regeln und kulturellen Codes einer Rede über Schmerz und Gewalt treffen. Die Unverfügbarkeit betrifft nicht die Spuren am Leib, sondern die als inadäquat empfundenen sprachlichen Mittel. Der Körper als Ort, dem die Tat eingeschrieben ist, kann ebenso nicht von sich aus zum Sprechen gebracht werden, wie das wiederbegangene Lager schweigt.

Worin liegt aber für Kertész das erzählerische und auch erinnerungskulturelle Potential der Verschiebung von der Spurensuche am Objekt zum Subjekt? Es gibt etwas, das der bloßen Verschiebung von der Spur zum Abdruck widerspricht und worauf Kertész' Konzeption sowohl der Figur des ›Spurensuchers‹ als auch von György Köves im *Roman eines Schicksallosen* abzielt. Das sind die poetologischen Konsequenzen, die dem Körper als Einschreibefläche der Tat abgerungen werden können. Dazu ein letzter Blick auf Améry, der eine entscheidende Kontrastfolie zu Kertész' Poetik darstellt. Améry insistiert auf etwas Nichtkommunizierbarem, aber gleichzeitig kommuniziert er das schmerzhafteste Ereignis; er beschreibt minutiös die Vorgänge der Folter, die durch eine »Dramaturgie der Annäherung«<sup>699</sup> hindurch im Zentrum des Essays steht. Dies ist die Passage, in der sich Text und Tat begegnen bzw. größtmöglich annähern. Er geht zwar von der eigenen Erfahrung – auch als Beglaubigung für den Essay – aus bzw. steuert auf diese zu, spart dann aber die persönliche Dimension aus, weil sie auf ein vergleichendes Sprechen angewiesen wäre. Statt dessen liefert er unter Verwendung technischer Begriffe und lexikonähnlicher Passagen eine »sachliche Beschreibung«,<sup>700</sup> die deswegen nichts von der erlittenen Gewalt lindert, die aber offensichtlich das, was der Körper nicht vergessen kann, ausschließt. Améry behauptet und mehr noch: verteidigt ein »Refugium des Eigensten,«<sup>701</sup> das nur dem Subjekt zugänglich ist und auf das er nur zeigen kann und will, in dem er ›Ich‹ sagt. Indem er das sagt, verbirgt er dieses Ich gleichzeitig im Text.

---

698Robert Antelme: Vorwort. In: ders.: *Das Menschengeschlecht*. Frankfurt/M.: Fischer 2001, S. 7–10, hier S. 7. Das Wort ›unvorstellbar‹ ist im Original hervorgehoben, die andere Hervorhebung stammt von mir.

699Sven Kramer: *Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis nach Auschwitz*. München: Fink 2004, S. 458.

700Améry, *Tortur* (wie Anm. 32), S. 62.

701Kramer, *Folter*, S. 459.

Der eigene Körper und die an diesem erlittene Tat werden nicht zum Sprechen gebracht. Die Passage über die Folter ist eine doppelte Verneinung: sowohl die subjektive Erfahrung als auch ästhetische Verfahren weist er von sich. Die Abwehrhaltung bestätigt sich, wie Sven Kramer herausgearbeitet hat,<sup>702</sup> in den Filmrezensionen Améry's, in denen er den »filmisch oder literarisch mitgeteilten imaginären Greueln«<sup>703</sup> die Wirklichkeit entgegen hält. Er lässt einzig eine realistisch-dokumentarische Kunst gelten, die im Verzicht auf »jegliche Stilmittel« auf die Darstellung einer »nackten Faktizität« setzt,<sup>704</sup> verkennt allerdings, dass es sich dabei auch um »Stilmittel« – eben die einer filmischen Authentizität – handelt. Améry unterstreicht die Überlegungen über die Tortur, wenn er apodiktisch festhält, dass man »vor allem der *ästhetischen* Versuchung«<sup>705</sup> widerstehen müsse, wenn man Gewalt mitteilen wolle. Aber umgekehrt lässt sich – auch mit Améry – festhalten: Gewalt zielt stets auf das Subjektive – und sei es in dessen Auslöschung. Indem Améry diese subjektive Dimension des Areal's der Tat vor einer ästhetischen Aneignung (und in seiner Wahrnehmung: Verfremdung) verteidigt, erkennt er den spezifischen Zusammenhang von Gewalt und Subjekt. Aber er verkennt auch die Möglichkeiten der ästhetischen Versuchung, das Subjektive in das Zentrum des Erzählens zu rücken.

Vor dem Hintergrund von Améry's ästhetikskeptischer Position kann im Hinblick auf Kertész' Schreiben behauptet werden, dass das, was im Bezug auf Gewalt vielfach als sprachliche Grenze bezeichnet wird, womöglich weniger eine allgemein-sprachliche, als vielmehr eine Grenze zwischen verschiedenen Sprechweisen und Poetiken ist. Die Topoi der Sprachkrise und Unsagbarkeit haben nur Bestand, wenn das zu Erzählende an bestimmten Vorstellungen von Realismus, dokumentarischem Schreiben und Authentizität gemessen wird, die eine Poetik nach Auschwitz immer schon dem Verdacht der Verfälschung durch Ästhetisierung aussetzen. Metaphern und ein »literarisches« Sprechen sind nicht unangemessene Stellvertreter des Ereignisses, sondern selbst Teil von dessen Wirklichkeit, nämlich der Wirklichkeit des Subjektiven, die die eigenste Erfahrung der Gewalt ist. Es soll nicht behauptet werden, dass ästhetische Verfahren, wie Imre Kertész eines entwirft, Améry's Befund der nicht teilbaren und mitteilbaren Schmerzerfahrung widerlegen könnten. Aber das literarische Schreiben lässt sich als Anstrengung verstehen, das Unsagbare ästhetisch zu bearbeiten, Sagbarkeiten zu erproben und dabei historische Codierungen von Gewalt zu überprüfen, weiter zu schreiben oder zu verwerfen. Der Weg von Imre Kertész' Poetik führt vom verschwundenen Lager über Lektüren im Raum und am Körper zu einem erfundenen Lager.

702Vgl. dazu die Ausführungen von Kramer, Folter S. 459ff., denen ich hier folge.

703Jean Améry: Auf den Sade gekommen. In: ders.: *Cinéma. Texte zum Film*. Stuttgart: Klett 1994, S. 66–70, hier S. 68.

Hier zit. n. Kramer, Folter, S. 460.

704Jean Améry: Wann darf die Kunst auf »Kunst« verzichten? Zu dem Filmwerk »Das Geständnis«. In: ders., *Cinéma*, S. 87–90, hier S. 88f. Hier zit. n. Kramer, Folter, S. 460.

705Ebd., S. 87.

## IV.4 Das erfundene Lager

Nur mit Erinnerungen konnte man ein Gedächtnis bilden.  
Kurzum, mit Irrealem, Imaginärem.  
Jorge Semprún, *Der Tote mit meinem Namen*.

Imre Kertész ist, aus der Erfahrung der Spurensuche heraus, gerade daran interessiert, das Subjektive der Shoah zu erzählen. Die Hinwendung vom Objekt zum Subjekt mit der doppelten Figur des Scheiterns führt, so wird im folgenden zu zeigen sein, geradezu zu einer Bejahung der »ästhetischen Versuchung«. Robert Antelme deutet bereits 1946/47 den Weg einer poetologischen Zeugenschaft an, die Imre Kertész' Werk prägt. Zum einen versichert er dem Leser in dem gleichsam programmatischen Vorwort zu *Das Menschengeschlecht*: »Ich berichte hier über das, was ich erlebt habe.«<sup>706</sup> Andererseits erweist sich dieses Berichten im Verhältnis zum Erleben – wie bereits angemerkt – als defizitär. Aber eben gemessen an der »Sprache, über die wir verfügten.« So macht Antelme einen für das (Selbst-)Verständnis des Zeugen unmittelbar nach 1945 geradezu unerhört anmutenden Vorschlag, wenn er im Hinblick auf den Zeugenbericht einen Begriff der Ästhetik und Poetik einführt.

Dieses Mißverhältnis zwischen der Erfahrung, die wir gemacht hatten und dem Bericht, der darüber möglich war, bestätigte sich in der Folge immer mehr. Wir hatten es also tatsächlich mit einer jener Wirklichkeiten zu tun, von denen es heißt, daß sie die Vorstellungen übersteigen. Damit war klar, daß wir nur durch Auswählen, und das heißt wiederum durch unsere *Vorstellungskraft* versuchen konnten, etwas über sie auszusagen.<sup>707</sup>

Die Erfahrung und der mögliche Bericht über die Erfahrung können durch »Vorstellungskraft« in ein Verhältnis gesetzt werden, das über den Kommunikationsabbruch hinausweist und Erzählung möglich werden lässt. Imagination kann dabei das »Missverhältnis« nicht aufheben, aber die Diskrepanz wird – wie Ricoeur formuliert – »erträglich.«<sup>708</sup> Der dem Vorwort folgenden Text Antelmes ist dann allerdings weit entfernt von dem, was man später als eine Poetik nach Auschwitz bezeichnen könnte, wie sie in den 1960er Jahren aufkommt. Es handelt sich bei *Das Menschengeschlecht* vielmehr um die Einhegung des Fiktionalen, indem er auf Begriffen wie »Authentizität« und »Bericht« insistiert und seinen Text in den Horizont von Dokumenten stellt. Er folgt damit dem geforderten Status von Überlebendentexten nach 1945, der an einem juristischen Zeugenbegriff ausgerichtet ist. Aber: Antelme antizipierte einen Weg des Zumsprechen-Bringens des Areals der Tat, auch wenn er vor diesem Weg selbst zurückschreckte.

Imre Kertész setzt seinerseits implizit an den Überlegungen Antelmes an und rückt sie ins Zentrum seiner Poetik, wenn er »die Realität von Auschwitz« als eine »unvorstellbare Welt« bezeichnet, die sich nur »mittels der ästhetischen Phantasie vorstellen läßt« (G, 291). Kertész ruft mit der von ihm gewählten Terminologie einen Diskurs auf, den Wolfgang Iser als Verhältnis von Realem, Fiktivem und Imagi-

<sup>706</sup>Antelme, *Menschengeschlecht* (wie Anm. 698), S. 9.

<sup>707</sup>Ebd., S. 7, Hervorh. O.G.

<sup>708</sup>Ricoeur, *Rätsel* (wie Anm. 71), S. 32.

närem diskutiert hat.<sup>709</sup> Vorstellungskraft meint dabei aber – auch in Abgrenzung zu anders lautenden historischen Bestimmungen von Imagination – gerade nicht, dass der Shoah ihr tödlicher Wirklichkeitscharakter abgesprochen wird.<sup>710</sup> Genau genommen handelt es sich bei Kertész um des Vermögen einer Wiedervorstellungskraft, wie sie historisch als zentrales Element der Imagination bestimmt wurde. Diese ist den realen Gegenständen und Ereignissen verpflichtet, leitet aber aus deren Abwesenheit die Möglichkeit und Notwendigkeit der Vorstellung ab und mündet in einen Akt der »Vergegenwärtigung von Abwesendem, gelenkt von Wissen und Erinnerung.«<sup>711</sup> Auch wenn Wolfgang Iser die am Subjekt ausgerichtete Konzeptualisierung der Imagination als »historisch« und damit implizit als überholt bezeichnet, ist sie im Kontext der Zeugenschaft nach der Shoah im speziellen, wie nach Gewalterfahrungen im allgemeinen, von ungebrochener Aktualität und Brisanz. Ist doch ein derartiges Verständnis von Imagination geradezu Voraussetzung dafür, die subjektive Erfahrung Verletzt-Werdens zur Sprache zu bringen.

Kertész behauptet geradezu einen poetischen Auftrag der Vorstellungskraft, der aus der Shoah und ebenso aus der Erfahrung vergeblicher Spurensuche hervorgeht: »Das Konzentrationslager ist ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht. (Auch nicht – und vielleicht sogar dann am wenigsten –, wenn wir es erleben)« (G, 253). Was Kertész in seinen ersten Shoah-Texten – gleichsam als Anfang des Schreibens – exponiert, ist Geschichte als Erzählung aus der Perspektive einer individuellen Erinnerung, die den Vorgaben der Dingwelt einerseits folgt, andererseits aber trotz. Kertész ist und bleibt an die »Obligata des Stoffes« gebunden, die er mit religiöser Autorität auflädt: »das Verladen in die Waggon, die Fahrt, die Ankunft in Auschwitz, die Selektion, das Baden und die Kleiderausgabe – alles eine obligatorische Folge von Momenten, genau wie die in Register gefaßten Obligata des Kreuzwegs in den mittelalterlichen Passionsspielen« (G, 28). Das Zeugnis geht aus dem hervor, was die unbestreitbare Faktizität der Shoah ist, und hält damit an einem »authentischen, empirischen Zusammenhang zwischen Text, Autor und Erfahrung« fest.<sup>712</sup> Gleichzeitig nimmt Kertész aber das in den Blick, was an den Objekten verloren und zerstört ist bzw. durch seinen Blick zersetzt wurde, und leitet daraus die Notwendigkeit der Neuschaffung des Gewesenen ab. Diese Neuschaffung gründet dann vor allem

709Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.

710Dies wird auch dadurch deutlich, dass weder Antelme noch Kertész davon sprechen, dass Auschwitz mittels der ästhetischen Phantasie (*nach-*)erlebbar wäre.

711Iser, Fiktive, S. 314.

712Young, Beschreiben (wie Anm. 563), S. 47. dass ein Autor den Anspruch auf Anerkennung und Authentizität verwirkt, wenn er die erinnerungskulturellen Konventionen der »Ortsgebundenheit des Ich« verletzt und die »Augenzeugenautorität« (ebd., S. 91) nicht aufweisen kann, belegen die Vorgänge um den Erinnerungstext *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* von Benjamin Wilkomirski, der dann als Fiktion des Schweizers Bruno Doessecker entlarvt wurde. Pointiert fasst Gerhard Lauer zusammen: »Nicht der Text war ein anderer geworden, sondern sein Autor. Solange er das Waisenkind aus Majdanek und Auschwitz war, galt er als authentischer Zeuge. [...] Als Adoptivkind aus der Schweiz war er dagegen nur mehr ein Betrüger. [...] Die Geschichte des Buchs *Bruchstücke* ist ein drastisches Beispiel für die Wirkungsmächtigkeit des Autors. Er scheint die zentrale Instanz für die Authentifizierung eines Textes zu sein.« (Gerhard Lauer: Tod und Leben des Jossel Rakover. Zu Funktion und Bild des Autors in Texten über den Holocaust. In: Schmitz, Shoah (wie Anm. 572), S. 74–90, hier S. 75f.) Vgl. insgesamt zu dem »Fall Wilkomirski: Stefan Mächler: Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie. Zürich: Pendo 2000, Daniel Ganzfried: ... alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Hg. v. Sebastian Heft im Auftrag des Deutsch-Schweizer PEN-Zentrums. Berlin: Jüdische Verlagsanstalt 2002 sowie Elena Lappin: Der Mann mit zwei Köpfen. Zürich: Chronos 2000.

in den körperlichen Erfahrungen des Subjekts vor Ort; Kertész setzt ein selbstbewusstes ›Ich‹ in das Zentrum der Beschreibung, das sich der Raumgebundenheit und den Objekten gewissermaßen enthebt, ohne aber die Faktengebundenheit aufzugeben. Vielmehr ist die körperliche Evidenz des Zeugen die Rückversicherung, dass die zu schaffende Erzählung immer mehr ist als postmodernes Zeichen- und Bezeichnungsspiel. Die Gleichzeitigkeit von Autorschaft und Überleben steht dafür ein, dass die Imagination nicht in ausschweifende Phantasie ausschlägt, sondern durch das Faktische gleichsam ›gezähmt‹ ist.<sup>713</sup> Kertész' Texte oszillieren zwischen der »gleichzeitige[n] Verpflichtung der dokumentierten Realität und der literarischen Suspendierung dieser Realität.«<sup>714</sup>

Maßstab des Raums und des Erkennens sind die eigene Erfahrung und Vorstellung; diese kann mit der Wirklichkeit, wie sie 1964 überprüft werden kann, vielfach nicht zur Deckung gebracht werden. Die Konsequenz daraus ist aber nicht, die Erinnerung an die Erfahrung anzuzweifeln, sondern den Objekten ihren Wirklichkeitscharakter abzusprechen. Die Emanzipation der Erinnerung vom Gedenkort vollzieht sich bei Kertész angesichts einer der Ikonen der Vernichtung, dem Eingangstor des KZ Buchenwald mit dem Schriftzug ›Jedem das Seine‹. »War es das Tor? Es könnte sein; warum nicht: die Lage des Geländes, dieser bevorzugte Punkt auf dem abschüssigen Hang machten es sehr wohl möglich, daß es sich um das Tor handelte« (S, 104). Das Tor als Möglichkeit, Spur der Vergangenheit zu sein, schlägt dann aber in Zweifel um, da es nicht der Erinnerung entspricht. Es ist weder mächtig und groß noch Symbol rätselhafter, undurchschaubarer Mächte: »Das Tor *mußte* größer sein. Das Tor hier war klein, unbedeutend, ein Nichts, es verlor sich in der Umgebung, es war geradezu lächerlich« (ebd.). Ganz ähnlich schildert Peter Weiss eine markante Erfahrung in Auschwitz: »Vorherrschend der Eindruck, daß alles viel kleiner ist, als ich es mit vorgestellt hatte.«<sup>715</sup> Und weiter heißt es:

die schmiedeeisernen Verzierungen seiner beiden durchbrochenen Flügel: die Muster! die Schnörkel! das unentwirrbare Geflecht, der Verlauf des eisernen Flechtwerkes, die Fugen, die Ornamente, die so verwickelt, so undurchschaubar waren, einander kreuzten und sich ineinander verschlangen, als seien es Schicksalsbahnen: wo waren sie? Die Zeichnung dieser Verzierungen hier war dermaßen einfach, daß kein Blick sie nicht auf Anhieb durchschauen würde: Rhomben, gewöhnliche schmiedeeiserne Rhomben, durch senkrechte Geraden in parallele Reihen geschnitten, mit doppelten Schweißnähten an den Ansatzpunkten – es war unbestreitbar, daß sie eine ausgezeichnete, aber bei weitem nicht jene künstlerisch ziselierete Handwerksarbeit darstellen, die sie darstellen *müßten*; und trotz alledem war es dennoch das Tor, zweifellos war es das (S, 105, Hervorhebung O.G.).

<sup>713</sup>Zur Diskussion um Ausschweifung und Zählung der Phantasie vgl. Iser, *Fiktive* (wie Anm. 709), S. 292–316, bes. 296ff.

<sup>714</sup>Elrud Ibsch: Der Holocaust im literarischen Experiment: Jüdische Schriftsteller im ›double bind‹. In: Dieter Lamping (Hg.): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 29–45, hier S. 31. Vgl. dazu auch Aurélie Kalisky: *Das literarische Zeugnis zwischen ›Gestus des Bezeugens‹ und literarischer Gattung*. In: Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer, Peter Kuon (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2006, S. 37–55, hier S. 47, die eine »Spannung zwischen der Beglaubigung einer objektiven Wirklichkeit und der Vermittlung einer subjektiven Wahrheit, die aus dem Durchleben eines katastrophalen Geschehens hervorgegangen ist,« beschreibt. Es ist eine Spannung, in die Kertész' Schreiben beispielhaft eingespannt ist.

<sup>715</sup>Weiss, *Ortschaft* (wie Anm. 616), S. 37.

Wie ein Vergleich mit der Abbildung zeigt, liefert der ›Abgesandte‹ eine geradezu dokumentarisch genaue Beschreibung dieses Tors, dennoch ist sie für das Vorhaben, das vergangene Verbrechen zu rekonstruieren, unbrauchbar. Gemessen an der eigenen Erinnerung sind die ›Beweisstücke‹ der Vergangenheit »Fremde« (S, 148); es handelt sich dabei um eine Form der »Irrealisierung gegebener Daten,« die Iser im Bezug auf Sartres Schrift *Das Imaginäre* als Bedingung dafür festhält, dass »ein



»als seien es Schicksalsbahnen« Buchenwald, Tor, 2005

Vorstellungsgegenstand real werden kann.«<sup>716</sup> Allerdings haben die kulturellen Reflexe auf die Shoah eine gesteigerte Sensibilität dahingehend entwickelt, dass die Irrealisierung in Form von Fiktionalisierung auch dazu führen könnte, dem Ereignis selbst seine Wirkung und Wirklichkeit abzuspochen. Es ist die Leistung des Begriffs des Imaginären, immer auch eine Haftung am Realen einzuschließen. So führt die Beschreibung des Lagertors letztlich von den gegebenen Objekten zum Bewusstsein desjenigen, der das Imaginäre hervorbringt. Die Spurensuche wird zum »entschiedene[n] Zeugnis über seine bezweifelbare Existenz« (S, 147), die als lebhafter und beredter Gegenentwurf zu den stummen Spuren der Geschichte fungiert. Das ursprüngliche Areal der Tat, in dem György Köves und wohl auch Kertész als Muselmann die äußerste Grenze der Shoah berührten, wird bei der Wiederbegehung zum Ort, an dem die prognostizierte Existenz als Zeuge und vor allem als Autor bestätigt wird. Die gewonnene Existenz wird zur schöpferischen Instanz, die die Vergangenheit erst entstehen lässt:

Diese Landstraße, diese Gegend und dieser hilflose Kadaver [die Fabrik in Zeitz, O.G.] dort vor ihm gehörten unbestreitbar ihm; allesamt warteten sie nur auf seine Ankunft; sie waren Gefangene seines Willens – sie zu erschaffen oder zu verwerfen, sie dem gestaltlosen Elend des Nichtseins zu überlassen oder aus dem eigenen Dasein ein Sein zu geben, das sie aus ihrer namenlosen Materialität erlöst, zum Leben erweckt würden: es hing ganz allein von seiner Kraft und seinen Fähigkeiten ab (S, 142f.).

Ergebnis der Spurensuche bei Kertész ist, dass er aus der Einsicht in die Vergänglichkeit, Spurlosigkeit und ›Unwirklichkeit‹ des Lagers als realem Ort schließlich die Möglichkeit oder vielmehr Notwendigkeit einer Rekonstruktion des Ortes als Literatur ableitet. Der bereits zitierte *Weimar*-Essay fasst die vor Ort gewonnenen Einsichten rückblickend pointiert als poetologische Entwicklung zusammen. Die Ortsbeachtung »hat sein – mein – Leben bestimmt. Mir wurde klar, dass ich, um der eigenen Vergänglichkeit und den sich wandelnden Schauplätzen zu trotzen, mich auf mein schöpferisches Gedächtnis zu verlassen und alles neu zu erschaffen hatte.«<sup>717</sup> Mit der Formel des »schöpferischen Gedächtnisses« ist auf den Punkt gebracht, was als die poetologischen Konsequenzen des vergehenden Lagers und der vergeblichen Spurensuche im Raum gelten kann.<sup>718</sup> Kertész zielt mit dem Akzent des Schöpferischen auf die »Refiguration

<sup>716</sup>Iser, *Fiktive* (wie Anm. 709), S. 342.

<sup>717</sup>Kertész, *Weimar* (wie Anm. 605), S. 143.

<sup>718</sup>Und diese poetologischen Konsequenzen erfahren ihrerseits eine Fortführung als ethische Konsequenz. Für Kertész stellt sich nicht nur die Frage, »in welchem Maße die Phantasie fähig ist, sich mit dem Faktum des Holocaust auseinanderzusetzen« (S, 142f.).

des Vergangenen durch die Erzählung,«<sup>719</sup> deren Ergebnis ein »fiktionalisiertes Zeugnis«<sup>720</sup> ist. Der Bruch zwischen Ereignis und Erzählung, der als Verhältnis von der Lagererfahrung und der Wiederbegehung des Lagers ins Bild gesetzt war, kann und soll durch Vorstellungskraft vermittelt werden. Dabei ist das schöpferische Gedächtnis eine Figur der Aneignung, die von der Überzeugung getragen ist, die sogenannte historische Wahrheit nur darin sichtbar machen zu können, was als subjektive Erinnerung und Erzählung bewahrt wird. Das Beispiel der Begegnung mit dem Tor in Buchenwald hat dies veranschaulicht: nicht das reale Tor gilt es für Kertész zu beschreiben, sondern die Erfahrung der Übermächtigkeit und des Ausgeliefertseins an die Architektur und des Personal eines Territoriums des Terrors. Nicht die Dinge erzählen von historischen Ereignissen, sondern ihre Wirkung auf die Opfer. Führt die Diskrepanz von Vorstellung und Wirklichkeit bei Peter Weiss zu einer Irritation, ja zu einer Krise historischen Erkennens, so werden der Ort und die Dinge für Kertész zum Initial, das Ereignis in diesem Areal der Tat literarisch neu zu entwerfen. Unmittelbar vor der Veröffentlichung des Romans in Ungarn notiert Kertész im *Galeerentagebuch* pointiert seine (poetologische) Haltung zur historischen Realität: »Die Wahrheit oder meine Wahrheit? Meine Wahrheit. Und wenn es nicht *die* Wahrheit ist? Dann Irrtum, aber mein Irrtum« (G, 42).

Dies meint nicht, wie man vorschnell folgern könnte, schlichtweg Authentizität zu suspendieren. Vielmehr handelt es sich um eine Akzentverschiebung vom Raum bzw. Tatort zum Subjekt und Opfer der Tat, wie sie an einer prominenten Formulierung des Autors expliziert werden kann. Es heißt im *Galeerentagebuch*: »Auschwitz spricht aus mir,« und dies führt Kertész als Fundament seines Schreibens an; eingeschlossen ist aber auch die Lesart: »Auschwitz spricht aus *mir*« (G, 32, Hervorh. O.G.). Kertész schreibt vor dem Hintergrund einer subjektiven Authentizität, die das persönliche Erleben betrifft. Für den Deportierten Köves blieb das Bahnhofsschild mit der Aufschrift »Auschwitz« stumm; erst der Erzähler Köves bringt diesen Ort und diesen Namen zum Sprechen. Und zwar auf eine Weise, die den Bezug zu einer kollektiv anerkannten »historischen Wirklichkeit« nicht aufkündigt, sondern vielmehr voraussetzt, um auf dem Subjektivem als dem Subversivem zu insistieren. Subversiv in dem Sinne, dass Köves/Kertész auf einer Dimension der Gewalterfahrung der Shoah beharrt, die gerade darin besteht, dass sie nicht im Allgemeinen, in Topoi und Diskursen aufgeht. Maßstab der Shoah kann für den Überlebenden nur die

---

derzusetzen, inwieweit sie fähig ist, dieses Faktum aufzunehmen,« die ja mit dem schöpferischen Gedächtnis eine Antwort erfährt. (Imre Kertész: Ein langer dunkler Schatten. In: ders., Gedankenlänge Stille (wie Anm. 605), S. 84–92, hier S. 84.) Ebenso bedeutsam und auf die ästhetischen Verfahren aufbauend ist, »inwieweit der Holocaust durch die rezipierende Imagination zum Bestand unseres ethischen Alltags, unserer ethischen Kultur« (ebd.) werden kann. Die von Kertész artikulierte Verpflichtung zur »moralisch-existentialen Auseinandersetzung mit dem Holocaust« (ebd., S. 92) führt notwendigerweise zu der Ausweitung der Lagererfahrung hin zu einem »universellen Erlebnisfeld« (ebd., S. 89), das dann aber die erzählerische Reichweite des *Romans eines Schicksallosen* übersteigt und vor allem die Folgetexte und Essays betrifft. Was in der philosophischen Reflexion und mit den literarischen Mitteln erzählbar gemacht wird, ist dann »nicht mehr allein der Holocaust, sondern die sich im Weltbewußtsein widerspiegelnde ethische Konsequenz des Holocaust« (ebd., S. 86).

719Ricoeur, Rätsel (wie Anm. 71), S. 35.

720Kalisky, Zeugnis (wie Anm. 714), S. 37.

eigene Erinnerung sein, so gefährdet und trügerisch und zugleich kreativ und eben schöpferisch sie auch sein mag. Gestützt wird diese Lesart durch wiederkehrende Kommentare, die auf das »schöpferische Gedächtnis« des Autors abheben. In jenem Eintrag des Tagebuchs, der auch den Besuch in Buchenwald 1964 reflektiert, findet sich der pointierte Hinweis auf eine subjektzentrierte Autorschaft: »Was ist Wirklichkeit? Verkürzt gesagt: wir selbst« (G, 15). In der Nobelpreis-Rede 2002 greift er diesen Gedanken in ähnlich lautender Weise auf; er spricht davon, »daß nur eine einzige Realität existiert, diese Realität aber bin ich selbst.«<sup>721</sup> Auf der Grundlage des körpergebundenen Areal der Tat entsteht eine Autorschaft, die die subjektive Dimension der Gewalterfahrung herausstellt, ohne – wie Améry – darin den Abbruch von Kommunikation zu erblicken. Der die Wirklichkeit/Vergangenheit und sich selbst hervorbringende Autor lebt im Zustand der Schicksalhaftigkeit und gestaltet von da aus die Erfahrung der Schicksallosigkeit. Das heißt, der *Roman eines Schicksallosen* und das darin gestaltete Areal der Tat – der Ort des Muselmanns – basiert wohl auf der Erfahrung des Überlebenden; es ist aber vor allem das Ergebnis eines literarisch-ästhetischen Programms, mittels eines schöpferischen Aktes Erzählbarkeit zu erzeugen. Die Art und Weise, wie der Spurensucher das Lagertor wahrnimmt, kündigt *ex negativo* jenes erzählerische Programm an, mit dessen Hilfe die Shoah kommuniziert werden soll, spiegelt sich doch in dem, was der Spurensucher vermisst, der frühere Eindruck als Deportierter. Elemente der vergangenen Erfahrung wären übermächtige Größe (der Architektur), Undurchschaubarkeit (des Schicksals) und Unverständlichkeit. Es sind dies Bestandteile einer »Textur des Textes, der sich an Auschwitz »anschließt«<sup>722</sup> und gleichzeitig die Nachträglichkeit dieser Textur vergessen machen soll.

#### IV.4.1 Gegenwärtigkeit

Die Figur György Köves wird mit einer gleichsam phänomenologischen Perspektive ausgestattet, um die Undurchschaubarkeit und Unlesbarkeit des Gewaltareals, wie sie sich einem Opfer offensichtlich bot, literarisch zu gestalten. Ein solches phänomenologisches Wahrnehmen und dann Erzählen setzt an die Stelle logischer Verkettungen und Bewertungen, die einer übergeordneten Deutung folgen, die intensive Gegenwärtigkeit und Vergegenwärtigung eines Ereignisses, das erst noch gedeutet werden will. Köves verkörpert einen jeweils aktuellen Kenntnisstand, der nicht durch das nachträgliche Wissen überformt ist. Der räumlich wie zeitlich begrenzte Blick des Menschen im Lager evoziert eine authentisch-historische Perspektive und prägt dem Erzähltext den »Stempel des Echten« auf. Aber wie bereits für den Soldaten des Ersten Weltkriegs erarbeitet, bleiben in dieser Erzählperspektive Schilderungen fragmentarisch. Nur ist dies bei Kertész nicht Anlass, Defizite des Erkennens zu diskutieren. Vielmehr wird diese Perspektive der »ständige[n], intensive[n] Gegenwärtigkeit«<sup>723</sup> strategisch eingesetzt, um dem

<sup>721</sup>Kertész, Heureka (wie Anm. 595), S. 244.

<sup>722</sup>Liotard, Streitgespräche (wie Anm. 569), S. 24.

<sup>723</sup>Imre Kertész: Im Gespräch mit Eszter Radai über sein neues Buch »Dossier K.« und den neuen europäischen Antisemitismus. Übers. v. Gabriella Gönczy. In: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3312.html>. Das Gespräch erschien erstmals am 28. Juli 2006 in der ungarischen Wochenzeitung *Elet es Irodalom*.



Protagonisten nachträgliche Sinnbildungen jeweils aktuell zu verweigern. Wie im *Galeerentagebuch* festzustellen ist, sind »Gegenwärtigkeit und Schicksalslosigkeit [sic]« derart aufeinander bezogen, dass nicht nur der eine Begriff den anderen erklärt, sondern dass sie beide dem Ziel verpflichtet sind, den Muselmann erzählbar zu machen. Dazu konstruiert Kertész einen erzählerischen »Mangel« an Sinnstiftung, der aber gerade als natürlich, nämlich als Rekonstruktion verstanden werden soll, auch wenn es sich bei der Gegenwärtigkeit um das Ergebnis nachträglicher Interpretation und Konstruktion handelt. Es ist eine Analogiebildung, ein Schreiben »in vollkommener *Entsprechung* zur verstümmelnden Zeit« (G, 28, Hervorh. O.G.).

Die Blicksituation des Protagonisten, mit dem Kennzeichen der »Gegenwärtigkeit«, ist exemplarisch bei der Ankunft in Auschwitz gestaltet. Der begrenzte Blick aus einem Viehwaggon durch ein Fenster ist Sinnbild eines Erzählens, das ganz von den gegenwärtigen Bedingungen gerahmt und – in einer gewissen Analogie zur im vorigen Kapitel erarbeiteten Frontperspektive – von den Gegebenheiten »engagiert« ist. Auschwitz gilt gemeinhin als Sinnbild dessen, was die Dimensionen der Shoah ausmacht; es ist ein mit Leid und Leichen, mit Bedeutungen, Deutungen, Einschreibungen, und Erzählungen ausgefüllter Ort. Er ist Synonym für die Shoah insgesamt, wie die Rede vom »Zivilisationsbruch Auschwitz«<sup>724</sup> oder das vielzitierte Diktum Adornos über das Gedichteschreiben »nach Auschwitz«<sup>725</sup> stellvertretend belegen. Kertész setzt in seinem Roman auf einen drastischen »Wissensunterschied zwischen Protagonist und Leser,«<sup>726</sup> indem er Auschwitz, gemessen an der Erinnerungskultur, in die der Text sich einbringt, als leeren, nicht-semantisierten Ort erscheinen lässt. Köves kann die Symbole und Ikonen der heutigen Gedächtniskultur nicht »lesen«, sie sagen ihm nichts und können ihm nichts sagen, weil es sie als solche noch nicht gibt. Und dies deshalb, weil sie im Rahmen der schicksallosen Existenz keine Symbole oder Ikonen, sondern Elemente einer gleichsam natürlichen Umgebung sind. Auschwitz ist für Köves bei dessen Ankunft noch nicht der stellvertretende Name und kein universelles Zeichen für die Shoah. Der erinnerungskulturell aufgeladene Name »Auschwitz« ist auf seine geografische Ursprungsfunktion als Bezeichnung eines Ortes zurückgeführt.<sup>727</sup> Der Ort und die Landschaft, auch die Handlungen innerhalb der Lager, sind in ihrer Beschaffenheit und ihrem Ablauf erzählbar. Beobachtungen lassen sich als Oberflächenlektüren formulieren. Die Frage nach einem darunter liegenden Sinn bleibt aber unberührt, weil die Shoah als gegenwärtige Erfahrung außerhalb von sinnstiftenden Prozessen angesiedelt ist. Köves steht noch nicht »außerhalb« der Shoah in einer historisch-reflexiven Erinnerungsgemeinschaft, die zahlreiche Deutungssymbole errichtet und Narrative hervorgebracht hat, sondern er ist als »in« der Shoah – inner-

---

724Vgl. Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a. M.: Fischer 1988.

725Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen*. Ohne Leitbild. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10,1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 31.

726Tanja Rudtke: »Eine kuriose Geschichte«. *Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' Roman eines Schicksallosen*. In: *arcadia* 36 (2001), S. 46–57, hier S. 55.

727Auch wenn die Umwandlung von Oświęcim zu Auschwitz bereits den Kontext der nationalsozialistischen Eroberungszüge im »Osten« anzeigt.

halb des Universums der Lager – stehend dargestellt. Effekt der gegenwärtigen Perspektive ist die Umdeutung einer »etablierten Rede über Auschwitz«, <sup>728</sup> indem »Auschwitz« dieser Rede entzogen wird. Die Erfahrungen von Köves müssen erst noch benannt werden.

Der Beginn des *Romans* exponiert den Abbruch oder die Negation von Bildung und traditionellem Wissen als Symbol für den schicksallosen Menschen in der Shoah: »Heute war ich nicht in der Schule« (R, 7). Und bereits im Lager reflektiert Köves den Fakt, dass das KZ Auschwitz in demselben Jahr errichtet wurde, in dem er auf das Gymnasium kam. »Non scolae, sed vitae discimus – nicht für die Schule, sondern fürs Leben lernen wir«, zitierte er [der frühere Schuldirektor]. Dann hätte ich jedoch, das war meine Ansicht, die ganze Zeit ausschließlich für Auschwitz lernen müssen« (R, 127). An die Stelle der einen Institution des Wissens tritt – wie Tadeusz Borowski formulierte – eine »Schule des Lagers.«<sup>729</sup> Einerseits wird die Revision tradierter Vorstellungen erzählt, wenn Köves beim Anblick eines Kapos bemerkt: »ich mußte den Spruch, den man mir zu Hause beigebracht hatte und der besagte, »nicht die Kleider machen den Menschen aus«, korrigieren« (R, 116). Andererseits schildert Köves konkrete einzelne Bildungsetappen entlang eines »Lexikons des Shoah: zunächst lernt er »Lager« – diesen für mich neuen, doch sogleich leichtverständlichen Ausdruck« (R, 106); dann wird ihm ein Gebäude erklärt: »es war ein »Krematorium«, das heißt der Schornstein eines Einäscherungsofens, wie man mich über die Bedeutung des Wortes aufklärte« (R, 121); und schließlich lernt er das Lagersystem kennen und erfährt, »daß wir uns in einem »Konzentrationslager« befanden. Aber auch die seien nicht alle gleich, so wurde erklärt. Das hier [Auschwitz] zum Beispiel sei ein »Vernichtungslager«, erfuhr ich. Etwas ganz anderes sei dagegen – so wurde gleich hinzugefügt – das »Arbeitslager«« (R, 128).<sup>730</sup> Schritt für Schritt erschließt sich dem Deportierten die gegebene Situation.<sup>731</sup> Mit dem gelernten Vokabular ist ein sukzessiver Wissenserwerb geschildert, der seinerseits die Totalität der vorgegebenen Ordnung ausformuliert. Denn die Erfahrungen, Bewertungen und Prognosen des Häftlings Köves sind stets nur auf das KZ-Vokabular bezogen und besitzen nur innerhalb des Lagersystems Gültigkeit. Ereignisse werden in der Logik des Lagers bewertet, angefangen mit der Selektion des Arztes. Und zwar, weil es kein Leben mehr außerhalb der Häftlingsexistenz gab. Die einzelnen Lager, in die Köves kommt – Buchenwald und Zeitz – kennen nurmehr Auschwitz als Bewertungsmaßstab und nichts jenseits des Lagers. In Zeitz bemerkt er, »daß die vorteilhafte Meinung, die noch in Auschwitz über die Einrichtung von Arbeitslagern geäußert worden war, auf einigermaßen übertriebenen Informationen beruhen mußte« (R, 151). Das heißt, im Erleben als Opfer wird die Shoah zum

728Szirák, *Bewahrung* (wie Anm. 599), S. 18.

729Tadeusz Borowski: *Bei uns in Auschwitz*. In: ders.: *Die steinerne Welt. Erzählungen*. München: DTV 1970, S. 103–141, hier S. 107. In die Tradition, die Shoah wie den Nationalsozialismus insgesamt als »Schule« zu bezeichnen, gehört auch das erzählerische Werk Aleksandar Tišmas, speziell die Erzählung *Die Schule der Gottlosigkeit*.

730Die Reihe des Lager-Lexikons lässt sich fortsetzen; einzelne graphisch herausgehobene Vokabeln durchziehen den Text.

731Vgl. die Resümees R, 122: »Ich kann sagen, daß ich mir, noch bevor der Abend des ersten Tages herabsank, im großen und ganzen über alles so ziemlich genau im klaren war.« R, 124: »All das habe ich nicht auf einmal, sondern eher nach und nach erfahren, durch immer neue Einzelheiten ergänzt.« Und R, 128f.: »Später habe ich an diesem Tag dann noch mehr Wissenswertes erfahren, bin weiterer Dinge zum erstenmal ansichtig geworden, habe weitere Gebräuche kennengelernt.«

›Archetyp ihrer selbst.«<sup>732</sup> Auschwitz erklärt sich in der Binnenperspektive des Opfers nicht insgesamt, sondern es gibt nur eine Abfolge von Schritten und Etappen des Wissens, die eine Orientierung innerhalb der vorgegebenen Ordnung ermöglichen, nicht aber die Ordnung als Ganzes erschließen. »All das habe ich nicht auf einmal, sondern eher nach und nach erfahren« (R, 124). Es handelt sich um sukzessive Erfahrungen im Gegensatz zu retrospektivem Wissen, das Konklusionen möglich macht: »das alles habe ich wahrgenommen, aber eben nicht so, wie ich es dann nachträglich – wenn ich darüber nachdachte – zusammenfassen, gewissermaßen vor mir abrollen lassen konnte, sondern nur Stufe um Stufe und indem ich mich an jede Stufe immer wieder einzeln gewöhnte – und so habe ich dann eigentlich nichts wahrgenommen« (R, 171).

Mit der Erzählhaltung ›Gegenwärtigkeit‹ wird das (poetologische) ›Verhältnis zum Holocaust überprüft.«<sup>733</sup> Und zwar deshalb, weil anhand der kindlichen Erzählperspektive der ›Gegenwärtigkeit‹ auf der Differenz zwischen einer retrospektiven Analyse der Vernichtung und deren aktuellem Erleiden beharrt wird.<sup>734</sup> Die Szene bei der Ankunft in Auschwitz, als paradigmatisches Beispiel, insistiert darauf, dass nicht durch Namen, Bezeichnungen oder ›Lektüre‹ erfahren werden kann, was diesen Ort ausmacht, sondern einzig das Betreten Wissen ermöglicht. Wenn sich unmittelbar nach der Negation der Lesbarkeit die Waggontüren öffnen und Köves ›Auschwitz‹ betritt, so ist damit jene Bedingung benannt, um etwas über den Ort zu erfahren. Allerdings führt die Verweigerung vorhandener Lesarten und der Sprung in der Erfahrung nicht zu einem darunterliegenden Sinn von Auschwitz, der nun lesbar würde. Vielmehr ist in dem ›kindlich-naiven Ich-Erzähler, der Auschwitz nicht durchschaut‹, die ›Nicht-Dechiffrierbarkeit von Auschwitz‹<sup>735</sup> eingefangen. Und dies vor allem deshalb, weil die Shoah für das Opfer keine Ansammlung von Chiffren, sondern von realen, körperlichen Erfahrungen ist.

#### IV.4.2 Natürlichkeit

Normal ist der Tod.  
Th.W. Adorno, *Minima Moralia* Nr. 33 (Herbst 1944)

Die Rede von der Natürlichkeit und Normalität der Shoah ist das poetologische Mittel, um jene Dimensionen im Text aufzuzeigen, die gerade nicht als poetologisch konstruiert, sondern nur als körperlich erfahrbar begriffen werden sollen. Das Wort ›natürlich‹ markiert eine Trennung zwischen Erfahrung und Deutung des Lagers, die in Budapest – dem Ort des Sagen-Könnens – expliziert wird. Das Gespräch mit einem Journalisten lotet das Verhältnis von Gegenwärtigkeit und Nachträglichkeit an-

---

<sup>732</sup>Ich übernehme diese Formel von Young, *Beschreiben*, S. 165.

<sup>733</sup>Szirák, *Bewahrung* (wie Anm. 599), S. 17.

<sup>734</sup>Vgl. Manuela Günter: *Writing Ghosts. Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben*. In: dies. (Hg.), *Überleben* (wie Anm. 588), S. 21–50, hier S. 33.

<sup>735</sup>Axel Dunker: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Fink 2003, S. 70.

hand des Umgangs mit dem Begriff »natürlich« aus. »Bestimmt [...] hätte ich viel entbehren, hungern müssen, und wahrscheinlich sei ich auch geschlagen worden, und ich sagte: »Natürlich!« (R, 270). Der fragende Journalist ist von der vermeintlichen Natürlichkeit der körperlichen Qualen irritiert, aber Köves argumentiert aus der inneren Logik des Lagers heraus, die von der Nachkriegsöffentlichkeit unüberbrückbar getrennt ist: »Ich sagte, im Konzentrationslager sei so etwas natürlich. »Ja, ja«, sagte er. »dort schon, aber ...«, und hier stockte, zögerte er ein bißchen, »aber ... ich meine, das Konzentrationslager an sich ist nicht natürlich!« (R, 271.) Es wird deutlich, dass es sich bei dem Überlebenden und dem Journalisten – also einem Menschen, der über die Shoah nachträglich berichten will – um die Personifizierung einer Innen- und Außenperspektive handelt. Köves reagiert auf diese Differenz mit einer Analogiebildung: er vergleicht die Art zu sehen und den Wissensstand des Journalisten mit seinem eigenen zu Beginn der Deportation und im Lager. »[I]ch begann allmählich einzusehen: über bestimmte Dinge kann man mit Fremden, Ahnungslosen, in gewissem Sinn Kindern nicht diskutieren, um es so zu sagen« (ebd.). Damit wird klar, was Kertész mit der kindlichen Perspektive und der »natürlichen Wahrnehmung« beabsichtigt. Sie ist ein literarisches Verfahren, um die Situation im Areal der Tat – Undurchschaubarkeit, Unverständlichkeit und vor allem Unwissenheit – erzählbar zu machen. So unvorstellbar das Lager dem Journalisten erschien, so war es auch dem Deportierten, aber mit dem Unterschied, dass Köves dann Schritt für Schritt durch diese unvorstellbare Welt hindurch gegangen ist. Und jede Etappe innerhalb des Lagers war für sich genommen logisch und eben natürlich.

Bei der Ankunft in Auschwitz gestaltet Kertész eine programmatische Szene: Köves wird von Mithäftlingen angehalten, sich für Sechzehn auszugeben, worauf dieser fragt »*Warum?*« Statt einer Antwort bekommt er eine Gegenfrage, ob er arbeiten wolle; Köves antwortet »*Natürlich.*« Und diese Antwort erfolgt, ohne tatsächlich einen Grund erkannt zu haben: »na gut, dann bin ich eben sechzehn« (R, 90). Das Wort »natürlich« substituiert die Frage nach dem Warum und ist Indiz für Köves' Verhältnis zur Umwelt, das von der Ankunft in Auschwitz an nur noch Gegebenheiten kennt, die nicht mehr hinterfrag- und erklärbar sind. Das erste gesprochene »natürlich« erfolgt zudem – den Charakter einer Exposition der Szene unterstreichend – auf der Schwelle zu einer neuen Ordnung totaler Determination, »während jener zwei, vielleicht nicht einmal zwei Minuten, bevor ich in dem Gedränge von meinem Platz aus die Wagentür erreichte, und dort habe ich dann schließlich einen großen Satz gemacht, an die Sonne und die frische Luft« (R, 91).

Der Übertritt in die Determination ist ein Übergang von Chaos und Desorientierung zur Wahrnehmung und Akzeptanz der neuen Ordnung. Zunächst erblickt Köves nach dem »Sprung ins Lager« »eine weite Ebene, ein riesiges Gelände,« das er aber nicht erschließen kann, da »ringsumher Gewimmel, Lärm, Bruchstücke von Worten und Geschehen, das Hin und Her des Sicheinordnens« (ebd.) die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.<sup>736</sup> Der Protagonist ist »verwirrt und schwindlig« und seine Wahrnehmung

<sup>736</sup>Vgl. dazu auch R, 94f.

gleich einem »seltsamen, bunten, verrückten Wirbel« (R, 93). Dieser Wirbel erfährt dann aber eine Umformung, die – im Rekurs auf die zentrale Textmetapher des »Schritt für Schritt« – die Determination versinnbildlicht: Köves spricht von einer »gemeinsamen Anstrengung« von Soldaten und Häftlingen, also den Personen des Lagers, durch die sich aus der Unordnung eine »lange Menschenkolonne ergab, jetzt schon aus lauter Männern, schon aus geordneten Fünferreihen bestehend, die sich um mich herum und mit mir langsam, aber nun doch gleichmäßig, Schritt für Schritt vorwärts bewegte« (ebd.) Derart angeordnet treiben die Deportierten dem Tod zu, denn »vorwärts« bedeutet, der Selektion näher zu kommen. Die Selektion bezeichnet den organisatorischen und perspektivischen Fluchtpunkt der hergestellten, »natürlichen« Ordnung; der selektierende Arzt ist im Blick des Jungen »ein fester Punkt«, wo vorher das »Durcheinander der vielen sich bewegenden, hin und her laufenden Gestalten« war (R, 97). Der Arzt bildet das Integrations- und Machtzentrum einer Maschinerie, in die Köves gerät: »Alles war in Bewegung, alles funktionierte, jeder war an seinem Platz und machte das Seine, alles exakt, heiter, wie geschmiert« (R, 99). Die Erzählperspektive des schicksallosen Menschen innerhalb dieses Gefüges ist darauf reduziert, die umgebende und determinierende Ordnung zu beschreiben. Köves kann »der Arbeit des Arztes dann bald folgen,« und er geht schließlich in dieser Ordnung auf, indem er »mit den Augen des Arztes« (R, 100) blickt und dabei die Situation der Opfer nicht zu erkennen vermag. Am Ende der Schwellensituation ist Köves – nicht nur äußerlich – zu einem Opfer geworden, dem man zuzügt, das sich fügt und dem alles natürlich erscheint.

Die formelhafte Natürlichkeit als poetisches Gestaltungsmittel bezieht Kertész von Camus' Roman *Der Fremde*. Die Rezeption allgemein wie die stilistische Adaption im speziellen ist nicht nur im *Galeerentagebuch* belegt, sondern auch in den Arbeitsnotizen im Vorlass des Autors. 1962 heißt es, »daß er die Erzähltechnik vom *Roman eines Schicksallosen* aus diesem Werk gelernt habe.«<sup>737</sup> Beide Romane beginnen mit einem Diktum, das dann von relativierenden Formulierung gefolgt wird. Camus' Text beginnt: »Heute ist Mama gestorben. Vielleicht auch gestern, ich weiß nicht.«<sup>738</sup> Und bei Kertész heißt es: »Heute war ich nicht in der Schule. Das heißt doch, ich war da, aber nur um mir von meinem Klassenlehrer freigeben zu lassen« (R, 7). Auch Köves' Blick »mit den Augen des Arztes« bei der Selektion in Auschwitz kann auf Camus zurückgeführt werden, wenn Merseult, der Protagonist, sagt: »Ich fand, daß seine Art, die Ereignisse zu sehen, ziemlich klar war. Was er sagte, war plausibel.«<sup>739</sup> Vor allem aber findet der Protagonist in *Der Fremde* zu einer sprachlichen Formel, die dessen Verhältnis zu den Gegebenheiten der Welt ausdrückt: »Jetzt verstand ich, das war so natürlich.«<sup>740</sup> Inwieweit der Bezug auf Camus über stilistische Analogien hinausgeht, darauf wird noch einzugehen sein. An dieser Stelle ist zu notieren,

737Kelemen, Vorlass (wie Anm. 61), S. 19. Vgl. SAdK, Imre-Kertész-Archiv, Nr. 22 (wie Anm. 586).

738Albert Camus: *Der Fremde*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 7.

739Ebd., S. 117.

740Ebd., S. 129.

dass Kertész mit Merseults »Häftlingsgedanken«<sup>741</sup> in einer Atmosphäre des »Unvermeidlichen«<sup>742</sup> etwas literarisch vorgebildet findet, das dazu geeignet scheint, die Erfahrung des Muselmanns erzählbar zu machen. In einem weiteren Kontext ist auch die Tradition der Lager- und Gefangenenliteratur insgesamt als Bezugsgröße für Kertész zu veranschlagen; diese ist durchzogen von Schilderungen der Natürlichkeit des Lagers. Beispielhaft ist eine pointierte Beschreibung der Totalität des Lagers, die Warlam Schalamow nach 17 Jahren Haft liefert: »All das war nur natürlich, es war das Leben.«<sup>743</sup> David Rousset hat dieser Lebensordnung, in die Köves springt, einen Namen gegeben: *L'Univers Concentrationnaire*. Der treffende Begriff des Universums benennt eine totale Welterfahrung, die kein Außen mehr zu kennen scheint; es ist eine »Welt für sich«<sup>744</sup> und die Shoah nimmt die Selbstverständlichkeit eines »Naturereignis[ses]«<sup>745</sup> an. Dem Krematorium begegnet Köves mit einem »Staunen, das einer Naturerscheinung gilt.« (R, 131) Es ist deshalb eine »natürliche« Welt der Lager, weil es einer Alternative, einer Wahl oder anderer, als natürlich anerkannter Lebensformen bedürfte, der gegenüber das Lager als unnatürlich erscheinen könnte. Erst nach der Rückkehr nach Budapest wird Köves mit einer natürlichen Ordnung konfrontiert sein, vor der das Lager als »ein Irrtum, ein Unfall, so eine Art Ausrutscher,« (R, 284) also als unnatürliche Ausnahme erscheinen kann. Imre Kertész erfasst dieses konzentrationäre Universum literarisch anhand des funktionalen Menschen, dem sukzessive der Weltbezug abhanden kommt, da er sich in einer eigenen Welt befindet.

Die Erzählperspektive bis zur Befreiung aus dem KZ Buchenwald erscheint auf den ersten Blick geradezu als Verneinung schöpferischer Vorstellungskraft, indem Köves die Wirklichkeit vermeintlich ohne nachträgliche Bearbeitung und Reflexion wiedergibt. Kertész selbst fördert diese Lesart:

Ich glaube, meine Romanfigur ist mit keiner anderen vergleichbar, in der Hinsicht, daß sie nur aus Determiniertheiten, Reflexionen und Tropismen besteht: Immer und überall ist es ausschließlich die durch die Welt erlittene Qual, die sie Sprache werden läßt, sonst würde sie nicht einmal reden können; niemals ist sie es, die die Welt Sprache werden läßt (G, 31).

Allerdings ist die »amoralische, reflexionslose, unwissende, unpersönliche und verfremdete Sichtweise,«<sup>746</sup> und sind auch die Erzählcharakteristika der Gegenwärtigkeit und Natürlichkeit letztlich nicht die auf Authentizität beharrenden Gegenbegriffe zu nachträglichen Reflexionen, sondern vielmehr das Ergebnis genau dieser Reflexion. »Die scheinbar naive Narration erweist sich als bewusst kalkuliert, sie fungiert als Argument in der Auseinandersetzung um die Bedeutung der Lager.«<sup>747</sup> Die Perspektive ist ein »Stilelement einer retrospektiven Erzählung, in der aus der großen zeitlichen Distanz des Erwachse-

741Ebd., S. 92.

742Ebd., S. 127.

743Warlam Schalamow: Regen. In: ders.: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I. Berlin: Matthes & Seitz 2007, S. 40–44, hier S. 43.

744Eugen Kogon: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München u.a.: Dt. Bücherbund 1979, S. VII.

745Andrzej Wirth: Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski. In: Tadeusz Borowski: Die steinerne Welt. Erzählungen. München: DTV 1970, S. 203–210, hier S. 208.

746Rudtke, Pikaro-Perspektive (wie Anm. 726), S. 51.

747Günther Butzer: Topographik und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur. In: Günter, Überleben (wie Anm. 588), S. 51–75, hier S. 61.

nen ein emotionsloser Erzählton erzeugt wird.«<sup>748</sup> Der »Ton der Objektivität« (G, 86) entspringt einer Poetik der Subjektivität. Deren Fundament ist das verschwundene Areal der Tat und deren Ziel ist die Gestaltung des funktionalen, schicksallosen Menschen. Der Zustand der Schicksallosigkeit mit all seinen literarischen Effekten ist das Ergebnis einer nachträglichen Deutung, die dann aber in ihren poetologischen Ableitungen zurückprojiziert wird auf das ursprüngliche Ereignis. Damit sich das Ereignis »Schicksallosigkeit« als Ereignis begreifen lässt, muss es »retrograd in einen Zusammenhang eintreten,«<sup>749</sup> der Schicksallosigkeit als Schicksal zu erkennen zu geben vermag. Dies ist die »unhörbare« Technik des Romans, die der Idee des »schöpferischen Gedächtnisses« entspringt: wirken »das Einmalige, Phantastische (das Phantastische der Genauigkeit), Gegenwärtigkeit und Schicksallosigkeit wie das sich ereignende Leben, so wird das der Ertrag dieser Technik sein« (G, 28). Damit wird ein Schreiben in »vollkommener Entsprechung zur verstümmelten Zeit« (ebd.) angestrebt, das eine Vermittlung zwischen dem erlebten und erzählten Areal der Tat möglich macht.

Das schöpferische Gedächtnis und die daraus hervorgehenden Texte lassen Kertész' Poetik als eine Poetik des Überlebens erkennbar werden, die die Tat als Zustand der Schicksallosigkeit erinnert, dies aber in einer Form tut, die gerade eine Revision des Zustands bedeutet. Kertész notiert in sein *Galeerentagebuch*, er schreibe, »um nicht als das zu erscheinen, was ich bin: ein Produkt von Determiniertheiten, Strandgut von Zufällen« (G, 77). Es werden zwei Personen erkennbar: Kertész, der zu einem Opfer gemacht wurde und der Autor Kertész, der diesen Opferstatus reflexiv durchdringt und schöpferisch aneignet. In *Fiasko*, dem Roman über den *Roman eines Schicksallosen*, erläutert »der Alte« – eine Autorfigur – als das Ziel seines Schreibens, »in der Vorstellung und mit künstlerischen Mitteln [...] die Wirklichkeit, die mich – überaus wirklich – in ihrer Macht hält, in meine Macht zu kriegen; aus meinem ewigen Objekt-Sein zum Subjekt werden; selber benennen, statt benannt werden.«<sup>750</sup> Der Blick zurück auf das vergehende Lager und die vergebliche Suche nach einem spurenhafte Wissen der Dinge mündet in eine Autorschaft, die das Ich gegenüber der historischen Entsubjektivierung behauptet. Aus dem Erleben und Erleiden der Shoah und der damit einhergehenden Bestimmung eines Areals der Tat führt eine Entwicklung bis zum Autor Imre Kertész, der mittels »schöpferischem Gedächtnis« sich selbst in (schöpferische) Freiheit zu setzen versucht. »Natürlichkeit« ist Zeichen dieser Entwicklung: der Begriff verweist auf eine ursprüngliche, nicht-artifizielle Erfahrung, die aber erst in der »Künstlichkeit« literarischen Erzählens als solche greifbar wird.

---

748Sigrid Lange: Blickverschiebung, Roberto Benignis *Das Leben ist schön* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*. In: Günter, *Überleben*, S. 121–138, hier S. 125.

749Liebsch, *Ereignis* (wie Anm. 90), S. 191.

750Kertész, *Fiasko* (wie Anm. 140), S. 114.

## IV.5 Die gefundene Antwort. Das Areal der Tat im europäischen Kontext

Mein Denken ist von den Meistern des Denkens verdorben.  
Imre Kertész, *Galeerentagebuch*, April 1975

Sind das erfundene Lager und die damit verbundenen Erzählstrategien eine Reaktion auf die verflüchtigte Erfahrung der Gewalt, so kann und muss noch eine zweite Reaktionsweise den poetologischen Effekten zur Seite gestellt werden. Neben das »schöpferische Gedächtnis« tritt die philosophisch-kulturgeschichtlich fundierte Reflexion der Shoah.<sup>751</sup> Auch hier ist es aufgegeben, das Unvorstellbare in vorstellbare Begriffe und Denkbewegungen zu übersetzen. Die Moderne wird dabei vom philosophischen wie poetologischen Standpunkt des Überlebens aus hinsichtlich ihres Erklärungspotentials gegenüber der Shoah befragt. Eingeführt wird diese Technik der Interpretation qua Tradition anhand einer Erinnerung Köves' im Lager an eine versäumte Lektüre.

---

<sup>751</sup>Ich konzentriere mich hierbei auf jene Einflüsse, die entweder direkt aus dem Text ableitbar sind, oder aus dem Vorlass und dem *Galeerentagebuch* im Zeitraum 1958–1975 ersichtlich sind. Spätere Reflexionen aufgrund seines Romans, die dann seine weiteren Werke prägen werden, bleiben im Rahmen dieser Untersuchung weitestgehend unberücksichtigt. Kertész hat bspw. in immer neuen Varianten den ungarischen Sozialismus mit seiner Lagererfahrung parallelisiert. Sein Wohnort und die gesellschaftspolitischen Bedingungen seines Lebens nach 1945 werden nachgerade als »ideale« Voraussetzungen seines Schreibens deklariert: »Der Holocaust und der Zustand des Lebens, in dem ich über den Holocaust schrieb, sind unlösbar miteinander verknüpft. Mir ist der Holocaust nie im Imperfekt erschienen.« (Imre Kertész: Vorwort. In: ders., *Gedankenlänge Stille*, S. 9–13, hier S. 9. Diese Formulierung ist auch eine Positionsbestimmung gegenüber Thomas Mann, der den Erzähler in der Einleitung zum *Zauberberg* als »raunenden Beschwörer des Imperfekts« (Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Hg. u. textkrit. durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 9.) bezeichnet hat.) Der »Jude« im Areal der Tat ist gleichsam der Inbegriff des im Totalitarismus entindividualisierten, schicksallosen Menschen; er wird – im Anschluss an eine Formulierung James E. Youngs – zum »Archetyp« künftiger Interpretationen der (Post-)Moderne nach 1945: »Paradoxerweise wird ein Ereignis, das wir als beispiellos wahrnehmen, als etwas, wofür es keine adäquate Analogie gibt, gewissermaßen selbst zum Beispiel für alles weitere, zu einer neuen Metapher, an der alle späteren Erfahrungen gemessen, mit der sie begriffen werden.« (Young, *Beschreiben* (wie Anm. 563), S. 164)

Zudem findet vor allem in seinem *Galeerentagebuch* eine Auseinandersetzung mit Protagonisten der Moderne statt. Es lässt sich ein versuchter Übergang vom »persönlichen Problem der Überlebenden« zu einer Bestimmung der Moderne rekonstruieren. Das Vermächtnis des Areals der Tat betrifft nicht nur zukünftige Werte, sondern die Schicksallosigkeit und Determination in der Shoah als dezidiert moderne Erfahrung zu erschließen bedeutet auch, dass die Moderne vor 1933 ihrerseits im Licht des späteren Genozids erscheint; die Vernichtung wird zu einer Erfahrung, die die Interpretation der Welt verändert. Nicht nur wird die Moderne zum Erklärungsmuster der Shoah, sondern auch umgekehrt. Die Befragung verläuft auch in der Gegenrichtung: nach der Shoah wird die Moderne im Zeichen der Shoah erneut gelesen. Auf der Grundlage der autobiografischen Erfahrungen im Areal der Tat und deren literarischer Gestaltung erfolgt eine Reinterpretation der Moderne. Die Fülle intertextueller, geistes- und kulturgeschichtlicher Bezüge im *Roman eines Schicksallosen* ist poetologische Gestaltung dessen, was Maurice Blanchot als (literatur-)geschichtliche Zäsur gefasst hat: »Jede Erzählung wird nunmehr eine Erzählung vor Auschwitz sein, wann immer sie auch geschrieben sein mag.« (Maurice Blanchot: *Après coup précédé par Le ressassement éternel*. Paris: Edition de Minuit 1983, S. 99. Hier zit. n. Sarah Kofman: *Erstickte Worte*. Wien: Passagen 1988, S. 31.) Die im *Galeerentagebuch* versammelten Notate zu Nietzsche, Freud, Thomas Mann, Camus, Kafka und vielen mehr, die in Kertész' essayistischen Arbeiten bestätigt und fortgeführt werden, haben maßgeblich die Rezeption geleitet. Es ist sicherlich auch diese »offensichtliche« Bindung von Kertész an die Literatur der deutschen [und europäischen, O.G.] Moderne« der »Schlüssel zu seinem westeuropäischen Erfolg.« (Anna Gács: Was zählt's, wer vor sich hin murmelt? Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész. In: Szegegy-Maszák/Scheibner, *Schatten* (wie Anm. 599), S. 263–292, hier S. 265) Vor allem aber kommt hierbei die deutsche Publikationspolitik seiner Werke zum tragen; so erschien das *Galeerentagebuch* 1993, der *Roman eines Schicksallosen* aber erst 3 Jahre später. Die Erstübersetzung als *Mensch ohne Schicksal*. Berlin: Rütten und Loening 1990 kann hierbei rezeptionsgeschichtlich vernachlässigt werden; sie ging in den Wendeereignissen und der Umstrukturierung des *Aufbau-Verlags* unter. Zur Durchsetzung gelangte Kertész' Werk erst im *Rowohlt-Verlag*. Dadurch wurde ein Interpretationsrahmen vorbereitet, in den der Roman sich nahtlos einfügen ließ.



Etwas bereute ich hier aber sehr. Ich hatte zu Hause einmal aufs Geratewohl ein Buch vom Regal genommen [...]. Es war von einem Gefangenen geschrieben, und ich hatte es dann nicht zu Ende gelesen, weil ich seinen Gedanken nicht so recht folgen konnte, und dann auch, weil die Personen schrecklich lange Namen hatten, meist sogar drei, die man sich nicht merken konnte, und schließlich, weil es mich überhaupt nicht interessierte, nun ja, und dann auch, weil mich vor dem Leben der Gefangenen ein bißchen schauderte: auf diese Weise war ich für den Bedarfsfall unvorbereitet geblieben. (R, 114)

Es handelt sich wohl um Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*; sie hätten als Erklärungsmuster für den Deportierten fungieren können. Vor allem lotet die Passage das Potential bzw. die Notwendigkeit einer Rezeption der Moderne aus, könnte sie doch Begriffe und Erfahrungen bereitstellen, die auch auf das Lager und den Muselmann anwendbar wären. Man kann sagen, dass Kertész' Rezeptionspfade als Ersetzungsdiskurse begreifbar sind, die anstelle dessen, was sichtbar ausgespart bleibt bzw. offensichtlich nicht kommuniziert werden kann, auf »Ersatzgeschichten«<sup>752</sup> rekurren. Dabei kommt es zu der Paradoxie, dass für den Roman die Bedingung für die Schilderung eines persönlichen, authentischen Erlebnisses gerade »die Kenntnis eines literarisch schon kodierten Erlebnismusters [ist].«<sup>753</sup> Allen intertextuellen Bezügen gemeinsam ist der Versuch, den Tatort und den Muselmann mit den Mitteln und Befunden der Moderne lesbar zu machen.

Zwei aufeinander verwiesene »Ersatzbegriffe,« die dem Begreifen des Areal der Tat ein Instrumentarium stellen sollen, gilt es im folgenden besonders zu betrachten: Schicksallosigkeit und Determination. Dabei greift der Roman zum einen auf die Schicksalsbegriffe Georg Simmels und Albert Camus' zurück, andererseits auf die Diskussion der Zwölfontechnik Arnold Schönbergs, wie sie sich zwischen Thomas Mann und Theodor W. Adorno in den 1940er Jahren entspann. Die Reflexionen Köves' haben einen konkreten Ort innerhalb der Romantopografie: eingeleitet auf Etappen der Rückkehr gelangt die Deutung und Bedeutung der Lagererfahrung in dem Budapester Wohnhaus zur Sprache, von dem aus Köves deportiert wurde. Der Roman etabliert damit zwei Räume – einen Bereich des Ereignisses und einen der Erzählung und Reflexion. Oder anders gesagt: es gibt das Lager, in dem die Existenz als Muselmann erfahren wird, und es gibt den Ort, an dem das Schicksal der Juden ästhetisch bearbeitet, sowie befragt, diskutiert und im Kontext der europäischen Moderne reflektiert wird. Die ursprüngliche Anlage des Romans, wie sie anhand des Manuskripts im Vorlass ersichtlich wird, unterstützt die Einschätzung der Zweiräumigkeit. Dort gibt es eine Dreiteilung in »Erster Teil« (Kapitel 1-3), »Zweiter Teil« (Kapitel 4-8) und »Dritter Teil« (Kapitel 9), die eine genau Trennung zwischen dem Lagererlebnis und dem Raum der Herkunft und Rückkehr vollzieht.<sup>754</sup> Den *Roman eines Schicksallosen* kennzeichnet eine zirkuläre Erzählstruktur. »Nach Hause kehrte ich ungefähr zu der gleichen Zeit zurück, wie ich fortgegangen war« (R, 259). Das Ende des Lagers bedeutet zunächst – ausgerichtet am Symbol des Kreises – die Rückkehr in eine ursprüngliche Ordnung; der vertraute Raum ermöglicht Orientierung. Darin ist die Rückkehr auch

752Dan Diner: Massenvernichtung und Gedächtnis. Zur kulturellen Strukturierung historischer Ereignisse. In: Hanno Loewy, Bernhard Moltmann (Hg.): Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt/M. u.a.: Campus 1996, S. 47–55, hier S. 50.

753Kelemen, Vorlass (wie Anm. 61), S. 19.

754SAdK, Imre-Kertész-Archiv, Nr. 16 (wie Anm. 586).

eine Revision der Erfahrungen auf dem Weg nach Auschwitz. Die Zugfahrt zurück von Buchenwald nach Budapest spiegelt – anhand einer erneuten Lektüre von Hinweisschildern – die Deportation: »Und später wurde ich darauf aufmerksam, daß ich die Ortstafeln schon auf ungarisch lesen konnte« (R, 264). Die »Ortstafeln« sind Anzeichen für einen Raum des Vertrauten und Bekannten und bedeuten einen Kontrast zu der Lektüre am Bahnhof von Auschwitz, bei der eine Orientierungsleistung nicht stattfinden konnte. An den Ausgangspunkt zurückgekehrt, scheint alles an seinem angestammten Platz zu sein: »Die Straßen kamen mir zwar etwas schäbig vor, in den Häuserzeilen da und dort Lücken, die noch vorhandenen Häuser wirkten mitgenommen oder unvollständig, löcherig, scheibenlos, aber ich erkannte die Strecke ungefähr doch, auch den Platz, wo wir ausstiegen.« Den Westbahnhof erkennt György »im großen und ganzen [...] wieder,« und über das Verkehrsnetz der Straßenbahn heißt es: »also hatte sich auch das nicht geändert« (R, 265). Die Spiegelung der »Fahrten« – Deportation und Rückkehr – wird besonders in der Beschreibung einer Hilfsstelle für Überlebende deutlich, die Köves an die Zeit unmittelbar vor der Deportation erinnert: die Menschen dort erscheinen ihm »so wie damals, als sie nach Auschwitz gingen« (R, 268). Und schließlich erreicht Köves den unveränderten Ausgangspunkt der Erzählung und des Erzählens: »Nach ein paar Schritten erkannte ich unser Haus. Es stand noch unversehrt, völlig in Ordnung« (R, 276). Entscheidend ist, dass die Rückkehr nach Budapest Köves wieder an den Ort des Fragens und Erzählens führt. Der Überlebende trifft auf eine von der Shoah kaum berührte Öffentlichkeit. Im Hinblick auf die Erzählbarkeit der Gewalt bedeutet das: Seine Erfahrungen, die alles bisher Gewesene übersteigen, müssen sich an dem messen lassen, was für die (unbeteiligten) Menschen der Nachkriegsöffentlichkeit das Bekannte und Tradierte ist.

Bevor er deportiert worden war, führte Köves mit den jüdischen Nachbarskindern ein Gespräch über das »Problem« des gelben Sterns, das einem Mädchen der Gruppe »einiges Kopfzerbrechen bereitet« (R, 42). Die Diskussion geht um die Frage nach den Gründen für den Antisemitismus; Köves bringt den Gedanken ein, dass der Hass sich gegen die »Idee ›Jude«« richte (R, 43). Es werden dann einzelne Argumente und Ansichten präsentiert, was diese Idee und Identität ausmache, aber insgesamt verbleibt die Diskussion ergebnislos. In der Logik des Romans ist es dann aber der unmittelbar anschließenden »kuriosen Geschichte« (R, 47) der Deportation aufgetragen, die offene Frage nach der jüdischen Identität in der Moderne zu beantworten. Und in der Tat scheint nach der Rückkehr eine Antwort möglich. »Jetzt könnte ich ihr [der Nachbarstochter] sagen, was es bedeutet, ›Jude« zu sein« (R, 283), resümiert Köves genau in jenem Haus, das den Ausgangspunkt des Romans bildet. Im Stil einer fundamentalen Erkenntnis lässt Kertész sein literarisches alter ego ausrufen:

wenn es ein Schicksal gibt, dann ist Freiheit nicht möglich: wenn es aber – so fuhr ich fort, selbst immer überraschter, immer erhitzter – die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal, das heißt also, – ich hielt inne, aber nur, um Atem zu holen –, das heißt also, wir selbst sind das Schicksal – dahinter war ich plötzlich gekommen (R, 284).

Am Ort des Überlebens und der Reflexion entwickelt Köves eine Terminologie mit den Leitbegriffen

Schicksal/Schicksallosigkeit und den notwendigen Schritten, die dann das erzählte Lager prägen wird. Mit dieser Antwort auf die Sinnfrage der jüdischen Jugendlichen vor der Shoah eröffnet er einen gleichsam philosophischen Diskurs über den Begriff der Schicksallosigkeit, und zwar »mit einer solchen Klarheit wie bisher noch nie« (ebd.). Klarheit bildet den Gegenbegriff zu der »verschwommenen« Wahrnehmung von Köves im Lager.<sup>755</sup> Zudem trifft Kertész im *Galeerentagebuch* die wahrnehmungsgeschichtlich populäre Unterscheidung zwischen Temperaturen der Erfahrung und Reflexion, wie sie auch in den bisherigen Kapiteln dieser Arbeit ausgemacht werden konnte: »Aus der Ferne, aus der Ferne, alles aus weiter, weiter Ferne. Abkühlen lassen, was einmal kochte, abstrahieren von dem, was durchlebt wurde. So die Welt betrachten: Auschwitz, ach ja!« (G, 202.) Mit dem Überleben von Köves und seiner Ankunft im Raum der Reflexion führt der Roman seine eigenen philosophischen und kulturgeschichtlichen Grundlagen aus. Am Ende des Romans heißt es von Köves, dass er »das nächste Mal« den Menschen von den Gräueln, aber mehr noch von dem »Glück der Konzentrationslager« (R, 287) erzählen müsste. Der *Roman eines Schicksallosen* ist dieses nächste Mal.

Von Schicksallosigkeit zu sprechen, ist gewissermaßen eine Übersetzungsleistung, die die Erfahrung des Muselmanns – Gewalt als »Widerfahrnis«<sup>756</sup> – in Deutungstraditionen der europäischen Moderne überführt, dabei aber immer im Bewusstsein hält, dass es sich um einen Ersatz für das Eigentlich-Unbenennbare handelt. Der Erörterung der Schicksallosigkeit geht eine Gesprächssituation voraus, die das Wissen von der Gewalttat betrifft. Das Gespräch mit einem Journalisten versucht die »Greuel« (R, 270) zu thematisieren, die Köves erlebt habe. Auf die Frage nach ihnen hat Köves allerdings »nichts gesagt« (ebd.). Köves wird das Deutungsmuster »Hölle«<sup>757</sup> für eine Erzählung empfohlen, das er aber als inadäquat zurückweist. Der Journalist wiederum stellt die rhetorische Frage: »Haben wir uns denn [...] das Konzentrationslager nicht als Hölle vorzustellen?« (R, 272.) Und nachdem Köves dem Journalisten das Lager entgegen dessen Vorstellungen als Ort des Wartens und der Langeweile präsentiert hat – »so ungefähr muß man es sich vorstellen« (R, 274) – steuert die Kommunikation auf ihr Scheitern zu: »Nein, das kann man sich nicht vorstellen«, und ich [Köves] meinerseits sah das auch ein. Ich dachte bei mir: nun das wird es wohl sein, warum sie statt dessen lieber von Hölle sprechen, wahrscheinlich« (ebd.). Die Zurückweisung des Deutungsmusters »Hölle« bedeutet, auf eine Eigentlichkeit von Gewalt zu insistieren, die in (tradierten) Diskursen nicht aufgeht. Andererseits deutet sich in diesem Gespräch an, dass der künftige Autor die Notwendigkeit, an Vorstellungswelten anzuknüpfen, sukzessive annimmt. Denn während Köves davon spricht, dass er das Konzentrationslager »bis zu einem gewissen Grad« kenne, »zeichnet er mit dem Absatz ein paar Kreise in den Staub« (R, 272). Er beginnt selbst, wenn auch nur äußerst

<sup>755</sup>Besonders deutlich wird die Idee der »verschwommenen« Perspektive, nimmt man das Drehbuch *Schritt für Schritt* als Kommentar zum *Roman eines Schicksallosen* hinzu. Kertész bezeichnet den »Blickwinkel des Jungen« als »leicht verschwommen.« (Imre Kertész: *Schritt für Schritt*. Drehbuch zum *Roman eines Schicksallosen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 11.) Verschwommenheit, Unschärfe und Unverständlichkeit durchziehen leitmotivisch den Text.

<sup>756</sup>Sofsky, *Traktat* (wie Anm. 12), S. 70.

<sup>757</sup>Vgl. dazu Taterka, *Dante* (wie Anm. 571).

vage, in jenen Begriffen zu sprechen und im übertragenen Sinne zu schreiben, die sich ihm aufdrängen; er beschreibt jene Höllenkreise, die Dantes *Inferno* prägen. Im Bewusstsein, dass das Areal der Tat so, wie es persönlich erlitten wurde, unvorstellbar bleiben muss, deutet sich an, dass das Erzählen von Köves ein Erzählen »statt dessen« wird. Soll die Shoah nicht als »eine Art Ausrutscher« (R, 284) verbleiben, der zudem nicht kommuniziert werden kann, muss Köves mit dem Durchlebten »etwas [...] anfangen, es irgendwo festmachen, irgendwo anfügen« (R, 283). Aufgerufen wird ein Instrumentarium der philosophischen Durchdringung des Areals der Tat, und zwar in der Sprache von Denktraditionen der Moderne.

#### IV.5.1 »keine freie Note mehr.« Thomas Mann, Adorno und Kertész

Um bei der Rückkehr nach Budapest Verstehen zu ermöglichen, findet Köves für die Zwangsläufigkeit der Erlebnisse im Lager den Begriff der Schritte. Sie benennen die »Abfolge der Zeit,« in der das Lager »Stufe um Stufe« durchlebt wird (R, 272). Die Abfolge zeichnet eine Gerichtetheit aus, die keine Revision oder Möglichkeit der Umkehr zu kennen scheint: »Wenn man die eine Stufe hinter sich gebracht hat, sie hinter sich weiß, kommt bereits die nächste. [...] [M]an lebt, man handelt, man bewegt sich, erfüllt die immer neuen Forderungen einer jeden neuen Stufe« (ebd.). Bleibt dem Journalisten, mit dem Köves die Schritte diskutiert, der Inhalt der Schrittfolge selbst verborgen – »Nein, das kann man sich nicht vorstellen« – so ist das Erklärungsmuster der Schritte im allgemeinen ungleich erfolgreicher. Es ermöglicht dem Journalisten, so macht der Roman deutlich, die Erlebnisse des Überlebenden nachzuvollziehen, wenn er verlauten lässt: »Ich verstehe« (R, 273). Was da im Begriff der Schritte verstanden werden kann, expliziert Köves anhand einer charakteristischen Szene der Deportation. Die Lagererfahrung erscheint ihm in der Selektion versinnbildlicht; da »bewegt sich die Reihe ständig fort, geht immer weiter voran, und ein jeder macht immer einen Schritt, einen kleineren oder einen größeren, je nach Betriebsgeschwindigkeit« (R, 281f.). Köves rekurriert in dieser Analyse der Shoah und speziell des Muselmanns auf eine Terminologie, die den Roman zur »Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren«<sup>758</sup> in Beziehung setzt. Im *Galeerentagebuch* finden sich wiederholt Hinweise auf die Idee eines strukturellen bzw. atonalen Romans, der dabei auf Schönbergs »Idee der Zwölftontechnik« zurückgeführt werden könnte. Während des Versuchs der »Klärung und theoretische Untermauerung [des] Romanschreiben[s]« stellt Kertész fest, dass »die Technik meines Romans der Zwölfton- bzw. Reihentechnik, also einer integralen Kompositionstechnik folgt« (G, 26). Es handelt sich um Analogiebildungen zwischen Reihenkomposition und Erzählen; Kertész behauptet die Identität zwischen einer Kompositionsmethode und seiner Erzählweise, die er in weiteren Einträgen im »Tagebuch« untermauert. Allerdings wäre es kaum plausibel, zur Analyse der Shoah die Dodekaphonie heranzuziehen. Nicht zuletzt deshalb, weil sie im Rahmen der nationalsozialistischen Weltanschauung zum Inbegriff entarteter Musik

---

<sup>758</sup>Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: ders.: Stil und Gedanke. Leipzig: Reclam 1989, S. 146–176, hier S. 147. Dieser methodische Essay Schönbergs nimmt übrigens in der Form selbst an, was inhaltlicher Gegenstand ist: er besteht aus zwölf Kapiteln.

avancierte. Es wäre tatsächlich ein falscher Schluss, die Dodekaphonie als einen ästhetischen Stellvertreter oder Wegbereiter des 'Totalitarismus' bestimmen zu wollen. Das Festhalten an der Dodekaphonie war nicht nur der Grund für nationalsozialistische Verfolgung und den Weg ins Exil, sondern geriet gar zur Möglichkeit und Notwendigkeit der Auflehnung gegen die NS-Diktatur.<sup>759</sup>

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich dann auch, dass Kertész weniger auf Schönberg denn auf Theodor W. Adorno zielt, wenn er Köves' Deutung des Lagers in den Horizont der Zwölftontechnik bringt. Es ist zu zeigen, dass es sich letztlich nicht um ein wie auch immer geartetes Verhältnis des *Romans eines Schicksallosen* zur Zwölftontechnik handelt, sondern um die Interpretation von Adornos Interpretation dieser Kompositionsmethode. Der Zusammenhang basiert auf Bedeutungsstiftungen Adornos aus den 40er Jahren im Exil.<sup>760</sup> Kertész' Konzeptualisierung eines ›Zwölftonromans‹ sei zunächst skizziert, um die behauptete Verbindung zu Adorno klären zu können. Im Sinne einer Poetik der Dodekaphonie heißt es bei ihm, dass »freie Charaktere und die Möglichkeit einer freien Wendung der Erzählung« (G, 26) verboten sind. Die Charaktere des Romans werden daran anschließend als thematische Motive

---

759Vgl. dazu neben vielen anderen Ernst Krenek, den Thomas Mann während der Arbeit am *Doktor Faustus* intensiv rezipierte: »In bezug auf meine Musik war mir ganz klar, daß meine Befassung mit der Zwölftontechnik die Möglichkeiten öffentlicher Anerkennung minderte. Ich durchlebte wohl viele Augenblicke, in denen ich den ernstesten Zweifeln [...] ausgesetzt war. Ich habe diese Anfechtungen stets überwunden, teils indem ich mich überzeugte, daß keine andere Schreibweise mich mehr befriedigen würde. Das letzte Argument war, daß, wenn die Zwölftontechnik wirklich ein verlorener Posten sein sollte, es doppelt unmöglich war, ihn aufzugeben, wenn die Gegner – Nazis oder nicht Nazis – beim leisesten Anzeichen von Ermüdung in ein Triumphgeheul auszubrechen bereit waren.« (Ernst Krenek: Selbstdarstellung. Zürich: Atlantis Verlag 1948, S. 40ff.)

760Darin bestätigt sich, was vielfach im Rahmen allgemeiner Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Literatur konstatiert wurde und wird. Literarische Aneignungen von Musik zielen vielfach auf Formen der Rede *über* Musik und die damit verbundenen Sinnstiftungen. Es handelt sich dann nicht um Strukturanalogien, sondern um »um eine ›Musikalisierung in literarischen Werken, [die] in erster Linie als literarische Leistungen rezipiert und bewertet werden [müssen]. Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.« (Steven Paul Scher: Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: ders. (Hg.), Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 9–25, hier S. 12.) Diese Kritik Steven Paul Schers weist nicht zuletzt auf das »semiotische Problem des Fehlens eines gemeinsamen Bedeutungsmodells« von Literatur und Musik hin. (Martin Huber: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1992, S. 129.) Anhaltende Diskussion entzündeten sich an der Frage nach der Eigensemantizität der einzelnen musikalischen Elemente. Die Bedeutung von Musik wird, so kann gegen die diversen Analogisierungen von Musik und Literatur eingewandt werden, nicht in einem einzelnen Ton lesbar; die Musik »bildet kein System aus Zeichen.« (Theodor W. Adorno: Fragment über Sprache und Musik. In: ders.: Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 9–16, hier S. 11.) So können Text und Musik auf dieser Ebene nicht zusammenfinden und kein Austauschverhältnis ausbilden. Einen Vorschlag, worin denn eine Schnittmenge bestehen könnte und was das Potential von Musik für Literatur sein könnte, macht Albert Gier: »Bedeutungstragend ist [...] das Ganze, die Struktur des musikalischen Werkes.« (Albert Gier: »Parler, c'est manquer de clairvoyance«. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. v. ders. u. Gerold W. Gruber. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1995, S. 9–17, hier S. 13.) Der einzelne Ton oder die verschiedenen musikalischen Einheiten bedeuten nicht aus sich heraus, sondern sind immer angebunden an ein Beziehungssystem, eine Idee der Materialanordnung. Somit scheint es im Hinblick auf die Interpretation eines Textes weniger erhellend zu sein, musikalische Strukturen aufzudecken und zu beschreiben. Vielmehr liegt das Potential von Musik für literarische Texte vor allem in der Deutungsgeschichte von musikalischen Strukturen, kompositorischen Methoden oder einzelner Werke. »Der Autor eines Textes kann zwar etwa versuchen, die strukturell-technischen Merkmale der musikalischen Fuge nachzuvollziehen, implizit geht es ihm aber um die sekundär beigegebene ›Bedeutung‹ des Beziehungssystems, das musikalisch Fuge genannt wird« (Huber, Text, S. 130). Daher ist weniger von einem Verhältnis von Musik *und* Literatur als vielmehr von »Musik in der Literatur« zu sprechen (Scher, Einleitung, S. 25). Die Übernahme bewirkt – und das ist wohl das entscheidende Potential der Musik für die Autoren – eine zusätzliche Semantisierung des Erzählten.

beschrieben, »die innerhalb der Struktur der Totalität, welche von außen her über den Roman herrscht, auftreten« (G, 27). Ein weiterer Aspekt ist der Verlauf der Erzählung; auch dabei wird das eigene Schreiben musikalisiert. Dodekaphones Erzählen ist

von vornherein durch die STRUKTUR festgelegt, Wendungen wie Fluchten, anekdotische Teillösungen, beruhigende oder phantastische Elemente und »Ausnahmen« können hier also nicht in Betracht kommen. [...] Der Handlungsverlauf, die Themen entwickeln sich linear – es gibt keine »Reprise«, nichts läßt sich umkehren oder wiederholen –, und wenn die Bearbeitung beendet ist, alle möglichen Varianten innerhalb der einzigen bestehenden Möglichkeit ausgeschöpft sind, ist die Komposition abgeschlossen, und dieser Schluß läßt dennoch alles offen (ebd.).

Das Komponieren auf der Grundlage präformierten Materials, wie es für Schönbergs Methode charakteristisch ist, wird von Kertész zum Akt des Erzählens uminterpretiert und die abgeschlossene Erzählung ist das aus den Gesetzmäßigkeiten und Präformationen hervorgebrachte Werk. Die Dodekaphonisierung erfasst nahezu alle Bereiche des Romans; so deklariert Kertész die Kreisstruktur des Romans als »gesetzmäßige Elemente der STRUKTUR.« Und von da aus wird das Überleben als »Krebsgang der Reihe« (G, 31) lesbar. Diese Auslegung des Lagers in den Begriffen von Präformation und Determination, wie sie im *Roman eines Schicksallosen* als Durchlaufen eines vorgegebenen Weges stattfindet, kann nun auf Theodor W. Adornos Interpretation in der *Philosophie der neuen Musik* zurückgeführt werden. Diese stellt eine Semantik des Totalen, mithin Totalitären bereit, an der Kertész interessiert zu sein scheint.

Adorno überführt in der *Philosophie der neuen Musik* abstrakte musikalische Strukturen in eine nicht nur ästhetische, sondern immer auch gesellschaftsanalytische Rede über diese Strukturen, die auf der Annahme einer »geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel«<sup>761</sup> basiert; »[d]aher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft« (Ph, 40). Adorno begreift Musik als »Zeitkunst;« dementsprechend werden musikalische Formen, Methoden und Werke nach ihrem »Zeitbewußtsein«<sup>762</sup> befragt. Das in der Dodekaphonie von Adorno aufgefundene Zeitbewusstsein – die »aufgespeicherte[] immanente[] Geschichte«<sup>763</sup> – und vor allem das dabei verwendete Vokabular seien skizzenhaft rekonstruiert: Adorno spricht vom »eigentümlich fixierten Systemcharakter« (Ph, 62) des Schönbergschen Komponierens und benennt damit die für ihn geltenden Grundelemente der Dodekaphonie – Festlegung und Systematik. Das musikalische Ereignis »präsentiert sich nicht länger als selbst in Entwicklung begriffen« (ebd.). Auch die Variation, anknüpfend an den Entwicklungsgedanken, »tritt als solche überhaupt nicht mehr in Erscheinung« (Ph, 63). Das künstlerische Material ist »präformiert« (ebd.) und durch eine Vorentscheidung außerhalb des Kunstwerkes bestimmt. »Eher ist sie [die Zwölftontechnik] einer Anordnung der Farben auf der Palette zu vergleichen [...]. Das Komponieren beginnt in Wahrheit erst, wenn die Zwölftondisposition fertig ist« (ebd.). Schließlich führt er mit »Determinati-

761Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, S. 38. Im folgenden mit der Sigle Ph und Seitenzahl im Text.

762Adolf Nowak: Einleitung. In: ders., Markus Fahlbusch (Hg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*. Zu Adornos *Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 5–15, hier S. 7.

763Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [= *Gesammelte Werke*, Bd. 7]. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 132. Der Begriff »Geschichte« ist hierbei zunächst auf die Musikgeschichte bezogen; gerade im Hinblick auf die *Philosophie der neuen Musik* kann dieser Term aber verallgemeinert werden.

on« und »Unfreiheit« jene Termini ein, die Adorno für Kertész' Idee der Schicksallosigkeit anschlussfähig macht. »In der zwölftontheoretischen Diskussion des Problems der Freiheit gewannen die musiktheoretischen Erörterungen ihre politische Dimension,«<sup>764</sup> an die Kertész seinen Roman anzuschließen scheint. Was Adorno als eine »gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik«<sup>765</sup> betreibt, wird für Kertész zur Möglichkeit der musikalischen Chiffrierung von Gesellschaft: »Jeder Ton der gesamten Komposition ist durch diese »Reihe« determiniert: es gibt keine »freie« Note mehr« (Ph, 63). Adorno beschreibt eine »totale Organisation« (Ph, 68); diese »neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus« (Ph, 69) und »degradiert das Subjekt zum Sklaven des »Materials«« (Ph, 112). Die Kompositionstechnik Schönbergs zeichnet sich in der Deutung Adornos, so ließe sich zusammenfassen, durch Strukturen aus, die vorentschieden sind und außerhalb der Realisierung in einem Kunstwerk liegen und Determinationskräfte besitzen. Wesentlich ist dabei, dass es keinen Ausbruch aus diesem vordefinierten Rahmen gibt. Für den zeitgenössischen Leser der 40er Jahre und der Nachkriegszeit mussten solche Formulierungen unmittelbar auf den Nationalsozialismus bezogen erscheinen. Dies nicht zuletzt durch Anklänge an Ernst Jünger und Friedrich Nietzsche. Adorno spricht von der »stählerne[n] Apparatur der Zwölftontechnik« (Ph, 100) und macht einen »kompositorische[n] Wille[n] zur totalen musikalischen Naturbeherrschung« (Ph, 112) aus. Und für den Überlebenden der Shoah scheint keine andere Lesart möglich, als in dem »Sklaven des Materials« und der »Ordnung, die das Subjekt auslöscht« die eigene Erfahrung im Lager zu erblicken. Das, was dem Journalisten im Gespräch mit Köves und damit implizit der Nachkriegsöffentlichkeit an der Shoah unvorstellbar erscheint, wird mit der Formel der vorgegebenen Schritte in eine greifbare und begreifbare Rede übersetzt. Kertész kann nachträglich, im Rekurs auf Adornos gesellschaftspolitische Lesart einer musikhistorischen Entwicklung, die Semantisierung des Lagers vollziehen. Die so erzeugte Les- und Erzählbarkeit des Muselmanns tritt an die Stelle von dessen unerzählbarer Erfahrung im Areal der Tat. Und mehr noch: Kertész rekonstruiert für sein Schreiben eine Konstellation, die schon einmal entscheidend an der Entstehung eines Romans mitwirkte.

Die Rede ist von der Korrespondenz und Zusammenarbeit Thomas Manns mit Adorno angesichts der Arbeit am *Doktor Faustus*. Und in der Tat scheint dies eine Folie für die Genese des *Romans eines Schicksallosen* zu sein. So erweist sich Kertész' Semantisierung des Lagers letztlich als Auseinandersetzung mit dieser Korrespondenz und der daraus hervorgehende Deutung der deutschen Geschichte. Kertész inszeniert eine Verlängerung der Situation, wie sie sich Thomas Mann ab 1943 stellte. So findet sich im *Galeerentagebuch* eine Eintragung vom 26. Dezember 1970: »Ich benötige unbedingt eine Klärung und theoretische Untermauerung für das Romanschreiben« (G, 26). Mit dieser Formulierung sucht Kertész den Anschluss an die Entstehung des *Doktor Faustus* und eröffnet eine fiktive Korrespondenz in die Geschichte. Denn das Be-

764Angelika Abel: *Musikästhetik der Klassischen Moderne. Thomas Mann – Theodor W. Adorno – Arnold Schönberg*. München: Fink 2002, S. 93.

765Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 245.

dürfnis nach Absicherung des Schreibens durch ein theoretisches System lässt sich ebenfalls in Thomas Manns Tagebuch sowie in dem Briefwechsel Manns mit Adorno nachvollziehen. Und nicht nur das; vielmehr folgen die Notate Kertész' dem Wortlaut der Mann-Adorno-Korrespondenz. Am 5. Oktober 1943 schreibt Thomas Mann an Adorno: »Ich brauche musikalische Intimität und charakteristisches Détail und kann sie nur durch einen so erstaunlichen Kenner wie sie gewinnen.«<sup>766</sup> Kertész reinszeniert die Reflexion über Musik und Literatur im und als Zeichen des nationalsozialistischen Terrors, indem er im *Galeerentagebuch* die Briefe und Notizen Manns zitiert.

Der *Doktor Faustus* steht ja aber nicht nur im Horizont der persönlichen Treffen von Thomas Mann und Adorno, sondern Thomas Mann schreibt diesen Roman bekanntermaßen auch von der Lektüre des ersten Teils der *Philosophie der Neuen Musik* her, an der Adorno zu diesem Zeitpunkt arbeitete; Mann erhält am 21. Juli 43 eine »Schrift von Dr. Adorno ›Zur Philosophie der neuen Musik.«<sup>767</sup> Und nachdem Thomas Mann den Entwurf durchgearbeitet hat, hält er im Tagebuch fest: »Beendete die Lektüre der Schrift von Adorno. Augenblicke der Vermutung, wie Adrian zu stellen sei.«<sup>768</sup> In der Reinszenierung dieses Lektüreerlebnisses heißt es bei Kertész: »Durch die Lektüre Adornos sehe ich wieder völlig klar, dass die Technik meines Romans der Zwölfton- bzw. Reihentechnik, also einer integralen Kompositionstechnik folgt« (ebd.). Vor diesem Hintergrund sind auch weitere Notate von Kertész weniger narrativ-poetologisch, als vielmehr rezeptiv-historisch zu verstehen: Im *Galeerentagebuch* postuliert Kertész die Kapitel seines *Romans eines Schicksallosen* als »Kompositionsform der Reihe« und versieht einzelne Kapitel als Elemente einer »festgesetzten Tonfolge [...] aus den ›idealen zwölf Tönen‹« (G, 201) mit Titeln. Das vierte Kapitel dieser ›Reihe‹ erscheint da als wiederholte Einschreibung in den Entstehungshorizont des *Doktor Faustus*, indem Kertész es ›Apocalypsis cum figuris‹ nennt und damit die gleichnamige Komposition Adrian Leverkühns, aber eben immer auch die Zusammenarbeit Mann-Adorno, für die paradigmatisch dieses Werk steht, aniziert.<sup>769</sup> Adornos Entwurf zu Adrian Leverkühns Kantate »Doktor Fausti Weheklag« erläutert:

Die Ordnung des Materials ist total geworden. Wie einmal Himmel und Höllengelächter, ist nun *alles* thematisch, keine freie Note mehr. Dadurch aber die Arbeit ins Material verlegt. Die Idee einer Fuge etwa wäre nun sinnlos, weil es keine freie Note mehr gibt. Damit aber wird die *Sprache befreit*. Die Arbeit ist gemacht, ehe die Komposition nur anhebt, und diese kann ganz ungebunden sich ergehen.<sup>770</sup>

---

766Theodor W. Adorno, Thomas Mann: Briefwechsel 1943–1955. Hg. v. Christoph Gödde u. Thomas Sprecher. Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 9.

767Thomas Mann: Tagebücher 1940–43. Hg. v. Peter de Mendelsohn. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 603.

768Ebd., S. 605.

769Auch eine weitere imaginäre, d.h. retrospektiv-konzeptionelle Kapitelüberschrift ist eine Einschreibungen in die (deutsche) Kulturgeschichte, die zudem in Relation zum *Doktor Faustus* steht; das dritte Kapitel – so Kertész – heißt »Zynisch und mit Unschuld« (G, 201) und zitiert damit die *Vorrede* aus dem *Nachlass der Achtzigerjahre* Friedrich Nietzsches, einer *Vorrede zu Der Wille zur Macht*. Vollständig lautet die Passage »Große Dinge verlangen, daß man von ihnen schweigt oder groß redet: groß, das heißt zynisch und mit Unschuld. Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: *die Heraufkunft des Nihilismus*.« (Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, Bd. 3. München: Hanser 1954, S. 634.)

770Th.W.Adorno-Archiv, hier zit. n. Adorno/Mann, Briefwechsel (wie Anm. 766), S. 160.



Nahezu wörtlich gehen hier Formulierungen aus der *Philosophie* in die Konzeption des *Doktor Faustus* ein;<sup>771</sup> Die Passage um *Fausti Wehklag* bedeutet die wohl intensivste Phase der Korrespondenz, auf die Kertész dann anspielt, wenn das *Galeerentagebuch* nahezu gleichlautende Einträge verzeichnet.

In der Auseinandersetzung mit der Korrespondenz Mann-Adorno findet eine Auseinandersetzung und Übernahme musikphilosophisch fundierten Analyse der Bedingungen des Nationalsozialismus statt, wie sie Thomas Mann auf der Grundlage von Adornos *Philosophie* unternimmt. Mann konstatiert rückblickend bezüglich der »artistisch-soziologische[n] Situationskritik« Adornos die »eigentümlichste Affinität« der *Philosophie* »zur Idee meines Werkes.«<sup>772</sup> Die Überlegungen Adornos erscheinen Thomas Mann als »umgeprägt[e]«<sup>773</sup> eigene Gedanken, die in einer Art Wiedererinnerung an den Roman herangetragen wurden. Mann begründet die Einarbeitung von Adornos Musikphilosophie mit einem »frappante[n] Passen in die Sphäre des Romans.«<sup>774</sup> Es handelt sich dabei um eine geistige Atmosphäre, in der musikalische und politische Analyse zusammenfinden. Dies zeigt sich in Thomas Manns wiederholten Notaten zu »Adrians Faschismus,«<sup>775</sup> in dem Musikgeschichte und politische Geschichte zusammengedacht sind. Den Roman grundieren »[m]usikalische Studien und Notizen zur faschistischen [sic] Zeitverfassung.«<sup>776</sup> Thomas Mann übernimmt dabei fraglos Adornos (Fehl-)Deutung der Dodekaphonie als einem System; erst diese Setzung ermöglicht die »Faschisierung« der Musik. »Nach der Befreiung der Musik zur Atonalität: der eiserne Konstruktivismus des 12-Ton-Systems. Restaurativ im revolutionären Sinn und insofern faschistisch.«<sup>777</sup> Die Lesarten von Mann, Adorno und dann auch Kertész können deswegen die Zwölftontechnik als gleichsam totalitaristische, mithin faschistische Kompositionstechnik interpretieren, weil sie von einer Struktur des Zwangs und der Disziplinierung ausgehen. Arnold Schönberg machte bereits 1934 auf eine grassierende Fehleinschätzung aufmerksam: »Seltsamer- und fälschlicherweise sprechen die meisten Leute von dem »System« der chromatischen Skala. Ich habe kein System, sondern eine Methode.«<sup>778</sup> Und diese Methode eröffnet gerade eine »unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten«<sup>779</sup> der Reihenbildung und deren kompositorischer Verwendung. Im Hinblick auf den Widerspruch zwischen Methode und System betonte Schönberg dann 1948, dass »Thomas Manns Adrian Leverkühn« und damit implizit Adorno als Ideengeber »das We-

---

771 Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 645, ähnlich bereits S. 262.

772 Thomas Mann: Die Entstehung des *Doktor Faustus*. In: ders., *Faustus*, S. 675–829, hier, S. 705.

773 Ebd., S. 707.

774 Ebd., S. 706.

775 Ders.: *Tagebücher 1946–48*. Hg. v. Inge Jens: Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 19.

776 Ders., *Tagebücher 1940–43* (wie Anm. 767), S. 575.

777 Thomas-Mann-Archiv, MS 33, fol.4, hier zit. n. Abel, *Musikästhetik* (wie Anm. 766), S. 87. Hervorh. O.G. Wie stark Thomas Mann den Vorgaben Adornos folgte, ohne sie selbst noch einmal zu überprüfen, belegt das berühmte Beispiel des Wortes »Fugengewicht.« Adorno spricht in der *Philosophie* vom »Eigengewicht der Akkorde«; offensichtlich konnte Thomas Mann die Handschrift Adornos an dieser Stelle nicht richtig entziffern, so dass in der Erstausgabe des Romans dann die Rede vom »Fugengewicht der Akkorde« geht – was immer das auch sein sollte. Dieser Lapsus wurde mit der zweiten Auflage stillschweigend behoben.

778 Schönberg, *Komposition* (wie Anm. 758), hier S. 151, Anm.

779 Ebd., S. 160.

sentliche der Komposition mit zwölf Tönen nicht weiß.«<sup>780</sup> Die im *Faustus* vollzogene Interpretation der 12-Tontechnik als totalitär geschieht im Sinne Adornos und ist letztlich nahezu vollständig losgelöst von der historischen Kompositionsmethode Schönbergs zu sehen.<sup>781</sup> Ungeachtet der möglichen und notwendigen Kritik an einer solchen gesellschaftspolitischen Verwertung einer Kompositionsmethode folgt Kertész' Rezeption den Befunden von Mann und Adorno. Es findet eine Übertragung der Adornoschen Begriffe der Präformation und Determination und deren Verarbeitung durch Thomas Mann auf den im *Roman eines Schicksallosen* eingefangenen Zustand der Schicksallosigkeit des Muselmanns statt.<sup>782</sup> Kertész interpretiert den Verlust der ›Freiheit des Tons‹ als Verschwinden des Individuums innerhalb einer totalen Struktur. Zudem integriert er ›Adrians Faschismus‹ als semantische Ebene in seinen *Roman eines Schicksallosen*.

Worauf Kertész' Reinszenierung letztlich zielt, ist, mit dem *Roman eines Schicksallosen* eine Fortschreibung des *Doktor Faustus* zu entwerfen. Es ist eine Forschreibung, die als Komplement und Korrektiv fungiert. Kertész setzt mit seinem Schreiben an einem Punkt an, an dem Manns Roman eine ›kompositorische‹ Lücke hinterlassen hat. Adrian Leverkühn denkt im Zuge seiner Entwicklung zur Dodekaphonie darüber nach, Wörter zu bilden, die eine Art begriffliche Fundierung der Werke bedeuten könnten: »Man müßte von hier [dem Motiv h e a e es, O.G.] aus weitergehen und aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets größere Wörter bilden, Wörter von zwölf Buchstaben [...], aus denen das Stück, der einzelne Satz oder ein ganzes mehrsätziges Werk strikt abgeleitet werden müßte.«<sup>783</sup> Imre Kertész greift dieses ›man müßte‹ auf, nimmt es wörtlich und legt seinem Roman ein »Zwölf-Töne-wort[«<sup>784</sup> zugrunde, von dem sich alles ableitet: »Sorstalanság [Schicksallosigkeit]: zwölf Buchstaben. Ein Zufall zwar, doch ein bezeichnender Zufall« (G, 39). Im *Roman eines Schicksallosen* sind alle beschriebenen Geschehnisse in gleichem Maße auf die ›Idee‹ der Schicksallosigkeit als einem ›kompositorischen Leitmotiv[« (G, 27) bezogen. Kertész entwirft die Fortführung einer Erzähltechnik, die von Leverkühn angeregt wurde.

Die entscheidende Pointe im Verhältnis von *Doktor Faustus* und dem *Roman eines Schicksallosen* ist der

780Arnold Schönberg: Der Segen der Sauce. In: ders., Stil (wie Anm. 760), S. 243–247, hier S. 247. Der Text ist die Übersetzung des englischen *The Blessing of the dressing* (1948)

781Vgl. Abel, Musikästhetik, S. 92.

782Wie anschlussfähig Adornos Analyse für Kertész' Schreibprojekt sein konnte, zeigt sich deutlich schon innerhalb von Adornos Werk. Notizen Adornos von 1944 über die Darstellung des Faschismus, die zeitlich wie begrifflich in das Umfeld der *Philosophie der neuen Musik* und der Zusammenarbeit Mann-Adorno gehören, erweisen sich als Fortführung der musikphilosophischen Erörterung – und vom *Roman eines Schicksallosen* her gelesen als Antizipation der gedanklichen Grundlagen Kertész'. Über den Begriff der Freiheit ist das Verhältnis der Kompositionsmethode und der Zeitgeschichte organisiert: »Die Unmöglichkeit, den Faschismus – auch in seiner Konsequenz an den einzelnen Menschen – künstlerisch darzustellen, hängt damit zusammen, dass es unter ihm die Freiheit des Subjekts nicht mehr gibt, die offenbar die Voraussetzung der Darstellbarkeit von menschlichem Verhalten ist. Das Unfreie läßt sich erkennen, nicht darstellen. Auch wo in den Erzählungen über den Faschismus etwas wie Freiheit vorkommt, wie beim heroischen Widerstand Einzelner, oder der Untergrundbewegung, ist das ein Schein, teils wegen der Vorentschiedenheit des Ausgangs, teils wegen der Abstraktheit und Stereotypie der vertretenen Freiheit selbst [...]. Aber ist das nicht das Ende der Kunst insgesamt? Es gibt keine Kunst nach der Auslöschung des Subjekts.« (Frankfurter Adorno-Blätter I, S. 7, hier zit. n. Abel, Musikästhetik (wie Anm. 764), S. 169.)

783Ebd., S. 260.

784Ebd., S. 261.

perspektivische Umschlag, der Kertész' Werk eben als komplementäre Fortführung erscheinen lässt, die jene Leerstelle füllt, die Thomas Manns Roman hinterlassen hat. Man kann sagen, dass der *Doktor Faustus* »ein Deutschland ohne Antisemitismus, einen Holocaust ohne Juden«<sup>785</sup> liefere. Dies ist aber weniger darauf zurückzuführen, dass Thomas Mann die Wirklichkeit der Judenvernichtung verkannt hätte; die Radioansprachen und Essays (etwa *Die Lager*, 1945) belegen das Gegenteil. Vielmehr ist dies der Erzählperspektive geschuldet, die auf die Genese totalitärer Strukturen (anhand der Musik) fokussiert ist, und die die Chronik der Kriegsjahre nicht aus der Sicht der Opfer gestaltet hat und nicht gestalten konnte. Serenus Zeitblom ist ein distanzierter Chronist, dessen Blick über den Dingen zu schweben scheint. Es gibt einen markanten zeitlich-geografischen Berührungspunkt zwischen dem *Doktor Faustus* und dem *Roman eines Schicksallosen*, der das Komplementärverhältnis beider Romane zueinander greifbar werden lässt. Gegen Ende des *Doktor Faustus*, nähern sich die erzählte Lebenszeit Adrian Leverkühns (1885-1940) und der Zeitraum, in dem Zeitblom erzählt (1943-1945), größtmöglich an. In der Struktur des Romans mündet Leverkühns Tod in den Beobachtungen, die Zeitblom vom »25. April jenes Schicksalsjahres 1945«<sup>786</sup> aus anstellt; darin schildert der Chronist die Folgen von »Adrians Faschismus«. Dabei richtet sich sein Blick auf jenen Ort, an dem im April 1945 György Köves im *Roman eines Schicksallosen* in Buchenwald ist und befreit wird, und von dem aus sich die Erzählung über den schicksallosen Muselmann entfaltet.

Unterdessen läßt ein transatlantischer General die Bevölkerung von Weimar vor den Krematorien des dortigen Konzentrationslagers vorbeidefilieren [...] – erklärt sie für mitschuldig an den nun bloßgelegten Greueln, auf die er sie zwingt, die Augen zu richten. Mögen sie schauen – ich schaue mit ihnen, ich lasse mich schieben im Geiste von ihren stumpfen und schauernden Reihen.<sup>787</sup>

Was sich aber als Sichtbarwerdung des Areals der Tat ankündigt, gerät – vom Standpunkt Zeitbloms aus – zur unmöglichen Chronik. Einerseits ist »der dickwandige Folterkeller [...] aufgebrochen, und offen liegt unsere Schmach vor den Augen der Welt, der fremden Kommissionen, denen diese unglaublichen Bilder nun allerorts vorgeführt werden.«<sup>788</sup> Andererseits übertreffen die Zeugenberichte »zu Hause [...] an Scheußlichkeit alles, was menschliche Vorstellungskraft sich ausmalen könne.«<sup>789</sup> Und so fokussiert Zeitblom vor allem die Folgen für Deutschland und das Selbstverständnis der Deutschen. Von diesem Wissensstand aus erscheint der *Roman eines Schicksallosen* als Komplement und Gegenperspektive zum *Doktor Faustus*. Die Rückkehr von Köves, die Gespräche mit dem Journalisten und den Nachbarn – den Fleischmanns –, stehen ganz im Zeichen der Perspektive Zeitbloms. Betont wird das Unvorstellbare und die Fokussierung der Daheimgebliebenen auf das eigene Leid. Köves geht dann aber entscheidend über den *Doktor Faustus* und den dort auffindbaren Blick auf das Lager hinaus; er schildert jene realen Effekte dessen, was anhand totaler Organisation von Material und dem dämoni-

<sup>785</sup>Hans Rudolf Vaget: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt/M.: Fischer 2006, S. 404.

<sup>786</sup>Mann, *Doktor Faustus* (wie Anm. 771), S. 635.

<sup>787</sup>Ebd., S. 636.

<sup>788</sup>Ebd., S. 637.

<sup>789</sup>Ebd.

schen Bündnis Leverkühn auf musikalisch-politisch-symbolischer Ebene diskutiert wurde.<sup>790</sup> Es handelt sich beim *Roman eines Schicksallosen* als weitergeschriebenem *Doktor Faustus* um eine perspektivische Einholung jener Opferexistenz mittels Vorstellungskraft, die dem Beobachter Zeitblom unvorstellbar und unerzählt blieb. Für Serenus Zeitblom ist der Blick auf Buchenwald 1945 gleichsam der Endpunkt des Erzählens jenes »Gegenwartsgeschehens«<sup>791</sup>, dessen Vorgeschichte und Entwicklung die Biografie Adrian Leverkühns umfasst. Für György Köves, wie für den Autor Imre Kertész bedeutet Buchenwald 1945 ebenfalls einen Abschluß; die Erfahrung der Shoah geht ins Überleben über. Aber vor allem bedeutet der relevante Zeit-Raum den Beginn des Erzählens und Schreibens.

#### IV.5.2 »Was bezeichne ich als Schicksal?«

In einer der frühesten Notizen, die den Entstehungsprozeß des *Romans eines Schicksallosen* begleiten, fragt Imre Kertész: »Welche Möglichkeit hat die Kunst, wenn der Menschentyp, den darzustellen sie nie müde geworden ist (der tragische), nicht mehr existiert?« (G, 8) Der dem Autor zur Verfügung stehende »Menschentyp« ist nunmehr, nicht zuletzt aufgrund eigener Erfahrung, der funktionale Mensch. Es ist der vom Menschen »verbraucht werdende (Mensch),« (G, 44) der lediglich in Klammern der Uneigentlichkeit als ein solcher benannt werden kann; er lebt »ohne ein eigenes Schicksal« (G, 9). Die zentrale »Qualität« und Erfahrung der Shoah und vordringlichste Bestimmung eines Areals der Tat bei Imre Kertész ist »Schicksallosigkeit«. Nicht nur die Titelgebung des *Romans* macht dies deutlich, ebenso belegen die zahlreichen diesbezüglichen Notate und Reflexionen in seinem literarischen und vor allem essayistischen Werk den hohen Stellenwert. Schicksallosigkeit ist die spezifische Erfahrung des Muselmanns; sie steht für eine »determinierende Kraft« und »absurde Macht,« die den Menschen entmenslicht und ihm »einen Namen [erfindet], der nicht unser Name ist« (G, 17). Erinnert sei an die Nummer 64921, die Kertész und Köves gleichermaßen zum Inbegriff eines Persönlichkeitsverlustes wird. Schicksallosigkeit gibt dem einen Namen, was sonst mit dem verschwundenen Lager verloren zu gehen droht. Kertész konzipiert diesen Zustand als Negation zweier wirkmächtiger Traditionen des Abendlandes: »Was bezeichne ich als Schicksal? Auf jeden Fall die Möglichkeit der Tragödie« (G, 16). Diese Bemerkung aus dem Jahr 1965 zielt auf zwei Dinge. Zum einen kann sie ex negativo das Verständnis von Schicksallosigkeit befördern, zum anderen wird die Nichterzählbarkeit der Erfahrung betont, denn die Rede von der »Möglichkeit der Tragödie« ist doppeldeutig. Sie zielt auf ein tragisches Ereignis, aber auch auf die Möglichkeit, etwas in Worten oder als Text – eben *als* Tragödie – zur Mitteilung zu bringen. Kertész hat hier durchaus allgemeine die kultur- und speziell theater- und literaturgeschichtliche Aus-

<sup>790</sup>In den Notizblättern von Manns Nachlass findet sich eine Beschreibung dessen, was Adrians Entwicklung als Komponist symbolisiert: »Geistig-seelischer Fascismus: Abwerfen des Humanen, Ergreifen von Gewalt, Blutlust, Irrationalismus, Grausamkeit, dionysische Verleugnung von Wahrheit und Recht, Hingabe an den Instinkt und an das fessellose »Leben« [...]. Der Fascismus als vom Teufel vermitteltes Heraustreten aus der bürgerlichen Lebensform.« (Zit. n. Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen: Niemeyer 1975, S. 16.)

<sup>791</sup>Mann, *Doktor Faustus* (wie Anm. 771), S. 666.

einandersetzung mit der Form der Tragödie im Blick. Aber mehr noch rekurriert er auf eine Philosophie des Schicksals, wie sie die Moderne hervorgebracht hat. Eine Annäherung an das Areal der Tat als einem schicksallosen Ort ist zunächst mit Georg Simmel möglich, der in *Das Problem des Schicksals* historische Schicksalskonzeptionen in der Moderne fortschreibt. Nachweislich hat Kertész Simmel rezipiert; so zitiert er im *Galeerentagebuch* im Kontext der Publikation seines Romanerstlings aus Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben*.

Im folgenden soll nicht nur Kertész' Konzept der Schicksallosigkeit – vor dem Hintergrund Simmels – rekonstruiert werden. Vielmehr ergeht der Vorschlag, seinen Roman als Versuch zu lesen, Schicksallosigkeit als Schicksal mitteilbar zu machen. Ausgangspunkt hierfür ist die zitierte Frage nach der »Möglichkeit der Kunst« angesichts des schicksallosen Menschen sowie eine zweite gleichsam programmatische Notiz aus dem *Galeerentagebuch*, die nach der Möglichkeit einer Übersetzungsleistung vom Zustand im Areal der Tat zum Ort des Erzählens fragt:

Das Dilemma meines »Muselmans« [sic]: Wie kann er ein Schicksal aus der eigenen Determiniertheit gestalten. Diese Determiniertheit läßt sich ja nicht fortsetzen: Sie verliert ihre historische Gültigkeit und wir von allen ge-  
leugnet. So daß von ihr nichts bleibt außer der Erinnerung an körperliches Leid (G, 17f.).

Soll die Erfahrung des Muselmanns Erzählung werden können, dann muss sie als Schicksal der Schicksallosigkeit gedeutet werden. Erst dies macht eine Erzählung über den Muselmann und dessen Ort möglich, wo der Ort selbst verflüchtigt ist, und die »Erinnerung an körperliches Leid« kaum kommunizierbar erscheint. Das heißt, im Anschluss an die räumliche Differenz von Erfahrung und Deutung, dass Schicksallosigkeit das Ergebnis einer nachträglichen Reflexion ist, für die mitzuteilen die Rede vom Schicksal gerade die Voraussetzung ist. Der Roman führt eine Wendung vom schicksallosen Opfer zum ein Schicksal gestaltenden Überlebenden und Erzähler durch.

Ausgangsüberlegung für den Schicksalsbegriff bei Kertész ist das Verhältnis von einer gleichsam objektiven Täter-Instanz und einem Erleidenden. Zum einen bedeutet Schicksal die destruktive und letztlich unerklärliche Einwirkung von Außen; es ist »das Vergewaltigende, schlechthin über dem Willen, ja über dem Begreifen des Subjekts Stehende.«<sup>792</sup> In dieser Bestimmung ist enthalten, dass die Frage nach dem Schicksal immer auch eine »Zuspitzung auf das Individuum« (P, 484) bedeutet. Bereits Friedrich Nietzsche hat »Individuation«<sup>793</sup> als zentrales Element der Tragödie identifiziert; erst diese ermöglicht ein tragisches Schicksal und ist daher »Urgrund[] des Uebels«<sup>794</sup>, welches der Zuschauer als »Schrecken der Individualexistenz«<sup>795</sup> vor Augen geführt bekommt. Die Nietzscheanische Diskussion der Tragödie verdeutlicht im Hinblick auf Kertész' Verwendung des Schicksal-Begriffs vor allem dessen subjektive Di-

---

792Georg Simmel: *Das Problem des Schicksals*. In: *Die Geisteswissenschaften*. Hg. v. Otto Buek und Paul Herre, 1. Jg. Heft 5 (1913), S. 112–115. Hier zit. n. Georg Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1. Hg. v. Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. (=Gesamtausgabe, Bd. 12). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 483–491, hier S. 484. Im folgenden mit der Sigle P und Seitenzahl im Text.

793Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: ders.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV*. Nachgelassene Schriften 1870–1873. [=Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1] München: DTV 2007, S. 73.

794Ebd.

795Ebd., S. 109.

mension, weniger als Schrecken oder Übel denn als Voraussetzung dafür, ein Ereignis als Schicksal zu erfahren. Als Kertész die *Geburt der Tragödie* übersetzt, notiert er über Nietzsche: »sein Problem war [...] das Individuum, die Persönlichkeit« (G, 187). Und Kertész schlägt darin den Bogen zurück zu seinem eigenen Werk: »Immer schon habe ich mit Nietzsche gedacht, seine Probleme sind mir ins Blut geschrieben« (G, 188).<sup>796</sup> Simmel seinerseits akzentuiert – ähnlich den meisten Konzeptualisierungen vor ihm – Schicksal als einen Oppositionsbegriff zum tätigen Subjekt und steht damit in einer Tradition, die von den griechischen Begriffen *tyche* und *ananke* und dem lateinischen *fatum* bis zur konstatierten »Refaktalisierung«<sup>797</sup> der jüngsten Geschichte reicht und Fragen nach Willensfreiheit, Verantwortlichkeit und Vorsehung mit sich führt.<sup>798</sup> Aber auch da ist es immer Voraussetzung, dass die Schicksalsmacht auf ein Individuum trifft. Das Schicksal bedarf »eines Subjekts, welches von sich aus und insofern unabhängig von jedem ›Ereignis‹, einen Sinn, eine innere Tendenz, eine Forderung enthält oder darstellt« (P, 484). Vor diesem Hintergrund erscheint der Roman von Kertész in der Tat als Zustandsbeschreibung der Schicksallosigkeit. Die Shoah hat gerade die Zerstörung des Subjekts und von dessen Handlungsfähigkeit zum Ziel. Bereits der Ausgangspunkt des *Romans eines Schicksallosen* betont die Shoah als das unerwartet von außen Kommende: »Am nächsten Tag passierte mir eine kuriose Geschichte« (R, 47). Das Ereignis bringt den passiven Protagonisten hervor; in den Lagern ist Köves als Opfer nicht Handelnder, sondern ein von Station zu Station Wandelnder. Ziel ist es, ein »gute[r] Häftling[] zu sein. Es bestand kein Zweifel, das war unser Interesse, das verlangten die Umstände, dazu zwang uns hier, wie soll ich sagen, das Leben selbst« (R, 159). Der Deportierte ist schließlich schicksallos, indem er entsubjektiviert oder gar entmenschlicht ist.<sup>799</sup> Eine der zentralen Fragen der frühen Überlebendenliteratur verhandelt die Zugehörigkeit des Häftlings zur Gattung Mensch; bei Robert Antelme und Primo Levi ist diese Frage titelgebend. Das Mensch-Sein in der Shoah erfährt seine Konturierung durch dessen Negation, den Muselmann; einen solchen »Nicht-Menschen«<sup>800</sup> kennzeichnet zuallererst »Willensgebrochenheit.«<sup>801</sup> Das Lager ist ein Ort der Überwältigung des Subjekts, der daher von diesem nicht bewältigt werden kann. Kertész gestaltet den *Roman* als Überwältigungsgeschichte bis hin zum apathischen Zustand des Muselmanns, der sich selbst als in Auflösung begriffen erfährt. Das Krankenlager vergegen-

796Auch wenn diese Identifikation des eigenen Denkens mit Nietzsche erst 1984 notiert ist, kann eine Nietzsche-Rezeption Kertész' anhand des *Galeerentagebuchs* bereits ab den 60er Jahren belegt werden. Die Einträge können daher als poetologische Kommentare für den *Roman eines Schicksallosen* herangezogen werden.

797Odo Marquard: Ende des Schicksals? Einige Bemerkungen über die Unvermeidlichkeit des Unverfügbaren. In: ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 1981, S. 67–90, hier S. 75.

798Einen groben Überblick mit weiterführender Bibliografie bietet der Eintrag ›Schicksal‹ in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8. Basel: Schwabe 1992, Sp. 1275–1289. Gegen das in diesem Artikel behauptete Ende des Schicksalsbegriffs (vgl. Sp. 1287) wäre nicht zuletzt die philosophische Reflexion des Schicksals im literarischen und v. a. essayistischen Werke Imre Kertész' entgegenzuhalten, das von einer drängenden Aktualität der Schicksals-Frage zeugt.

799In diesem Zusammenhang ist auf den Originaltitel von Kertész' Roman hinzuweisen, der *Sorstalanság* – Schicksallosigkeit – bedeutet und genau jene Personalisierung und Subjektivierung nicht vorgesehen hatte, die der deutsche Titel mitführt.

800Agamben, Auschwitz (wie Anm. 565), S. 47.

801Kogon, SS-Staat (wie Anm. 744), S. 400.

wärtigt umso drastischer den Zustand des entmenslichten Menschen, als dem Muselmann in der Figur des Oberarztes vor Augen tritt, was er verloren hat; nicht zufällig wird die Figur als »Würdenträger« eingeführt, ist Würde doch das vielfach anerkannte Grundrecht des Menschen, das dem Muselmann abgesprochen ist.

Ich schaute mir ihn gut an, denn ich hatte schon lange keinen so schönen Mann gesehen, der mit ihm vergleichbar wäre: er war nicht groß, sein Anzug aber in den richtigen Proportionen ausgefüllt mit Fleisch, das sich überall in ausreichender Menge über die Knochen spannte, sein Gesicht ebenso voll, jeder Zug unverwechselbar der seine, mit erkennbarem Ausdruck und Minenspiel, sein Kinn rund, mit einer Vertiefung in der Mitte, seine etwas dunkle, olivfarbene Haut schimmerte im Licht, so wie einst Haut geschimmert hatte, früher einmal, zu Hause, unter den Menschen (R, 196f.).

Köves ist – wie die Beschreibungen seines Körpers verdeutlichen – die Negation dieses Bildes bzw. des Menschen. Neben der körperlichen Konstitution ist es vor allem die unverwechselbare Individualität, die den Menschen zeitlich und räumlich vom Muselmann unterschieden erscheinen lässt. Der Zustand des Muselmanns bedeutet nicht nur den Verlust von Individualität und Bewusstsein seiner Selbst, also den Entzug des eigenen Lebens, sondern macht auch vor der Enteignung des Todes nicht halt.<sup>802</sup> Derart dem Eigenen entkleidet, kann keine (noch so destruktive) Erfahrung als eigenste Erfahrung gemacht werden und auch nicht als schicksalhaft gedeutet werden. Hierin trifft sich der »Nicht-Mensch« mit der »Schicksalslosigkeit des Tieres« (P, 490). Primo Levi spricht von der Shoah als einem »Werk der Vertiefung.«<sup>803</sup> Sie bedeutet, dass man nicht *im* Schicksal steht, sondern *unterhalb*, und sie ist gekennzeichnet durch ein reines »Vergewaltigtwerden« (ebd.) ohne die Möglichkeit und Fähigkeit der sinnvollen Anverwandlung des Erlittenen, und vor allem ohne Möglichkeit des Handelns. Hierin ist die Schicksallosigkeit ein Zustand des Gefoltert-Werdens, den Jean Améry als Weltverlust, »Selbstnegation« und »Verfleischlichung« des Menschen beschreibt.<sup>804</sup> Es werden die Bestimmungen des »nackten Lebens« und des Muselmanns antizipiert, wenn Simmel festhält, dass es sich bei der »Schicksalslosigkeit des Tieres« »nur um das Leben überhaupt« (P, 485) handelt. Simmel spricht von einer »Schwelle des Schicksals« als einem »Bedeutungsquantum der Ereignisse« (P, 486).<sup>805</sup> Unterhalb dieser Schwelle zu existieren bedeutet, »keine eigene Lebensintention [zu] haben, der die Assimilation der bloßen Ereignisse, in Bewältigen und Bewältigtwerden, überhaupt zur Aufgabe werden könnte; heißt, selbst bloß Ereignis [zu] sein und die Dinge, auch wo sie uns anrühren, in ihrem sinnfreien Verlaufe [zu] belassen« (P, 490).<sup>806</sup> In Bezug auf

802Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 355. Vgl. dazu auch Agamben, Auschwitz, S. 64: »Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nicht zu fürchten war. [...] Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war.«

803Primo Levi: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. München: DTV 2002, S. 205.

804Améry, Tortur (wie Anm. 32), S. 63f. Der Weltverlust drückt sich in dem vielzitierten Satz aus: »Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt« (S. 73). Zur Bestimmung der Shoah als Folter siehe – im Bezug auf Raul Hilbergs Terminus der »strukturellen Torturen« – Kramer, Folter (wie Anm. 699), S. 437–442, bes. S. 441.

805Die andere Grenze des Schicksals, also nicht deren Unter- sondern Überschreitung führt zur »Schicksalslosigkeit des Gottes,« bei der die Lebensintention so stark ausgeprägt ist, dass sie nicht durch ein Schicksal beeinflusst werden kann. Bereits Hölderlin hat die Ungestörtheit und Unstörbarkeit einer göttlichen Schicksallosigkeit im *Hyperion* ins Bild gesetzt: »Schicksallos wie der schlafende / Säugling, atmen die Himmlischen.« (Friedrich Hölderlin: *Hyperion*. [= Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, 6 Bände, Band 3, Hg. v. Friedrich Beissner.] Stuttgart: Klett, 1958, S. 149.)

806Vgl. dazu auch die Eingangüberlegungen Simmels in dem Aufsatz *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in dem er – ohne explizit vom Schicksal zu handeln – stärker den Subjektverlust und die Passivität einer »tierischen Existenz« im Gegen-

die Rettung im Krankenlager konstatiert Köves: »letzten Endes, wenn ich es vernünftig betrachte, konnte ich überhaupt keinen Grund, irgendeine denkbare, erkennbare, verständliche Begründung dafür sehen, daß ich zufällig gerade hier und nicht anderswo war« (R, 228). Das Lager ist für das Opfer ein Ort der Passivität, der nicht nur kein selbstbestimmtes Handeln, sondern auch keine Aktivität der Sinnstiftung zulässt. Kertész entdeckt in der Shoah die Suspendierung eines tragischen Schicksalsbegriffs, der unmittelbar der Terminologie Simmels folgt: er spricht von der »äußere[n] Determination« und von einer »Stigmatisierung, die unser Leben in eine durch den Totalitarismus gegebene Situation, in eine Widersinnigkeit preßt.« Daraus leitet sich sein Verständnis der Lagersituation ab: »Wenn wir also als Wirklichkeit die uns auferlegte Determiniertheit erleben statt einer aus unserer eigenen – relativen – Freiheit folgenden Notwendigkeit, so bezeichne ich das als Schicksallosigkeit« (G, 16f.).<sup>807</sup> Das Areal der Tat ist aus der Perspektive der Opfer ein Ort bloßen Erleidens und der Handlungsunfähigkeit; der Häftling ist dem Täter tatenlos ausgeliefert. Das Opfer existiert im Zustand der Determiniertheit, das heißt, einer »ganz und gar äußere[n] Willkür, die wir gleichsam als Naturgegebenheit akzeptieren müssen, wohl wissend, daß sie theoretisch unserer menschlichen Macht untersteht, es aber dennoch nicht in unserer Macht steht, etwas daran zu ändern« (G, 17). Die Shoah unter den Gesichtspunkten von Ohnmacht, Taten- und Schicksallosigkeit zu diskutieren, betont »das Erleiden, nicht die Aggressivität der Gewalt.«<sup>808</sup> Aber gerade das Erleiden, in seinen psychischen und physischen Dimensionen erscheint, wie die Geschichte der Zeugenschaft zeigt, als Kernproblem der Erzählbarkeit von Gewalt. Wie kann also Schicksallosigkeit zum Roman werden?

Voraussetzung dafür ist, dass das Areal der Tat am Ort der Reflexion übersetzt und in tradierte Begriffe gebracht wird. Im Kontext der Shoah interessiert Simmels spezifische Pointe des Schicksals, die den Begriff im Horizont von Taterfahrungen erscheinen lässt. Die Ohnmacht angesichts von gewaltsamer Einwirkung ist nicht konträr zum Schicksal, sondern geradezu konstitutiv. Dem Subjekt geschehen Dinge, er erleidet sie, ohne selbstbestimmt darauf reagieren zu können. Dem passiven Moment des Einwirkens hält Simmel dann aber eine (gedankliche) Handlung des Betroffenen entgegen. Der Schicksalsbegriff schließt

---

satz zum eigenmächtigen Subjekt betont. Bemerkenswert im Hinblick auf den Schicksalsbegriff ist vor allem, dass dem Vergewaltigtwerden die Option, selbst zu vergewaltigen, entgegen steht: »Daß der Mensch sich in die natürliche Begebenheit der Welt nicht fraglos einordnet, wie das Tier, sondern sich von ihr losreißt, fordernd, ringend, vergewaltigend und vergewaltigt – mit diesem ersten großen Dualismus entspinnt sich der endlose Prozeß zwischen dem Subjekt und dem Objekt.« (In: Aufsätze und Abhandlungen, S. 194–223, hier S. 194.)

807In diesem Sinne argumentiert Andrzej Wirth, bezogen auf die Bücher Tadeusz Borowskis: »Der Versuch, die Vernichtung von Menschen nach dem traditionellen Schema der Tragik zu beschreiben, muss scheitern. Die Vermassung des tragischen Geschehens macht es unmöglich, exemplarisch zu demonstrieren. [...] Zu der Entindividualisierung des Helden gesellt sich die Entindividualisierung der Situation. Unmöglich, sich dieses Verhältnis noch an dem klassischen Modell vorzustellen« (Wirth, Rechnung (wie Anm. 745), S. 205).

808Rolf Grimminger: Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: ders. (Hg.): Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Fink 2000, S. 9–23, hier S. 13. Dazu gehört auch, dass Kertész immer wieder Passion und Kreuzigung als Vergleichsfelder heranzieht, wenn es darum geht, die Shoah und deren Beziehung zur Kultur (des Abendlandes) zu beschreiben. Freilich mit dem Unterschied, dass die Shoah weder durch Erlösung von Schuld noch Auferstehung ihren Sinn bekommen kann. Das Gemeinsame ist das Erleiden, die Differenz ist die zwischen dem *agnus dei* und den Opfern, die wie Schafe zur Schlachtbank geführt werden.



ein, dass das von Außen kommende durch »Assimilationskraft« (P, 485) angeeignet und in die eigene Lebensführung und Deutung produktiv eingearbeitet werden kann. »So kann uns nur zum Schicksal werden, was von unserer eigensten Lebensstimmung aufgenommen und zum Schicksal verarbeitet werden kann« (P, 488). Nahezu als Paraphrase Simmels erscheint Kertész Bestimmung des Schicksals als »Arbeit an sich selbst« (G, 9). Ereignisse, die sich dem Sinn entziehen, verbleiben immer im Bereich des Schicksallosen und sind dann auch nicht mitteilbar. In diese Richtung zielt Kertész' Bemerkung, dass das »Nichts« das Schicksal des determinierten Menschen »durchflimmert [...], da diesem Schicksal jener Sinn fehlt, in dem die Möglichkeit der Tragödie steckt« (ebd.). Das heißt nicht, dass ein Ereignis, wenn es zum Schicksal werden kann, restlos verständlich wird; es bleibt stets etwas Unerklärliches. Nur überwiegt dasjenige, was in den Sinnhorizont des eigenen Lebens integrierbar und damit erklärbar ist.

Als Beispiel einer schicksalhaften Existenz führt Simmel den tragischen Helden an. Zwar gehe dieser auch – als leidende Figur – an den »äußeren Gegebenheiten« zugrunde; wie dann auch Kertész spricht er vom charakteristischen »Ton der ›Prädestination«« (P, 485). Aber die wenngleich zerstörende Gegebenheit kann als »fundamental vorgezeichnet« in das Leben des Helden integriert werden. »[S]onst wäre sein Untergang nichts Tragisches, sondern nur etwas Trauriges. In der Aufhebung jener Unheimlichkeit des Zufälligen in ein Notwendiges liegt das ›Versöhnende« der Tragödie; sie ist insofern immer ›Schicksals«-Tragödie.« (P, 489f.) Dieser Aspekt betrifft dann vor allem die Figur des Dritten, den Zuschauer, dem sich die Episode als eine Tragische – mit all seinen intendierten kathartischen Wirkungen – erschließt, und der darin »metaphysische[n] Trost« erfährt.<sup>809</sup> Es ist ein Trost, der vor allem in der Einsicht in eine unzerstörbare Mächtigkeit des Lebens besteht.

Zwar scheint es zunächst mehr als unangemessen, sich der Shoah in Begriffen wie Notwendigkeit und Trost zu nähern, doch sollte die womöglich irritierende Terminologie historischer Schicksal-Konzepte den Blick nicht dafür verstellen, worauf sie zielt. Es geht darum, ein Ereignis, das übermächtig, unbegreiflich und überwältigend ist, nachträglich zu begreifen, indem es den ›Sinn« eines Schicksals annimmt. Das Ereignis wird dadurch kommunizierbar – als Schicksal, und es kann zum Selbstverständnis des Menschen in seiner Zeit beitragen, in dem es als ›Tragödie« mitgeteilt wird. Simmel benennt »Aktivität und [...] Passivität« als Konstituenten seines Schicksalsbegriffs: »Wo eines dieser Elemente ausbleibt, kommt es nicht zu einem ›Schicksal«« (P, 485, Hervorh. O.G.).<sup>810</sup> In dieser Konzeption ist angelegt, was den *Roman eines Schicksallosen* in der Trennung vom Ort der Erfahrung und dem Ort der Reflexion und

---

809Nietzsche, *Geburt* (wie Anm. 793), S. 56 u. 109. Vgl. auch S. 110: Nietzsche spricht da vom »unvergleichlichen Trost [...], der der wahren Tragödie zu eigen ist.«

810Die Beziehung von Passivität und Aktivität stellt auch Michael Landmann heraus; er konstatiert, »[d]aß der Mensch im einzelnen das Vorgegebene verwandeln, das Entgegenstehende überwinden muß, und dass dennoch in ihnen als solchen eine Notwendigkeit und ein zu Bejahendes liegt [...].« (Michael Landmann: *Eine Lanze für das Schicksal*. In: ders.: *Das Ende des Individuums*. Stuttgart: Klett 1971, S. 208–214, hier S. 210.) Und über die Gestaltungskraft des Menschen in Bezug auf das Schicksal heißt es, im Anschluss an Simmel: »In Wahrheit ist er [der Mensch], weil er das Wesen der Freiheit ist, auch das Wesen des Schicksals: nur bei ihm wird es produktiv. Erst das Schicksal löst die ganze Gewalt der Freiheit in ihm aus« (S. 213).

Erzählung charakterisiert. Ist der Muselmann im Areal der Tat Sinnbild einer schicksallosen, nicht sinnhaften Zersetzungs- und Entindividualisierungserfahrung, so kann diese Erfahrung ihrerseits nur mitteilbar werden, wenn sie nachträglich als Schicksal angeeignet und interpretiert wird. dass Kertész mit dem Roman Passivität und Aktivität zusammenführt, dafür steht die Verbindungslinie zwischen den Lagern und Budapest, zwischen 64921 und ›Kewischtjerd‹. Die Deutung der Schicksallosigkeit als Schicksal wird von Köves in Budapest vollzogen, indem er gewissermaßen gegen die ihm aufgezwungene Schicksallosigkeit revoltiert. Und zwar dadurch, dass er sie annimmt. »Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt« (R, 283). Durchleben wird dabei zu einer Form der ›Aktivierung‹, die den Status passiven Erleidens umdeutet und überwindet: »Ich und kein anderer hat meine Schritte gemacht« (R, 284).

Kertész schildert eine Art Revolte der Schicksalsaneignung, wie sie bei Camus vorformuliert ist, wenn dieser über Sisyphos sagt, dass sein Schicksal, trotz der ihm aufgebürdeten absurden Aufgabe, ihm gehöre.<sup>811</sup> dass Kertész Köves am Ende des *Romans eines Schicksallosen*, am Ort der Deutung und Erzählbarmachung der Erfahrung des Muselmanns, zu Camus' Schicksalsphilosophie in Beziehung setzt, belegt die Interpretation folgender zentralen Passage aus *Der Mythos des Sisyphos*: »Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er [Sisyphos] unheilvoll und verachtenswert findet.«<sup>812</sup> Entscheidend ist die Differenzierung zwischen Geschick und Schicksal; ersteres ist eine Form der Beanspruchung, die – ganz im Sinne von Simmels Gedanken der Aktivität – das Gegebene als das Eigene zu deuten vermag. Kertész betont diesen Aspekt, in dem er Geschick als Freiheit – und dies impliziert auch die Befähigung zur schöpferischen Freiheit – deutet. Köves denkt Camus' Analyse von 1942 unter den Bedingungen der Shoah weiter; sie fixiert das Verhältnis von Erleben und Überleben als Kippfigur des Verhältnisses vom Schicksal (der Schicksallosigkeit) und der Freiheit: »wenn es ein Schicksal gibt, dann ist Freiheit nicht möglich: wenn es aber – so fuhr ich fort, selbst immer überraschter, immer erhitzter, die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal, dass heißt also – ich hielt inne, aber nur, um Atem zu holen –, das heißt also, wir selbst sind das Schicksal« (ebd.). Nachträglich, als Überlebender, wird ein kreativer Akt der Hervorbringung möglich, der das Erlebnis der Schicksallosigkeit als Schicksal nachvollziehbar macht.<sup>813</sup> Es ist eine philosophische Retrospektion des Areals der Tat, die unmittelbar mit der ästhetische Gestaltung verwoben scheint. Mit der erweiterten Ausgabe von *Der Mythos des Sisyphos* ab 1948 folgt dem Kapitel über Sisyphos eine Betrachtung *Die Hoffnung und das Absurde von Franz Kafka*; sie war immer schon für das *Sisyphos*-Buch vorgesehen, konnte aber aufgrund der nazistischen Zensur im besetzten Frankreich zunächst nicht erscheinen. Im Hinblick auf die griechische Tragödie beschreibt Camus da eine Charakteristik, die so auch für Ker-

---

811Vgl. Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*. Deutsch u. mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewski. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2007, S. 159.

812Ebd.

813Aber dies geschieht nicht, ohne auf den Status dieser Deutung als eines Ersatzes hinzuweisen, der immer schon im Zeichen des Uneigentlichen steht. Denn so wie die Dinge sich in der Deutung zeigen, sind sie »nur jetzt, wenn wir es im nachhinein, von hinten sehen« (R, 282).

tész' Roman gilt und ihn letztlich eben als einen Text über das Schicksal der Schicksallosigkeit erscheinen lässt: »In einem tragischen Werk wird das Schicksal am deutlichsten unter der Maske des Logischen und Natürlichen.«<sup>814</sup> Vor dem Hintergrund der Camus-Rezeption ist letztlich auch Köves' Schlußrede vom »Glück der Konzentrationslager« (R, 287) zu verstehen, denn sie erscheint als Anspielung auf Camus' Fazit in seinem *Sisyphos*-Text: »Wir müssen uns Sisyphos als glücklichen Menschen vorstellen.«<sup>815</sup> Es ist ein Glück, dass der inneren Revolte entspringt. Das Projekt künftigen Erzählens, als dessen Ergebnis dann der *Roman eines Schicksallosen* selbst verstanden werden kann, steht im Horizont der gegläuckten Aneignung der Schicksallosigkeit als Schicksal.

Mit dem Roman wird anhand der Restitution des Schicksals ein Prozess der Resubjektivierung erzählt. Kertész will den Roman als Geste der »Rückeroberung« verstanden wissen, um die »Individualität« von Köves/Kertész »von der Geschichte zurückzugewinnen« (G, 85). Erst durch die Sinnkonstitution und Deutungsleistung eines Subjekts kann die Schwelle zwischen Erfahrung und Erzählung überschritten und der Zufall bzw. das pure Erleiden in Schicksal umgewandelt werden. Die Schwelle der Sinnkonstitution wird von Köves in dem Moment erreicht und dann auch überschritten, da er zu seinem Namen zurückfindet und schließlich zu einem Überlebenden wird, der aus dem erlittenen Persönlichkeitsverlust die »Geschichte eines Persönlichkeitsverlustes« (G, 24f., Hervorh. O.G.) gestaltet. Mit einer solchen Geschichte kann Kertész das Schicksal der Schicksallosigkeit für den Deportierten und Überlebenden György Köves gestalten. Dies bringt das verschwundene Lager und das Unerklärliche der Determinationsmächte zur Sprache. Und mehr noch, die Rede vom Schicksal der Schicksallosigkeit folgt der von Köves erkannten Notwendigkeit, das Erlebte »irgendwo anzufügen«, damit es nicht als Zufall erscheine. Dem »zufälligen Ereignis [wird] dadurch ein Sinn entlockt, [...] dass es [...] zum Schicksal gestaltet wird« (P, 489). Das Areal der Tat wird dadurch erzählbar, dass eine Literatur »statt dessen« an seine Stelle tritt und im Dialog mit der Moderne ersetzt, was sonst unerzählbar bliebe. Das Potential einer solchen fiktionaler Literatur ist, auf der Grundlage des Faktischen – historischen Wissens und eigener Erfahrung – eine Sprechweise zu erproben, die dem Muselmann eine Stimme verleiht und eine Erzählung stiftet, auf die der unbeteiligte Dritte möglicherweise antworten kann: »Ich verstehe«.

---

814Camus, *Sisyphos* (wie Anm. 811), S. 168.

815Ebd., S. 160.

V. Wirklichkeit und Möglichkeit.  
Norbert Gstreins Poetik des Misstrauens



Ein auf dem Weg liegen gebliebener, rostiger Panzer, dessen Turm leicht versetzt war und dem die Kettenglieder und Laufräder fehlten [...] vervollständigte das trostlose Bild.

Auch wenn es in Wirklichkeit nicht so gewesen ist, möglich war es immerhin.

Norbert Gstrein, *Das Handwerk des Tötens*, 2003

## V.1 Einleitung. Zur Poetik des Fragens

Um darüber zu sprechen, worüber man sprechen will,  
muß man möglicherweise über mehr sprechen, als man will.  
Norbert Gstrein, *Zur Logik der Fragen* (1988)

Und aus diesem und jenem Punkt wurde ein Fragezeichen.  
Peter Handke, *Unter Tränen fragend* (1999)

*Das Handwerk des Tötens* (2003) ist ein Roman über den Krieg und die darin sich ereignende Gewalt. Das ist deshalb notwendig zu erwähnen, weil die Rezeption im wesentlichen in eine andere Richtung weist: entweder wird die Bild- und Journalismuskritik oder das vermeintlich skandalöse Verhältnis des Romans zur Lebensgeschichte des *stern*-Reporters Gabriel Grüner (über-)betont. Dies sind durchaus gewichtige Aspekte des Romans, doch sind sie im folgenden als Konsequenzen einer anderen Fragestellung begriffen und daher nachgeordnet zu behandeln. Norbert Gstrein selbst formuliert als vordringlichsten Fragehorizont seines Textes: »Was weiß ich über den Krieg, und was kann ich über den Krieg wissen?«<sup>816</sup> Und er nimmt Bezug auf die zentrale Frage der Romanfigur Allmayer gegenüber dem »Kriegsherrn« Slavko, die da lautet: »Wie ist es, jemanden umzubringen?«<sup>817</sup> In Bezug auf Allmayers Frage nach dem Wesen des Tötens heißt es von Gstrein: »Das ist der Kern der Geschichte, der Kern meines Romans.«<sup>818</sup> Es ist bezeichnend, dass es sich bei den Kernpunkten des Autors, seines Textes und einer der Romanfiguren um Kern-*Fragen* handelt. Es ist bei der Beschäftigung mit Gstreins Werk bisher weitestgehend unbeachtet geblieben, dass eine der Voraussetzungen für sein schriftstellerisches Selbstverständnis womöglich in seiner Doktorarbeit *Zur Logik der Fragen* (1988) begründet liegt. Sie erschien im Jahr von Gstreins literarischer Erstveröffentlichung.<sup>819</sup> Bereits im Vorwort wird da eine Programmatik skizziert, die so auch für sein literarisches Werk allgemein, speziell aber für *Das Handwerk des Tötens* veranschlagt werden kann. Gstrein geht davon aus, dass »Fragen [...] im Vergleich zu behauptenden Aussagen viel stärker einen Hörer, zumal einen aktiven, [verlangen].«<sup>820</sup> Er akzentuiert damit eine dialogische Situation, die zudem als eher unabgeschlossen konzeptualisiert wird. Hier ist angelegt, was

---

816 Julia Encke, Ijoma Mangold: Ich werde bei jeder Berührung mit der Wirklichkeit beklommen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein über Jugoslawien, Peter Handke und den Schreibtisch als gefährlichen Ort. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.04.2004.

817 Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 346. im folgenden mit der Sigle H und Seitenzahl im Text.

818 Stefan Gmünder: Die Toten schreibend zum Leben erwecken. Interview mit Norbert Gstrein. In: *Der Standard*, 31.7.2003.

819 Hierbei wird eine signifikante Verschränkung der wissenschaftlichen Arbeit *Zur Logik der Fragen* mit dem Einsatz der literarischen Arbeit lesbar, wenn es in der Vita der Doktorarbeit heißt: »Norbert Gstrein, geboren 1961, Mathematikstudium in Innsbruck, Diplom 1984, seither Arbeit an der Dissertation, 1986/87 sieben Monate USA-Aufenthalt (Stanford University), 1987/88 fünf Monate in der BRD (Erlangen). Im Juni 1988 erschien meine Erzählung »Einer« im Suhrkamp Verlag.« / Norbert Gstrein: *Zur Logik der Fragen*. Innsbruck: o. V. 1988, o. S.)

820 Ebd., S. 1.

in seinem literarischen Werk als eine misstrauische Erzählhaltung erkennbar werden wird, die stets das Unabgeschlossene, Vage und Fragende favorisiert. So heißt es in seiner Doktorarbeit programmatisch und mit einem sprachlichen Duktus, der zu seinen literarischen Texten weist: »Ich werde also absolute Formulierungen vermeiden und nur aufzuzählen versuchen, worauf es bei einer Frage ankommt, die Charakteristika einer Frage, besser gesagt, einer Frage-Situation, und noch besser: einer Frage-Antwort-Situation.«<sup>821</sup> Hinzu kommt, dass für Gstrein Fragen nicht nur Wissen als (permanenten) Verständigungsprozess erscheinen lassen, sondern noch über weiteres Auskunft geben. Eine Frage enthält Informationen »über den Sprecher, seine Interessen, die ihn veranlassen, die Frage zu stellen [und] sein Wissen, das ihn die Frage differenziert stellen läßt.«<sup>822</sup> Angewandt auf die beiden Kern-Fragen von Allmayer und Gstrein wird aus dem Verhältnis beider zueinander die hier interessierende Problematik sichtbar. Zwischen der Frage Allmayers, die direkt und von Angesicht zu Angesicht formuliert ist und auf eine eindeutige Antwort drängt, und der gleichsam distanzierten Interessenlage Gstreins, die zudem das Fragen selbst in den Blick nimmt, spannt sich ein Spektrum von Möglichkeiten auf, ein Gewaltereignis erzählerisch zu fassen. Und so, wie Gstrein in seiner Doktorarbeit dafür plädiert, die Frage in Situationsbedingungen einzubetten und dabei vor allem die »subjektive Situation des Fragenden«<sup>823</sup> zu berücksichtigen, entfalten sich die erzählerischen Gewaltannäherungen von *Das Handwerk des Tötens* im Spannungsfeld einer versuchten Nähe und Versuchung der Nähe bei Allmayer und einer Ethik und Poetik der Distanz des Erzählers und des Autors. Dieses hier skizzierte Spektrum auszuloten ist das Interesse der folgenden Lektüre.

Drei Aspekte oder thematische Fokussierungen des Romans können von den erwähnten Leitfragen aus entwickelt werden. Zunächst ist *Das Handwerk des Tötens* mit seinem Erkenntnisinteresse ein Beitrag zur Deutungsgeschichte von Krieg und Gewalt. Die grundlegende Ambition des Textes, die Frage nach dem Wissbaren der Gewalt literarisch zu verhandeln, verbindet ihn mit den bisher untersuchten Werken. Es geht Gstrein darum, einen Kernbereich gewaltsamer Ereignisse im Modus der räumlichen und erzählerischen Annäherung zu erkunden. So ist die Ausgangsüberlegung, dass er Gewalt und das Wissen, das über sie möglich wird, im Horizont eines Areals der Tat untersucht. Carl von Clausewitz verortete Krieg nicht nur in der Sphäre des Politischen, sondern benennt in seiner wirkmächtigen Theorie eine dahinterliegende, gleichermaßen fundamentale wie allgemeine Dimension: »Der Krieg ist also ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen.«<sup>824</sup> In Gstreins Roman bildet dieser Akt der Gewalt das Zentrum, an dem alle weiteren Handlungsebenen und Erzählschichten ausgerichtet sind. Für die

---

821Ebd., S. 5.

822Ebd., S. 1.

823Ebd., S. 12. Bezüglich des Terms »subjektive Situation« heißt es weiter, damit ließe sich »beispielsweise erklären, was einen Fragenden veranlasst, eine Frage zu stellen, sein Wunsch nach Information nämlich« (ebd.).

824Clausewitz, *Kriege* (wie Anm. 548), S. 29. Den Aspekt des Gewaltsamen betonen etwa auch Klaus Schubert u. Martina Klein: *Das Politlexikon*. Bonn: Dietz 2006, S. 178 in ihrer Definition: »Krieg bezeichnet einen organisierten, mit Waffen gewaltsam ausgetragenen Konflikt zwischen Staaten bzw. zwischen Sozialen Gruppen der Bevölkerung eines Staates.«

eingangs zitierte Frage, was man vom Krieg weiß und wissen kann, bedeutet die gewaltsame Tat die Antwort. Wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit dargelegt, läuft der Akt der Gewalt auf den Akt des Tötens hinaus; er ist dessen »Definitivum«. dass es dem Roman um dieses Definitivum zu tun ist, scheint zunächst schlichtweg in dem Tod der Romanfigur Christian Allmayer in einem Kriegsgebiet bestätigt. Dieses Ereignis ist aber weniger Zentrum als vielmehr Ausgangspunkt des Romans. Das Zentrum wird in der Frage Allmayers danach ausgedrückt, wie es sei, jemanden umzubringen. Die Antwort und allgemein der Ort der Frage und Antwort skizziert ein Areal der Tat, das im folgenden erschlossen werden soll. Es ist der »Faszinations- und Rätselpunkt«<sup>825</sup> des Romans, wobei hinter das Rätsel kein Punkt gesetzt wird, sondern vielmehr ein Fragezeichen. Denn der Roman ist, dabei ganz einer »Logik der Fragen« verpflichtet, weniger eine erschöpfende Antwort als vielmehr die Problematisierung der Frage und des Antwortens. Problematisierung deshalb, weil Allmayer nicht nur für den Versuch des Verstehens von Gewalt, sondern auch für die Versuchung steht, die in der Berührung mit Gewalt stets mitschwingt. Hier findet sich eine ähnliche Problemstellung formuliert, wie in *Heart of Darkness*; auf die konkreten Textbezüge Gstreins zu Joseph Conrad wird noch zurückzukommen sein.<sup>826</sup>

Dies führt zu dem zweiten Aspekt von Gstreins Leitfrage. Er zielt auf die Gefahr und Gefährdung, die dann entsteht, wenn die Frage nach dem Wesen der Gewalt tatsächlich auf eine Antwort drängt. Der bedeutende, auch auf dem »Balkan« tätige Kriegsphotograf Luc Delahaye hat den Kernbereich des Krieges aus seiner journalistischen Perspektive in der lakonischen Formel gefasst: »Es gibt keinen Kriegsschauplatz ohne Tod.«<sup>827</sup> Für den Journalisten Allmayer gibt es allerdings in *Das Handwerk des Tötens* – und das markiert eine Scheidelinie, die prekärerweise durchlässig wird – nicht nur den *Schauplatz* im Sinne einer vermeintlich sicheren Position des Beobachters, sondern es gibt die Berührung mit einem *Tatort*. Mit Allmayer wird die Frage nach dem Wissen vom Krieg an eine Grenze geführt, an der sich die erzählte Gewalt und die Tatsächlichkeit der Gewalt berühren. Allmayer stellt eine sprachlich verfasste Frage, die aber – dafür steht die tätliche und körperliche Dimension von Gewalt – nach einer außersprachlichen Handlung als Antwort verlangt. Das spannungsreiche und zunehmend unsichere Verhältnis zwischen Beobachtung und Handlung findet sich exemplarisch in dem Aufenthalt Allmayers in einem Areal der Tat gestaltet, dessen Beschaffenheit es zu erschließen gilt, will man etwas über Gstreins Sicht auf Gewalt und auf Literatur erfahren. Wenn Allmayers Frage, wie es sei, jemanden umzubringen, auf die Wirklichkeit der Gewalt zielt, wird das Verhältnis von Literatur und sogenannter Wirklichkeit zum entscheidenden Kriterium. Wie verhält sich das zu recherchierende Wissen von der Tat zur Möglichkeit des Schreibens? Für diesen Fragehorizont steht nicht nur das »erzählerische Milieu« des Romans, sondern auch Gstreins Autorschaftskonzept einer Literatur, die immer auch über die Möglichkeiten

---

825Sigrid Weigel: Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz von Recherchen. Laudatio zur Verleihung des Johnson-Preises an Norbert Gstrein. In: manuskripte H. 162 (2003), S. 107–110, hier S. 109.

826Sie S. 247 der vorliegenden Arbeit.

827Luc Delahaye: Frei von allen Fesseln. In: Freitag, 17.01.2003.

von Literatur Auskunft gibt.

Damit verbunden ist er dritte Aspekt: es ist ein Roman über das Schreiben, oder besser: über das Verhältnis von Schreiben und Gewalt. Der Roman untersucht das Verhältnis von Text und Tat innerhalb eines Milieus professionellen Erzählens. Konkret ist dies derart ausgeführt, dass ein Journalist versucht, einen – möglicherweise *den* – Kernpunkt des Krieges zu begreifen: die Tat. Und die zweite Erzählfigur – Paul – will einen Roman über eben diesen Journalisten und dessen Tod im Kosovo schreiben. Dabei wird er von dem Ich-Erzähler beobachtet und kommentiert. Am Ende leitet dieser Ich-Erzähler aus dem Tod Pauls den Auftrag ab, seinerseits einen Roman zu schreiben. Aus dieser Schichtung erwächst die Frage: In welcher Form und mit welchen Mitteln kann Literatur ein Gewaltereignis lesbar machen? Es handelt sich bei den drei männlichen Protagonisten Christian Allmayer, Paul und dem Ich-Erzähler um Journalisten mit schriftstellerischen Ambitionen. Alle drei sind sie Modelle möglicher Schreibweisen des Krieges. Die Aufspaltung des Erzählens in mehrere, miteinander konkurrierende Instanzen bildet einen Rahmen, innerhalb dessen die Frage nach dem Wissen und Erzählen vom Krieg beantwortet werden soll. Die plurale Perspektive ist dabei ein erster Hinweis, wie Gstrein seine Ausgangsfrage zu beantworten versucht: er verspermt sich einer vereindeutigenden Erzählung über den Krieg, weil es in dem Roman gerade darum geht, verschiedene Möglichkeiten des Wissens und Schreibens zu erproben und zu diskutieren.

Das gezielte Suchen nach der einen Wahrheit ist gerade das Problematische. Die Wahrheit ist nicht, wie immer gesagt wird, das erste Opfer des Krieges, im Gegenteil: Es sind eher konkurrierende, unvereinbare Wahrheiten, die am Anfang stehen. [...] Dabei können sich Schablonen wiederholen, die die Literatur hinterfragen kann.<sup>828</sup>

Gstrein formuliert die Überzeugung, dass sein Erzählen immer auch »eine Kritik des Erzählers beinhalten muß.«<sup>829</sup> Für diese kritische Haltung gibt es eine entscheidende Prämisse, die da lautet:

Schreiben über den Krieg bedeutet immer auch: Man wird scheitern. Und ich mache es dann so, dass ich mir verschiedene andere Versuche, über den Krieg zu schreiben, anschau und zu jedem einzelnen sage: So geht es nicht. Jeder Versuch, der mir vorliegt, ist also ein Fehlversuch. Aber dadurch, dass ich all diese Fehlversuche zu beschreiben versuche, kreise ich eine Leerstelle ein, und in dieser Leerstelle könnte genau der Effekt liegen, dass ich doch etwas über den Krieg sage.<sup>830</sup>

Die Frage nach den Möglichkeiten des Wissens vom Krieg ist demnach immer schon von der Einsicht attackiert, dass, selbst wenn Wissen erlangt werden konnte, dies kaum adäquat repräsentierbar erscheint. Daraus entwickelt sich bei Gstrein eine Art des Fragens und eine gleichermaßen poetische wie ethische Haltung steht, vor deren Hintergrund der Versuch und die Versuchung Allmayers umso prekärer erscheinen. Es handelt sich um eine Ethik und Poetik des Misstrauens, die sein Schreiben, wie zu zeigen sein wird, immer schon grundierten, die aber angesichts erzählter Gewalt besondere Strategien

828Christine Mach: Vom Nachdenken über den Krieg. In: Tiroler Tageszeitung, 10.9.2003.

829Axel Helbig: Der obszöne Blick. Zwischen Fakten und Fiktion. Gespräch mit Norbert Gstrein am 16. Januar 2005. In: Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. [= DOSSIER 26]. Wien: Literaturverlag Droschl 2006, S. 9–29, hier S. 13. (Zuerst erschienen in: Ostragehege 12 (2005), S. 25–34.)

830O.A.: »Die Grenze des Sagbaren verschieben.« Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kritische Ausgabe 1 (2005), S. 61–67, hier S. 63. Vgl. dazu auch: Encke/Mangold, Berührung: »Es kann kein gelingendes Schreiben über den Krieg geben. Ein Schreiben über den Krieg muss das Schreiben selbst, das Misslingen des Schreibens über den Krieg thematisieren.«



der Beglaubigung und Rechtfertigung hervorbringen.

Die skizzierten (poetologischen) Herausforderungen, kriegerische Gewalt erzählbar zu machen, steuern auf eine von Gstrein avisierte Lösung zu, die nicht zuletzt durch eine im Titel des Romans verborgene Anspielung deutlich gemacht wird. Er scheint auf *Das Handwerk des Dichters* bezogen, die fünf Poetikvorlesungen, die Jorge Luis Borges 1967/68 an der Harvard University hielt.<sup>831</sup> Borges bezeichnet den Poeten im klassisch-antiken Sinne als »Macher«<sup>832</sup> und zielt damit auf den Begriff der *poiesis*, des handwerklichen Tuns. Gstrein akzentuiert mit der Anspielung nicht nur das Töten als zweckorientierte Handlung, sondern avisiert ebenso die Poetik des Tötens. Gewalt und Literatur werden im gemeinsamen Begriff des Handwerks verhandelbar, und zwar im Sinne einer authentischen Handlung und deren Erzählung. Dies wird deutlich, wenn man sich der ursprünglichen Bedeutung von *authentēs* erinnert. Das Wort bezeichnet jemanden, »der etwas mit eigener Hand, dann auch aus eigener Gewalt vollbringt.«<sup>833</sup> Das Adjektiv *authentisch* meint in diesem Zusammenhang eine direkte, glaubhafte und zuverlässige Verbindung zu dem Urheber einer Tat. Der *authentēs* besitzt in diesem Zusammenhang eine erzählerische Autorität, denn nur er kann authentisch von der Tat erzählen – oder aber sein Opfer. Der Überlebende erlangt innerhalb der Kulturgeschichte der Tat im Laufe des 19. und 20. Jahrhundert eine zunehmend gewichtige Stimme. Die Erfahrung des Überlebenden wird immer stärker zum Gradmesser der Bewertung destruktiver Ereignisse. Und aus diesem Status heraus wird die Wahrheit und Wahrhaftigkeit erzählter Gewalt unmittelbar an das Zeugnis des Überlebenden gebunden. Betrachtet man die kulturgeschichtliche »Karriere« des Überlebenden, so ist es eine Geschichte wachsender Autorität bis hin zur juristischen Beweiskraft nach der Shoah.<sup>834</sup>

Genau dieses authentische Fundament kann für Gstrein aber gerade nicht veranschlagt werden. Mit einem Blick auf die Biografie Gstreins wird, in Kontrast zu den bisher verhandelten Texten, eine entscheidende Differenz deutlich, die das Areal der Tat bei Gstrein in einen veränderten Problemhorizont einbindet. Conrad, Köppen und Kertész konnten sich bei ihren Texten allesamt auf die Autorität der Realität und des persönlichen Erlebnisses stützen, indem sie unmittelbare Zeitgenossen und -zeugen der Gewalt waren. Anders bei Gstrein: 1961 in Mils/Tirol geboren, studierte er in Innsbruck Mathematik mit einer Diplomarbeit über *Ausgleichung von Rückwärts- und Vorwärtseinschnitten für die Rechenanlage CYBER 74 (CDC)*, einem Programm zur Gletschervermessung, und er betrieb sprachphilosophische Studien in Er-

---

831Die Vorlesungen galten lange als verschollen. In einem Keller der Bibliothek fanden sich aber Mitschnitte auf Tonband, die 2000 in den USA und 2002 in Deutschland publiziert worden. Die Veröffentlichung fällt damit unmittelbar in die Arbeit an *Das Handwerk des Tötens*.

832Jorge Luis Borges: *Das Handwerk des Dichters*. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 36.

833Kurt Röttgers, Reinhard Fabian: Authentisch. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter, Bd. 1. Basel: Schwabe 1971, S. 691f. So lautet auch die Bestimmung älterer Lexika: »der auf eigene Hand etwas thut.« (Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, Band 2. Altenburg: Verlagsbuchhandlung von Pierer 1857, S. 86.)

834Dies führt allerdings, wie in der Einleitung bereits erwähnt, dazu, dass die Stimmen der Täter fast gänzlich aus der Beurteilung der Gewalttaten des 20. Jahrhunderts verbannt sind und damit eine entscheidende Erfahrung – so unliebsam sie in ihren Zielen und Methoden war und ist – nicht in den Blick kommt.

langen und Stanford, die in der erwähnten Promotion *Zur Logik der Fragen* mündeten. Was dies im Kontext vorliegenden Arbeit bedeutet, ist: er ist kein Überlebender wie Kertész, kein ehemaliger Frontsoldat wie Köppen und auch kein zeitgenössischer Beobachter von Gewalt vor Ort wie Conrad; er hat den Kosovo erst nach 1999 bereist. Gstrein ist jener Typus des distanzierten Beobachters, der in den behandelten Texten als Beispiel für eine Position fungierte, von der aus Gewalt niemals als körperliche Verletzungsmacht und Figur der Einverleibung erfahrbar wird. Das ist ein biografisches Faktum, dass für seinen Roman über die Wirklichkeit von Krieg und Gewalt zur entscheidenden, nicht nur poetologischen Herausforderung avanciert. In Bezug auf sein Interesse an Ex-Jugoslawien befindet Gstrein sich in mehrfacher Hinsicht in Distanz zu den Ereignissen. Da ist die zeitliche Distanz: »Erst lange nach dem Krieg habe ich begonnen, mich wirklich mit diesen Ereignissen zu beschäftigen.«<sup>835</sup> Zudem basiert sein Schreiben über die Ereignisse auf einem medialen und sprachlichen Abstand: »Ich lese, was ich zu lesen in die Finger kriege, leider nichts in der Originalsprache oder in den Originalsprachen, wie man jetzt wohl sagen muss, und spreche mit Leuten im Land.«<sup>836</sup> Das Ereignis ist also immer schon (übersetzte) Erzählung. Selbstverständlich gibt es Fakten, Daten und Bilanzen des Krieges und des Tötens; sie gehören aber aus seiner Perspektive einer sekundären Sphäre an, die nicht durch persönliche Erfahrung kompensiert werden kann. Die nachträglichen Ortsbegehungen in den Jahren 2000-2003 schließlich ermöglichen keine Verkürzung erzählerischer Distanzen durch den Kontakt mit der »Wirklichkeit«, sondern stehen im Horizont vergeblicher Spurensuche und der Erfahrung der Abwesenheit; zu entdecken ist die »Leere der Nachkriegslandschaften.«<sup>837</sup> Was es gibt, sind Berichte, Mythen und Spuren. Dies alles sind Konditionen des Schreibens, die so auch für Conrad, Köppen und Kertész Gültigkeit besitzen und die je eigene künstlerische Auseinandersetzung geprägt haben. Der entscheidende Unterschied ist aber eben die visuelle und körperliche Zeitzeugenschaft. Vor dem Hintergrund der bisherigen Lektüren ist Gstreins Autorschaftsposition immer schon im Horizont des Scheiterns angesiedelt. Und zwar dann, wenn Zeugenschaft zum maßgeblichen Kriterium erzählter Gewalt erhoben wird. dass Gstrein selbst einen solchen Erwartungsdruck seinem Schreiben aufbürdet, darauf wird noch einzugehen sein.

Wenn der Roman aber dennoch *Das Handwerk des Tötens* heißt, so scheint damit eine Absicht formuliert, das authentische Verhältnis von Text und Tat literarisch zu erzeugen. Es stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten und Grenzen sich einem Unbeteiligten bieten, ein Areal der Tat zu beschreiben? Welche Strategien müssen aufgeboten werden, um einen Text über physische Gewalt zu verfassen, dessen Glaubwürdigkeit wie bei kaum einem anderen Thema am Status und der Biografie des Verfassers gemessen wird? Was muss der Text leisten, wenn er nicht nur ein fiktionaler Beitrag zur Literatur-, sondern

---

835Helbig, Blick (wie Anm. 829), S. 20.

836Gunther Nickel: Eine Figur, die sich verrannt hat.« Interview mit Norbert Gstrein. In: Volltext. Zeitung für Literatur. 21.8.2008.

837Norbert Gstrein: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 24.

ebenso ein Beitrag zur Realgeschichte der Gewalt sein soll? Die These ist, dass dem Roman ein Kompensationsprogramm zugrunde liegt, das auf des ›Defizit der Distanz‹ reagiert. Und zwar dergestalt, dass er auf Texte primärer Zeugenschaft rekurriert und damit auf Charakteristika und Obligata erzählter Areale der Tat, die aus eigener Erfahrung erwachsen. Für Gstrein sind sie eine Möglichkeit und Notwendigkeit, seinen Roman vor der realen Gewalt zu verantworten. Und mehr noch: die Traditionen erzählter Gewalt werden zum strategischen Einsatz, den Roman im Hinblick auf die Realität der Ereignisse im Kosovo zu autorisieren. Gstrein bezieht sich auf Aspekte einer Literaturgeschichte der Gewalt, die ihrerseits, bei aller Problematisierung der ›Wirklichkeit‹ durch eben diese begründet ist, und schafft damit eine Begründung und Beglaubigung seines Romans. So konkret wie das Thema der Tat und des Tötens im Kosovokrieg und des Schreibens darüber sind auch mögliche Texte, Reflexionen und Diskurse, an die Norbert Gstrein sein Denken anlehnt. Gstrein bezieht sich durch Anspielungen, Zitate und Verweise auf eine Reihe von Autoren, die aber nicht nur Schreibtechniken befördern, sondern zudem eine bestimmte Funktion für den Roman übernehmen, die erschlossen werden wird. Es handelt sich bei den zahlreichen intertextuellen Bezügen um ein von Gstrein entworfenes Gewebe, in das sein Roman eingebunden wird, um einerseits dessen Fiktionalität angesichts eines realen Krieges zu plausibilisieren. Andererseits betreibt er eine Existentialisierung des Romans, indem er ihn unmittelbar aus Gewalt- und Überlebendendiskursen herleitet. Damit in Verbindung steht auch das im wesentlichen autobiografische Beziehungsgeflecht zwischen Gabriel Grüner, Christian Allmayer, weiteren Romanfiguren und Gstrein selbst. Diese Verfahren können als Versuch verstanden werden, jenes Fundament zu erzeugen, dass für die Authentizität der Schilderungen im Text zu bürgen vermag. Vor diesen Überlegungen über das Verhältnis von Literatur und Gewalt, über den notwendigen Status von erzählter Gewalt und dessen AutorInnen sei jenes Areal der Tat konturiert, das Gstrein für den Krieg im Kosovo geltend macht.

## V.2 »Jetzt können Sie es selbst versuchen.«

Für den Roman gibt es einen konkreten Anlass – eine historische Wirklichkeit – als Bezugspunkt: den Tod des *stern*-Reporters Gabriel Grüner am 13. Juni 1999, dessen Umstände zunächst völlig unklar sind. »Es gab nur Gerüchte, die zu Nachrichten geschmiedet wurden.«<sup>838</sup> Es ist an dieser Stelle nicht nötig, die einzelnen Versionen, Mutmaßungen und Theorien in den Wochen und Monaten nach dem Mord zu rekonstruieren, denn fest steht, dass ca. zwei Jahre später »ein recht klares Bild davon, was sich an jenem Tag aller Wahrscheinlichkeit nach zugetragen hat,« existiert.<sup>839</sup> Im Jahr 2001 ist es weitestgehend gelungen, »die Wahrheit ans Licht zu bringen.«<sup>840</sup> Wahrheit heißt in diesem Zusammenhang, den Tathergang mit Hilfe von Zeugen zu rekonstruieren und vor allem den russischen Söldner Alexan-

---

838Joachim Rienhardt, Uli Reinhardt: Ist er der Mörder? In: Stern, Nr. 13, 22.03.2001, S. 26.

839Ebd. Dort auch die Schilderung des wahrscheinlichen Tathergangs.

840Ebd.

der T. als mutmaßlichen Täter per internationalem Haftbefehl zu verfolgen. Es gäbe also eine mehr oder minder abgeschlossene Geschichte, die der Roman Gstreins literarisch verarbeiten könnte. Aber offensichtlich handelt es sich bei den Recherche- und Ermittlungsergebnissen um eine Form historischer Wahrheit, an der der Autor nicht interessiert ist oder die ihm suspekt ist. Zum einen deshalb, weil die Unumstößlichkeit einer abgeschlossenen und ungebrochenen Erzählung über ein geschichtliches Ereignis einer Poetik des Misstrauens fundamental zu wider läuft. Zum anderen, weil die juristisch-journalistischen Antworten und die gleichsam historiografische Rekonstruktion offensichtlich nichts von dem beantworten, was der Fragehorizont des Autors ist. So notiert Gstrein: »am Ende selbst der minutiösesten Nachforschungen gäbe es doch keine Antwort auf die Frage, warum.«<sup>841</sup> Er hält damit eine Frage offen, die in Gabriel Grüners »letzten Worten« seinen Ausgang nimmt. Er wird, bezeugt durch die Krankenschwester Petra Vergeer von *Ärzte ohne Grenzen*, die ihn notfallmedizinisch versorgte, mit den Worten zitiert: »Man hat auf uns geschossen. Warum nur, warum? Ich bin doch Journalist! Warum hat man auf uns geschossen?«<sup>842</sup> Diese unbeantwortete Frage motiviert die Figuren in *Das Handwerk des Tötens*: »Es will mir nicht in den Schädel, warum das ausgerechnet zwei so erfahrenen Leuten passiert ist.« (H, 31) Der Roman geht aus der Wirklichkeit hervor und bleibt – u.a. in Zitaten und Anspielungen auf die Realgeschichte des Falles Gabriel Grüner – stets auf diese verwiesen. Aber er betritt dann einen »Möglichkeitsraum«, der an jener Wissenslücke ansetzt, die die Recherchen im »Wirklichkeitsraum« hinterlassen hat.<sup>843</sup> Nicht, um diese Lücke zu füllen, sondern um sie als konstitutiv für das Wissen von Krieg und Gewalt zu behaupten und zu bewahren.

Der Tod Allmayers, der an Grüner orientierten Figur, ist der Anlass für den Journalisten Paul, die Umstände des Todes zu recherchieren und als Roman zu verfassen. Ebenso wird der Ich-Erzähler von der Frage nach dem Warum angetrieben, doch während Paul ein Rechercheverfahren der übertriebenen Einfühlung, Sensationalisierung und eigentümlichen Identifikation wählt – so zumindest die Ansicht des Erzählers –, verharrt jener in Distanz und hält sich zunächst an das, was vorhanden ist. Und das sind vor allem Allmayers Artikel, die der Erzähler liest. Die Exposition der Lektüreszene führt dabei, durch eine intertextuelle Anspielung auf Joseph Conrads *Heart of Darkness*, an jene Grundproblematik heran, die der Erzähler und der Roman insgesamt für den Tod Allmayers veranschlagt. Der Bezug zu Joseph Conrad hat im Rahmen des Kosovo-Kriegs durchaus Konjunktur. Man kann ihn vielfach als recht unspezifische Assoziation begreifen, die Krieg und Gewalt mit einer prominenten Formulierung benennen soll. Es gibt dann aber Beispiele – unter ihnen Norbert Gstreins Roman –, für die *Heart of Darkness* zum Deutungsmuster der eigenen Erzählung wird.

Zwischen dem 5. April und 15. Juli 1992 schrieb der Regisseur Mladen Vukšanović ein Tagebuch. Ein-

841Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 12.

842O.A.: »Warum hat man auf uns geschossen?« In: Stern, 7.6.1999, S. 15.

843Die Terminologie des Wirklichen, Wahrscheinlichen und Möglichen wird in dem Abschnitt zur Poetik Gstreins genauer geschildert.

geschlossen in seinen Wohnort Pale schildert er die Nationalisierung und Radikalisierung seiner Umgebung; Gewalt, Rassismus und Vertreibung werden von ihm akribisch festgehalten, um später »der Zeuge aus Pale«<sup>844</sup> sein zu können. Nicht nur der Titel *Pale – Im Herzen der Finsternis*, sondern auch seine Beobachtungen stehen im Horizont von Joseph Conrads Text. Er spricht von einer »balkanischen Finsternis«<sup>845</sup> und vom »Grauen, umrahmt von der Nacht in Pale.«<sup>846</sup> Die Flucht am 12. Juli bedeutet, »dieses *Herz der Finsternis* [zu] verlassen.«<sup>847</sup> Die Rede von der Dunkelheit ist vor allem Mittel, allgemein die gewaltsame Atmosphäre in seiner Heimatstadt und Bosnien insgesamt mitzuteilen. Es hallt das »exterminate all the brutes« nach, wenn Vuksanović schildert, wie eine »bis dahin friedliche Hausfrau [...] schrie: »Schlacht das Gesindel ab, wieso schont ihr sie!«<sup>848</sup> Allerdings geht das Tagebuch kaum über diesen allgemeinen Assoziationshorizont hinaus. In dem renommierten amerikanischen Online-Magazin *salon.com* schreibt der Schriftsteller Richard Rodriguez am 5. April 1999, also während der Luftangriffe der NATO:

Darkest Africa (Europe's myth). Exactly 100 years ago this spring, Joseph Conrad serialized his most famous novel, »Heart of Darkness.« It is a novel about a European who takes a journey down the Congo, to encounter an unspeakable horror. Today's heart of darkness lies at the far end of the Danube. And the savages have white skin.<sup>849</sup>

Unklar bleibt, worauf diese Charakterisierung einer Gegend »am hintersten Ende der Donau« eigentlich zielt. Erscheinen Bombardements gerechtfertigt, wenn sie »Wilde« treffen? Es ist nicht nur eine eigentümliche kolonialistische Logik, die sich hierbei Bahn bricht, sondern es ist auch eine Verkehrung von Conrads Erzählung, deren Pointe ja gerade darin liegt, dass Wildheit und Gewalt nicht Charakteristika der sogenannten Wilden sind, sondern dass die Aggression und der Exzess von denen ausgeht, die sich als Fremde in das »dunkle Afrika« begeben. Wer sind im Kosovo genau die »Wilden« und wer die »Zivilisierten? Dabei könnte bzw. kann der Bezug zu Joseph Conrad mehr leisten, nämlich einen Beitrag zum Verständnis von Beobachtung und Teilhabe in Kriegszeiten.

Der Journalist Harald Jähner gibt der Übertragung Kongo-Kosovo in der *Berliner Zeitung* vom 14. April 1999 eine Wendung, die in diese Richtung geht. Ausgangspunkt sind ebenfalls die Bombardements; ihm geht es dann aber um das, was man von der Gewalt vor Ort wissen kann. Hierin trifft sich Jähners Artikel mit der Leitfrage von *Das Handwerk des Tötens*. Konkreter Anlass für diese Fragestellung ist der in zahlreichen Medien beklagte Bildermangel und die Unklarheit darüber, was im Kosovo tatsächlich passiert bzw. was die Bombardements motiviert:

---

844Mladen Vuksanović: *Pale – im Herzen der Finsternis*. Tagebuch 5.4.–15.7. 1992. Mit einem Vorwort von Joschka Fischer und einer Nachbemerkung von Roman Arens und Christiane Schlötzer-Scotland. Wien, Bozen: folio 1997, S. 103.

845Ebd., S. 58.

846Ebd., S. 84.

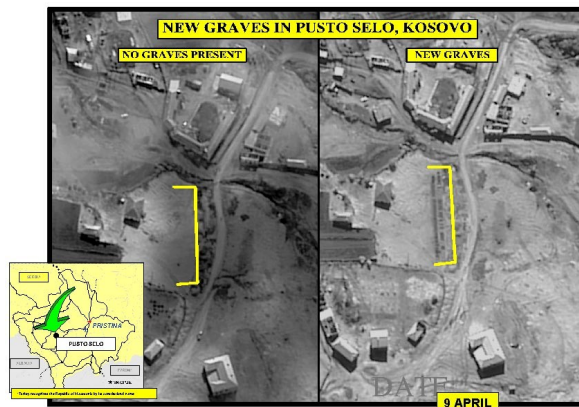
847Ebd., S. 134.

848Ebd., S. 104.

849Richard Rodriguez: Darkest Europe. In: <http://www.salon.com/news/feature/1999/04/05/rodriguez/index1.html>.

Wir müssen annehmen, es scheint so, es deutet darauf hin. Diese offen zugestandene Scheinhaftigkeit der Indizien gehört zum Seltsamsten an diesem Krieg, wie er von der Nato geführt wird. Weil nur von hoch oben geschossen wird, wird auch nur von hoch oben ins Land gesehen. Die bildsüchtige Informationsgesellschaft reagiert auf die Verknappung der Bilder um so verstörter, als der erste Golfkrieg und der Uno-Einsatz in Somalia wie für das Fernsehen inszeniert über die Bildschirme rauschten. Jetzt aber sind nur die immergleichen Bilder der entnervten Flüchtlinge zu sehen und ihre Geschichten zu hören. Erzählen mehrere von ihnen dasselbe, so sagt vorsichtig der ARD-Reporter, dann darf man ihnen eine erhöhte Glaubwürdigkeit zusprechen. Auch hier wieder ist zu deuten, zu rätseln, auszulegen. [...] Die Nachrichten- und Bilderknappheit irritiert die Informationsgesellschaft an ihrer Wurzel.<sup>850</sup>

Die NATO reagiert auf den wachsenden Unmut der (europäischen) Öffentlichkeit mit der Veröffentlichung zweier Fotografien, die Massengräber in Pusto Selo belegen sollen. Tatsächlich zeigt das rechte Bild im markierten Bereich symmetrisch angeordnete Punkte, die in zahlreiche, um nicht zu sagen: in jede beliebige Richtung interpretiert werden können. So haben die veröffentlichten Bilder denn auch eine heftige Debatte über den Informationsgehalt von



Massengräber in Pusto Selo: Bild und Interpretation

Kriegsbildern bzw. über die Informationspolitik der Akteure ausgelöst. Diese ist hier nicht *en détail* zu rekonstruieren. Es interessiert vielmehr das Fazit in Jähners Artikel; er schreibt: »Der Entzauberung des Fernsehgeräts entspricht das noch immer vorherrschende ungläubige Staunen in der westlichen Öffentlichkeit. Eine Gesellschaft, die alles zu wissen schien, mutmaßt nach unscharfen Fotos und liest in den Gesichtern der Vertriebenen. Kosovo ist das Herz der Finsternis.«<sup>851</sup> Joseph Conrads Text wird hier nun weitaus konkreter zum Referenten einer Deutung des Kosovo-Krieges; der koloniale Kongo wird zum Sinnbild des Entlegenen und Entzogenen und der Kosovo dadurch als ein Raum charakterisiert, in dem sich Gewalt ereignet, die aber einem distanzierten Beobachter vielfach unerkennbar bleibt. Es sind »Kämpfe am Rand von Europa,« deren Intensität und Logik und vor allem deren Folgen kaum zu den »Fernsehzuschauern im Zentrum« dringen.<sup>852</sup> In diesem Befund liegt implizit die Thematik von *Das Handwerk des Tötens* verborgen, denn Allmayers Anliegen ist es ja, Distanz und Unschärfe zu überwinden und zu unmittelbarer Anschauung zu gelangen. Diesen Aspekt greift dann auch die Literaturkritik auf, wenn es heißt, Gstreins Roman sei ein »tiefer und schonungsloser Blick in das Herz unserer eigenen, noch kaum erhellten Finsternis.«<sup>853</sup> Aber dies meint gerade nicht, Gstreins Schreibprojekt aufklärerisch und als Reportage über die Wirklichkeit des Krieges zu lesen, so wie auch Conrads *Heart of Darkness* nicht primär Kolonialverbrechen aufdeckt, sondern die Verführung zur Gewalt und das prekäre

850Harald Jähner: Könnte sein. In: Berliner Zeitung, 14.4.1999.

851Jähner, Könnte sein.

852Norbert Gstrein: Das Sheerness des Erzählens. Rede anlässlich der Verleihung des Johnson-Preises am 27.9.2003. In: manuskripte H. 162 (2003), S. 102–106, hier S. 103.

853Richard Kämmerlings: Jede Schrift ein Manöver. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.8.2003.

Verhältnis von Text und Tat thematisiert.<sup>854</sup> Es ist die spezifische Leistung Norbert Gstreins, eine wirklich substantielle Verbindung zwischen Conrads Deutung des kolonialen Kongo und dem Kosovo hergestellt zu haben.

Gabriel Grüner macht die Unbegreiflichkeit der Tatsache, dass auf ihn geschossen wurde, an seinem Status als Journalist fest. Er beharrt auf einer stabilen Grenze zwischen Kriegsgeschehen und professioneller Beobachtung. Der Erzähler im Roman versucht dagegen, den Beruf ›Journalist‹ nicht als Widerspruch zur kriegerischen Gewalt zu begreifen, sondern eine verborgene Verbindung zu ergründen. Es ist die Möglichkeit beziehungsweise Gefahr der Überschreitung und Selbstentgrenzung, die der Aufenthalt in Ausnahmezonen der Gewalt in sich birgt. Und der Erzähler zitiert diese ›Conradsche Problematik‹ – die Artikel Allmayers lesend – herbei: »es war eine Fieberwelt, in die ich eintauchte« und »die schlimmsten Alpträume meiner Kindheit waren harmlos dagegen« (H, 56). Unüberhörbar wird die Terminologie des Fieberhaften bei Conrad aufgerufen, um jenes Gebiet zu charakterisieren, in dem Allmayer sich bewegte. Und vor dem Hintergrund von *Heart of Darkness* lenkt der Ort der Lektüre den Blick auf die Frage nach der Möglichkeit, Gewalt in Erzählen zu übersetzen. Das Schiff Marlows ist der Ort des Wissenstransfers und der Erzählbarmachung. Und genau dahin wird der Erzähler imaginiert. Die Situation des Erzählers bei Gstrein erinnert an Ort und Zeit des Erzählers Marlow: »Als ich zur letzten Seite gelangte, wurde es gerade dunkel, über den Dächern der gegenüberliegenden Häuser hinglöchrig der Himmel in seinem letzten Blau« (ebd.). Die Reportagen führen in jene erzählerische Atmosphäre von Dunkelheit und Gewalt hinein, die Conrad mit »The sun set; the dusk fell on the stream« einleitet.<sup>855</sup> Und schließlich wird auch auf die Marlow'sche Erzählsituation des Stillstandes globaler Verkehrs- und Warenströme angespielt, wenn es heißt: »plötzlich fiel mir auf, dass ich die ein- und ausfahrenden Züge vom nahegelegenen Bahnhof die ganze Zeit nicht wahrgenommen hatte, ihren Takt, der sonst meine Tage zerteilte« (ebd.). Weitere Anspielungen auf Joseph Conrad finden sich in dem polemischen Kommentar des Erzählers gegenüber Paul: »dann schwadronierte er über das dunkle Herz des Kontinents« (H, 34). Auch die vermeintlichen letzten Worte Allmayers stehen im Horizont einer Conrad-Rezeption. Bei Gstrein heißt es: »die Krankenschwester sei nicht davon abzubringen gewesen, dass sie nur für die Zeitungen erzählt hatte, der Arme habe in einem fort nach seiner Frau gefragt und nicht aufgehört, davon zu reden, wie sehr er sie liebe. ›Angeblich habe er in Wirklichkeit kein Wort darüber verloren«, setzte er [Paul] nach. ›Trotzdem ist es genau das, was alle hören wollen« (H, 211). Ein Vergleich mit dem Zeitungsartikel und dem Bericht der Krankenschwester von Grüner treibt dieses Spiel mit den wahren, wahrscheinlichen und erwünschten letzten Worten weiter. Die Frage nach dem Warum eröffnet ebenso die Dimension möglicher Berührungen mit Gewalt, wie es Kurtz' ›The horror

---

854Vgl. dazu Weigel, Kunst (wie Anm. 825), S. 109: Allmayer stoße »gerade nicht zum Kern der Wahrheit vor, sondern ins Herz der Finsternis, in der sich die Grenze zwischen dem Kämpfer und dem Reporter, zwischen dem machistischen Kriegshelden und dem Beobachter verwischt.«

855Conrad, Heart (wie Anm. 135), S. 8.

anzeigt. Isabell, die Freundin Allmayers, attestiert ihm einen »kannibalischen Hunger nach dem Leben« (H, 215). Der augenscheinlichste Hinweis auf Conrad allgemein liegt selbstverständlich in dem Namen Allmayer, der die Erzählung *Almayer's Folly* von Conrad aufruft. Führt ein Vergleich beider Texte auf inhaltlicher Ebene kaum weiter, so bedeutet dies doch eine allgemeine Spur hin zu der Problematik des Wahnhaften und der Entgrenzung an für Europäer entlegenen Orten. Der Roman *Das Handwerk des Tötens* kreiert ein Szenario – eine entlegene Ausnahmezone – in der dieser Hunger gestillt worden sein könnte. Das Betreten eines Areals der Tat als Übertretung und Grenzverletzung kann als Aktualisierung von *Heart of Darkness* gelesen werden. Die Aktualisierung meint vor allem, die Rolle von Journalisten im Krieg unter den Gesichtspunkten der Selbstbeschränkung und -entgrenzung zu verhandeln. Es handelt sich bei Allmayers »Hunger nach dem Leben« – das wird in dem folgenden Exkurs zu zeigen sein – um eine reale und realistische Versuchung des Kriegsreporters, dem Krieg so nah wie möglich zu kommen. Es ist letztlich ein »Hunger« nach scharfen, präzisen Bildern und dessen möglichen Konsequenzen, den Gstreins Roman anhand von maßgeblichen Positionen von Kriegsberichterstatern und -fotografen widerspiegelt, diskutiert und durch einen erzählerisch-perspektivischen Gegenentwurf zu bannen versucht.

### **Exkurs: Unscharfes Erzählen**

In dem Essay *Wem gehört eine Geschichte?* notiert Norbert Gstrein als Fundament der journalistischen Dimension des Romans: »Mir ging es bei der Figur [Allmayer] um das Exemplarische der Erfahrung von jemandem, der als Beobachter und scheinbar Unbeteiligter in einen Krieg geht.«<sup>856</sup> Erzählt wird die Position eines Menschen, der vom Krieg erzählen will, ohne unmittelbar involviert zu sein. Begreift man aber Krieg als »Akt der Gewalt« oder eben »Handwerk des Tötens«, so liegt in Allmayers Haltung eine Paradoxie verborgen, die im Hinblick auf die Profession dieser Figur als allgemeines »Dilemma« von Kriegsreportern begriffen werden kann. Wie kann der Akt oder das Ereignis der Gewalt, das gerade durch seine »Jetzttheit« charakterisiert ist, in eine nachträgliche Reportage oder in ein dauerhaftes Bild umgewandelt werden? Ereignis und Beobachtung sind Gegensätze, die von einem Kriegsreporter kaum zu überwinden sind. Der Pulitzer-Preisträger Peter Arnett – er berichtete vom Krieg in Vietnam und vom Golfkrieg 1991 – fasst die Paradoxie (unfreiwillig) in einem Interview 1999 wie folgt zusammen: »The best war reporters are disciplined observers, maintaining their detachment and refusing to become emotionally involved in the stories they are covering.«<sup>857</sup> Dies ist der vielfach beschworene Beobachterstatus eines Journalisten. Aber gleichzeitig heißt es: »the closer to the action, the more dramatic the story.« Und weiter: »You find the truth by getting as close to the action as possible, whether it is under the

---

856Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 23.

857Torsten Engelbrecht: »Detached, detailed, accurate.« Interview mit Peter Arnett. In: *Message. Internationale Zeitschrift für Journalismus*, 1 (1999), S. 60–63, hier S. 60.



bombs in Belgrade, or traveling with the rebels in Kosovo.«<sup>858</sup> Die Wahrheit zu erfahren, indem man »so nah wie möglich« an die Handlung heran gelangt, davon erzählt die Figur Christian Allmayer. Er verkörpert eine bis heute populäre Form journalistischen Selbstverständnisses, für die der Kriegsfotograf Robert Capa einst die Formel gefunden hat: »If your pictures aren't good enough, you're not close enough.«<sup>859</sup> Dieses Diktum ist doppeldeutig; es meint zum einen den technischen Aspekt der Bildeinstellung und Schärfe. Es geht dabei um die Notwendigkeit von *close-ups*, Detailaufnahmen und anderen, Unmittelbarkeit evozierenden Bildformen, die das Bedürfnis nach »Wirklichkeit« seitens der Rezipienten befriedigt.<sup>860</sup> Zum anderen meint Capa wohl die Involviertheit von Subjekt und Objektiv in das Objekt. Nähe ist eine Strategie, Realität dokumentieren zu können und mittels klarer Linienziehungen Ereignisse eingrenzen und definieren zu können; davon zeugt nicht zuletzt die Rede von der Begriffsschärfe. Es ist eine sowohl räumliche wie psychische, ethische und mitunter mit politischen Absichten versehene Nähe. Allmayer steht für die in dem Diktum implizierten fatalen Versuchungen, »durch Nähe zum Erfolg zu kommen.«<sup>861</sup> Erfolg meint in seinem Fall, ein klar umrissenes Bild von dem Vorgang des Tötens zu bekommen. Ziel dieser (journalistischen) Haltung ist es, folgt man der technischen Terminologie der Abbildung, Schärfe zu erzeugen. Schärfe ist ein Versprechen, Wirklichkeit exakt abzubilden, ganz im Sinne der Fototechnik, der zufolge ein Bild dann scharf ist, wenn jeder Punkt der Objektebene eine Entsprechung in der Bildebene hat. Es ist dies ein Vorhaben, demgegenüber Gstrein mehr als misstrauisch ist. Er entwirft ein Gegenprogramm der »notwendige[n] Unschärfe,«<sup>862</sup> das vom Zweifel an der Mittelbarkeit historischer Wirklichkeit grundiert ist und dafür die angemessene perspektivische und erzählerische Haltung bedeuten soll. Beispielhaft ist diese Funktion der Unschärfe im Bezug auf Gewaltereignisse bei Imre Kertész lesbar, den Gstrein nachweislich rezipiert hat; er gehört zu seinen zentralen Referenzen.<sup>863</sup> In der Umarbeitung seines *Romans eines Schicksallosen* zu dem Drehbuch *Schritt für Schritt* wählt er eine unscharfe Kameraeinstellung: »Von diesem Moment an sehen wir alles nur aus dem Blickwinkel des Jungen, das heißt leicht verschwommen, leicht kurios. Es macht nichts, wenn die Dialoge etwas zerfetzt sind, sie sind ihm möglicherweise nicht ganz verständlich.«<sup>864</sup> Unschärfe wird für Kertész

---

858Ebd., S. 62.

859Dieser Ausspruch hat heute keine zuverlässige Quelle mehr und kann daher nicht mehr zweifelsfrei nachgewiesen werden. Hier zit. n. Maryann Bird: Robert Capa, in Focus. In: Time, 30.7.2002. Die Tatsache, dass der Satz zahlreichen (Kriegs-)Fotografen in Essays und Positionsbestimmungen zur Erläuterung des fotografischen Selbstverständnisses dient, zeigt die ungebrochene Attraktivität größtmöglicher Nähe zum (gefährlichen) Objekt.

Die traurige Pointe im Leben von Robert Capa (1913–1954) ist, dass ihm die große Nähe zum Kriegsgebiet zum Verhängnis wurde; ihn tötete eine Landmine in Indochina.

860Allerdings verdankt der Wirklichkeitsfanatiker Capa seine Karriere als Kriegsfotograf wohl einer Inszenierungsleistung. Eines seiner berühmtesten Bilder, dass den Moment des Todes eines Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg festhält, ist allem Anschein nach gestellt. So konnte José Manuel Susperregui nachweisen, dass der Ort der Aufnahme 50 km von dem Ort entfernt ist, an der Soldat vermeintlich tödlich getroffen wurde. Er zementierte damit einen Verdacht, der schon länger vorherrschte. Vgl. dazu: Merthen Wortmann: Gefälscht? In: Die Zeit, 23.7.2009.

861Helbig, Blick (wie Anm. 829), S. 27.

862Gstrein, Geschichte (wie Anm. 837), S. 70.

863Vgl. dazu ebd., S. 50 u. 54.

864Kertész, Schritt (wie Anm. 755), S. 11.

zur markanten filmisch-bildlichen Metapher zur Darstellung des charakteristischen Nichtverstehens von György Köves. Ein Programm der historischen Unschärfe hat sich bei Gstrein bereits im Zusammenhang mit *Die englischen Jahre* angedeutet. Zum einen spricht er dort von den »Unschärfen«<sup>865</sup> zwischen den Erzählsträngen der Recherche und der Imagination, die er herausarbeiten wollte. Zum anderen wählt er diese Metapher der Verunklarung zur Darstellung der Unerkennbarkeit historischer Wirklichkeit: der Erzählerin »verschwimmt [...] [das] Bild einmal mehr vor den Augen.«<sup>866</sup>

Gstrein wählt nicht zufällig einen Begriff der Bildtheorie und -praxis, sondern stiftet damit die Verbindung zwischen der Frage nach dem historischen Erzählen und der journalistischen Sphäre, um die es ihm konkret in *Das Handwerk des Tötens* geht. Unschärfe als Charakteristikum medialer, künstlerischer Kommunikation »überschreitet die Welt der Abbilder« und bedeutet, dass man die »Regeln der Imitation und Dokumentation verletzt.«<sup>867</sup> Würde mit Aufkommen der Fotografie deren herausragende, mit hin wissenschaftliche Fähigkeit betont, »die Contouren bis auf die zartesten Theile scharf zu umgrenzen,«<sup>868</sup> so formiert sich nahezu parallel dazu eine gegenläufige Ansicht, die ihre Aversion gegenüber dem Scharfen und Detaillierten zum Ausdruck bringt. Durch die scharfe Fotografie werde etwa »die schöpferische Kraft des Künstlers«<sup>869</sup> unterdrückt. Für die Poetik Gstreins ist vor allem bedeutsam, dass das Unschärfe im Lauf des 19. Jahrhunderts zu einer Verweigerungshaltung gegenüber dem Sicherem und Eindeutigen avanciert und das Mehrdeutige und Vage propagiert. Entlang der Begriffe Schärfe/Unschärfe kann die Konkurrenz zwischen Verwissenschaftlichung und Poetisierung von Wissen im 19. und 20. Jahrhundert verfolgt werden. Das subversive Potential, mittels Unschärfe ungebrochene Vorstellungen von der Abbildbarkeit historischer Wirklichkeit als naiv zu denunzieren, macht den Begriff für Gstreins Poetik des Misstrauens so attraktiv. Er ermöglicht ihm, in der Diskussion um Wahrheitsansprüche bei der medialen Wiedergabe von Wirklichkeit eine Position der Wahrscheinlichkeit zu behaupten. Im unbestimmten, mehrdeutigen Bild wird das Verhältnis von Bild und Abgebildetem nicht vollends aufgekündigt; es handelt sich nicht um subjektive Phantasiegebilde. Vielmehr setzt Unschärfe, ebenso wie im Überlebendendiskurs als schöpferisches Gedächtnis verhandelt, einen erzählerischen Konjunktiv frei, der auf dem Faktischen basiert, diesen aber fiktional weiter- oder zu Ende erzählt. Gstrein schreibt sich in den Diskurs von Nähe/Schärfe und Distanz/Unschärfe ein und führt ihn poetologisch weiter, wenn er seinen Roman mit »so etwas wie eine[r] verwackelte[n] Erzähllinie«<sup>870</sup>

---

865Norbert Gstrein: Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. Rede, gehalten auf einer Tagung der Erich-Fried-Gesellschaft in Wien, Dezember 1999. In: BÜCHNER. Literatur. Kunst. Kultur (2000), S. 6–17, hier S. 13.

866Norbert Gstrein: *Die englischen Jahre*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 267.

867Bernd Hüppauf: Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild. In: ders., Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Fink 2006, S. 254–277, hier S. 254. Vgl. dazu auch: Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Wagenbach 2003.

868Alexander von Humboldt: Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau vom 7.2.1839. Hier zit. n. Ullrich, *Geschichte*, S. 19.

869Allgemeine Zeitung, München, 20. 8.1839. Hier zit. n. Ullrich, *Geschichte*, S. 20.

870Helbig, *Blick* (wie Anm. 829), S. 20. Gänzlich ausgeblendet bleibt bei einer solchen Auffassung von Unschärfe, dass sie

durchzieht. Unscharfes Erzählen ist der Versuch, »aus der aufgezwungenen Nähe auszubrechen, die bei diesen Ereignissen etwas Unanständiges hat.«<sup>871</sup> Dieser Versuch ist die unmittelbare Reaktion auf die Anlassgeschichte von *Das Handwerk des Tötens*, nämlich den Tod des Reporters Gabriel Grüner. Die Eindrücke Gstreins bezüglich dessen Tod bringen jene Haltung hervor, die den Roman insgesamt auszeichnet. »Antrieb für mein Schreiben [...] [war], zu erforschen, was da geschehen ist.«<sup>872</sup> Der Tod Grüners war ein massenmediales Ereignis, das Gstrein über den Schock der Ermordung hinaus die Mechanismen eines »obszöne[n] Blick[s]«<sup>873</sup> vor Augen führte, als er das Foto von dem getöteten Journalisten (es ist tatsächlich der Begleiter Grüners, der Fotograf Volker Krämer) in der Zeitung findet.

[E]in toter am Straßenrand, in blauem Hemd und heller Hose, sein Gesicht nicht erkennbar, halb dem Betrachter zugekehrt, in einer Blutlache, die man bei der schlechten Druckqualität und der zu großen Auflösung erst auf den zweiten Blick ausmachen könnte. Ich dachte sofort, das darf nicht sein, eine derartige Abbildung, auf der er schutzlos dalag, wie er tatsächlich dagelegen war.<sup>874</sup>



*Das Bild von der Tat:  
der erschossene Photograph Volker Krämer*

Die hier zitierte Passage gibt zum einen deswegen pointiert Einblick in Gstreins Poetik des Misstrauens, weil der ›Skandal‹ der Abbildung für den Autor darin liegt, etwas so zu zeigen, wie es den offensichtlichen Fakten nach tatsächlich gewesen war. So wie der Tote auf dem Bild da liegt, hatte er ›tatsächlich dagelegen.‹ Genau diese Fakten scheinen aber nichts über das ›Warum‹ der Tötung auszusagen. Dieses ›Warum‹ kann erst in der literarischen Bearbeitung der Wirklichkeit als Wahrscheinlichkeit erlangt werden. Ähnlich wie die Fotografie, die das Kapitel der vorliegenden Arbeit über Norbert Gstrein einleitet (S. 237 der vorliegenden Arbeit) und der dazugehörigen Passage des Romans kann bei Gstrein die Erzähltechnik beobachtet werden, von identifizierbaren, gleichsam offiziellen Bildern des Ereignisses auszugehen, um diese dann darauf hin zu befragen, was sie im Hinblick auf eine literarische Verarbeitung eines Gewaltereignisses preisgeben. Im Kontext des Unschärfe-Diskurses kann man zum anderen von einem pornografischen »Code der Eindeutigkeit«<sup>875</sup> sprechen, der jedes Distanzgebot des Autors zu verletzen scheint. Die skandalöse Perspektive wird schließlich in der Argumentation

---

auch Ergebnis von zu großer Nähe sein kann; verwackelte Bilder sind – nicht nur in Bezug auf Kriegsphotografie – Ausdruck großer Bewegung und Nähe zur Gefahr. Diese semantische Dimension kann selbstverständlich auch ästhetisch erzeugt werden.

871Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 35f.

872Ebd.

873Helbig, *Blick*, S. 20. Peter Handke findet eine ähnliche Charakterisierung für die westliche Berichterstattung aus dem Kosovo; er spricht von »nackte[r], intensiviert[e] Wort- und Bilder-Pornographie.« (Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 155).

874Gstrein, *Geschichte*, S. 13. Die Originalbildunterschrift zu der Abbildung lautet: In this image taken from television, German photo journalist Volker Kraemer, 56, lies on the road after being shot Sunday June 12, 1999, near Dulje, some 25 miles south of the Kosovo capital Pristina. Unidentified men opened fire Sunday on a car carrying two German journalists, killing one and wounding another a Canadian military spokesman said. Kraemer was working for the German Stern magazine. (AP Photo/CZECH TV VIA APTN) Das Bild wurde für den Artikel O.A.: Schießerei am deutschen Kontrollpunkt. In: *Der Spiegel*, 16.6.1999 verwendet.

875Hüppauf, *Imitation* (wie Anm. 867), S. 270.

Gstreins dadurch noch gesteigert, dass bei einem Wiederabdruck des Fotos »die Konturen des Körpers darauf [...] viel schärfer«<sup>876</sup> sind. Der Roman vollzieht dazu eine erzählerische Gegenbewegung hin zum Verwackelten und Unschärfen, das einem erzählerischen »clare et distincte« als »Kennzeichen der Wahrheit«<sup>877</sup> misstraut. Entscheidend dabei ist, dass Gstrein seine Poetik aus dem zu erzählenden Gegenstand bzw. Ereignis selbst ableitet. Die »notwendige Unschärfe« ergibt sich aus der Differenz von Ereignis und Erzählung und betrifft den speziellen Ereignis- und Tatcharakter von Gewalt.

Der fotografisch-journalistische Diskurs unterfüttert und präzisiert Gstreins Begriff der Unschärfe und liefert zudem Impulse für die Bestimmung erzählerischer Distanz. Dies wird deutlich, wenn man Überlegungen des Fotografen Luc Delahaye mit den poetologischen Äußerungen von Gstrein in Beziehung bringt. Es ist möglich, wenn nicht gar wahrscheinlich, dass der »Medienmensch« Gstrein sich unmittelbar mit den Positionen Delahayes auseinandergesetzt hat, die am 17. Januar 2003 in der Wochenzeitung *Freitag* und später auch im Wiener *Standard* erschienen sind. Dort heißt es: »Paradoxerweise bin ich allem um so näher, je mehr Distanz ich wahre. Um so dichter dran bin ich dann auch am Lauf der Geschehnisse. Genau das versuche ich in meiner Fotografie auszudrücken, indem ich so wenig wie möglich von mir einfließen lasse und so weit wie möglich zu verschwinden versuche.«<sup>878</sup> Hier scheint ein perspektivisches Vorbild für Norbert Gstrein zu liegen, wenn dieser wiederholt sein Schreiben folgendermaßen charakterisiert: »Man macht die paradoxe Feststellung, dass Nähe durch Distanznahme erreicht werden kann.«<sup>879</sup> Er will durch Unschärfe zu einem »anderen Umgang mit Bildern [...] gelangen, am Ende auch zu einer anderen Nähe, die aber nur durch fortwährende Distanzierung erreicht werden kann.«<sup>880</sup> Allerdings ist auch Luc Delahaye als Referenz distanzierter Betrachtung widersprüchlich, denn in seinen Äußerungen wird die Versuchung der Nähe, der Kriegsphotografen immer schon ausgesetzt sind, unüberhörbar. Es heißt zur Motivation, Kriegsphotograf zu werden, er müsse sich »extremen Situationen aussetzen, wo ich mit Chaos, Gewalt, Gefahr und Leid konfrontiert bin,« um dadurch seine Selbstenfaltung zu steigern. Es komme ihm »auf diesen starken Seins- oder Existenzzustand an,« den Kriegsgebiete ermöglichen. Krieg sei die Möglichkeit, »eine superlativische Realität zu erfahren,« innerhalb derer Gefühle »viel echter, auch stärker wirken.«<sup>881</sup> In diesem Konzept der Persönlichkeits- und Wirklichkeitserfahrung durch Krieg existiert lediglich ein schmaler Grat zwischen Beobachtung und der maximalen Wirklichkeit des Krieges selbst. Letztlich ist das Interview Luc Delahayes, wie die Paradoxien des Kriegsjournalisten insgesamt Ausdruck dessen, was Gstrein in seinem Roman als prekäres Verhältnis von Text und Tat diskutieren will. Interviews wie das mit Luc Delahaye verraten eine »Sucht nach Un-

---

876Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 14.

877Friedrich Kirchner: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. Leipzig: Dürr 1907, S. 117.

878Delahaye, *Fesseln* (wie Anm. 827). Das Interview erschien unter dem Titel *Der Adel der Kriegsphotografie* am 18.3.2003 im österreichischen *Standard*.

879Helbig, *Blick* (wie Anm. 829), S. 21.

880Gstrein, *Geschichte*, S. 35f.

881Delahaye, *Fesseln* (wie Anm. 827).

mittelbarkeit,<sup>882</sup> deren mögliche fatale Folgen Gstrein an Christian Allmayer diskutiert. Und er tut dies im Spannungsfeld von einer misstrauischen Erzählhaltung der Distanz und dem Vordringen Allmayers in das Areal der Tat. Eine solche auf Dichotomien aufbauende Erzählhaltung schreibt die Metaphorik von Hitze und Abkühlung fort, wie sie in den bisher diskutierten Texten beobachtet werden konnte. Nähe, und das meint die Nähe Allmayers zum interessierenden ›Objekt‹, birgt die Gefahr, »dass man sich daran verbrennen kann.«<sup>883</sup> Den distanzierten Erzähler leitet die Obacht, »nicht einer absurden Faszination zu unterliegen.« Und vor allem bedeutet ein solches Erzählen, die Figuren der Nähe »zu denunzieren [und] sich fingerzeigend vor ihnen in Sicherheit zu bringen.«<sup>884</sup>

### V.2.1 Allmayers Wahn, Pauls Wähnen

Mit den Conrad-Anspielungen artikuliert der Erzähler den Verdacht allzu großer Nähe des Reporters zum Gegenstand der Reportagen; er liest »zwischen den Zeilen,« wie sehr Allmayer Gewalt und Tod »abstieß *und* erregte« (H, 61, Hervorh. O.G.). Es kommt die Frage auf, ob er »für eine gute Geschichte nicht zu allem bereit gewesen wäre« (H, 66). Es geht um den möglichen Verlust von »Bedenken« (ebd.), mit dem das Problem des ›restraint‹ von der kolonialen Sphäre auf den Bereich des Kriegsjournalismus übertragen wird. Und das Konzept des Unscharfen ist demgegenüber das Gegenkonzept, dass den Fragen Allmayers, die auf die Wirklichkeit der Gewalt zielen, dahingehend eine Antwort bedeuten, dass sie die Ambitionen und Implikationen solcher Fragen immer schon problematisieren. Es ist wohl auch dieser Punkt, der einen so heftigen Erregungszustand in der Rezeption von *Das Handwerk des Tötens* initiierte. Hat Gstrein doch ein (Selbst-)Bild angetastet, das gerade für Gabriel Grüner in Reinform zu gelten schien. Auffälligerweise ging die Skandalisierung des Romans nicht von – gewissermaßen indirekt mitattackierten – Journalisten aus, sondern von Personen, die eine besondere Nähe zu Grüner für sich beanspruchten oder beanspruchen wollten. dass das Vordringen in Räume der Gewalt für den Tod eines Journalisten relevant sein könnte, ist aber keine von Gstrein initiierte nachträgliche Pejoration des Verstorbenen, sondern klingt bereits in den Zeitungsartikeln über Gabriel Grüner und dessen Tod an. Dort heißt es von Seiten der Bundeswehr, Gabriel Grüner und der Fotograf Volker Krämer hätten sich »in einer Region befunden, wo eigentlich keine Journalisten sein dürften.«<sup>885</sup> Geht es in dem Artikel konkret um das Gebiet um Prizren und Suva Reka, so deutet diese Gegend gleichzeitig auf jene gleichermaßen konkreten wie symbolischen Bereiche hin, die der Roman verhandelt und die aufzusuchen für einen professionellen Beobachter eine Grenzüberschreitung bedeuten. So heißt es auch über die Gegend, in der Grüner mit Volker Krämer und dem Dolmetscher Senol Alit erschossen wurde, sie besäße »ein ganz eigenes Risiko.«<sup>886</sup> Man kann sagen, dass Gstrein den Tod Grüners, die Artikel von ihm

882Weigel, Kunst (wie Anm. 825), S. 109.

883Nickel, Figur (wie Anm. 836).

884Ebd.

885Rienhardt/Reinhardt, Mörder (wie Anm. 838), S. 26.

886O.A., Warum? (wie Anm. 842).

und über ihn nach einer untergründigen Information abgeklopft hat, die etwas über die ›Versuchung‹ von Journalisten aussagt, wie sie in den Paradoxien des kriegsfotografischen Diskurses skizziert wurden. Offensichtlich sucht Gstrein vor dem Hintergrund der Widersprüche im Selbstverständnis von Kriegsreportern nach einem Punkt, der der immer wieder betonten distanzierten Haltung von Journalisten widerspricht.<sup>887</sup> Einer Haltung, die so auch in zwei Interviews von und mit Gabriel Grüner lesbar wird. Inmitten eines Interviews Grüners mit Peter Handke 1996 kommt es zu einer Verkehrung der Re-desituation, und Handke befragt Grüner über dessen emotionale Haltung zum Krieg. Es geht darum, ob er – wie Beobachter vor ihm in früheren Kriegen – einer ästhetischen Faszination erliege. »Nein, ich habe Angst, mir geht's durch Mark und Bein.«<sup>888</sup> Noch einmal spricht er 1998 über sein Verhalten bezüglich der Gefahr: »Auf alle Fälle kein falsches Heldentum. Angst und Vorsicht ist das Beste, was man in so einer Situation haben kann.«<sup>889</sup> Aber offensichtlich ist der vorsichtige Journalist dennoch in eine Region vorgedrungen, die als riskant galt. Es geht für Gstrein dann um eine mögliche Erzählung, die aus dem Misstrauen gegenüber Aussagen wie der, dass Gabriel Grüner und Volker Krämer »unerschrocken, aber bedacht«<sup>890</sup> gewesen seien, hervorgeht. Und diese Erzählung versteht sich bewusst als Gegenentwurf zu den Recherchen vor Ort; so bezeichnet Gstrein seine Haltung des Misstrauens und der Negation in der räumlich-zeitlichen Distanz als »ohne viel Risiko.«<sup>891</sup>

Der Roman entwirft, vor dem Hintergrund von Risikobewusstsein und -bereitschaft, von Faszination und Furcht von Kriegsjournalisten gegenüber Gewalt ein Areal, in dem sich (journalistischer) Text und (kriegerische) Tat begegnen. Der Ort verdichtet wie in einem Brennglas die Diskussion über das Verhältnis von Journalismus und Krieg. Das Areal ist eine Möglichkeit, die auf die Frage nach dem Warum eines getöteten Journalisten indirekt antwortet. Es ist denkbar, dass die zentrale Begebenheit des Romans, das Interview mit Slavko, auf einen Kommentar Grüners in einem Interview zurückgeht. Darin antwortet er auf die Frage, ob er auch mit Truppen unterwegs gewesen wäre: »Mit Truppen direkt nie. Natürlich war man auch mal an der Front, hat hier geschaut und dort. Ich habe aber versucht, das zu vermeiden. Das ist nicht Aufgabe des Reporters.«<sup>892</sup> Dem Versuch der Vermeidung steht die Möglichkeit des Vollzugs gegenüber; dieser wäre eine gleichsam exzessive Geste, die den Reporter über sich selbst – über

887Vgl. zu der Auseinandersetzung Gstrein mit den Reportagen Gabriel Grüners: Daniel Kruzal: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Bartsch/ Fuchs, Gstrein (wie Anm. 829), S. 134–152.

888Gabriel Grüner: Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot. Interview mit Peter Handke. In: *Die Zeit*, 29.2.1996.

889Interview mit Gabriel Grüner vom 15.5.1998. In: Simone Richter: Journalisten zwischen den Fronten. Kriegsberichterstattung am Beispiel Jugoslawien. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 219.

890O.A., Warum? (wie Anm. 842).

891Helbig, Blick (wie Anm. 829), S. 18.

892Richter, Journalisten, S. 224. Es kann als sicher angenommen werden, dass Gstrein diese Publikation und vor allem die Interviews rezipiert hat. Allzu deutlich sind Parallelen zwischen der Figurengestaltung Allmayers und etwa den Schilderungen Erich Rathfelders, wenn es bei ihm heißt: »Später hat sich aber ein ganz seltsames Phänomen gezeigt: Als der Krieg so langsam zu Ende ging, da war ich süchtig nach Krieg, süchtig nach gefährlichen Situationen« (ebd., S. 255). Vgl. dazu die Vermutung des Erzählers: »Vielleicht wird man auch süchtig danach und kann nicht jahrelang die größten Saereien sehen und dann wieder in sein altes Leben zurückkehren, als wäre nichts geschehen« (H, 30).

seine Aufgabe – hinaus führt. Und wenn er – wie zitiert – an einen Ort reiste, »wo keine Journalisten sein sollten«, dann könnte damit ein Ereignis räumlich lesbar werden, bei dem eine Grenze durchlässig und das Selbstverständnis eines Journalisten aufgekündigt wurde. Es handelt sich bei dem Areal um einen Ort, an dem Allmayer »einen Monat nach dem Fall von Vukovar,« also zum Jahreswechsel 1991/92, den »kroatischen Kriegsherrn« Slavko (H, 64) interviewt habe. Paul versucht eine Verbindung zwischen dem Treffen Allmayers mit Slavko mit der Ermordung herzustellen. Der Tod Allmayers wird letztlich nicht – auch nicht durch die Recherchen im Hinblick auf das Interview – geklärt. Dies ist der offenkundigste Effekt unscharfen Erzählens. Aber die Verbindung Slavko-Allmayer offenbart das Vordringen Allmayers in einen Bereich, durch den der Tod des Journalisten indirekt eine Begründung finden kann. Gstrein schildert Allmayer als »Opfer des eigenen Drangs, den Kriegsereignissen auf dem Fuße zu folgen und den Mördern und den Toten so nahe wie möglich zu kommen.«<sup>893</sup> Es ist dabei entscheidend, dass das besagte Treffen mit Slavko – so vielfältig, wie die Anspielungen und Zitate auf die Realgeschichte Grüners und dessen Artikel sonst sind –<sup>894</sup> nicht in der Wirklichkeit fußt, sondern Fiktion ist. In der räumlichen Charakteristik des Ortes, der in *Das Handwerk des Tötens* als ein Areal der Tat fungiert, finden sich Charakteristika der bisher erarbeiteten »historischen« Areale wieder. Entlegenheit, Motive der Überschreitung, eine Atmosphäre des Möglichen, fehlende Kontrollinstanzen und das Versprechen einer untrüglichen Wahrheit in der unmittelbaren Begegnung mit Gewalt – all das sind Elemente, die Allmayers Aufenthalt bei Slavko prägen. In seiner Konstruktion und Konfiguration ist das Areal entlegen und nur schwer zugänglich. Der Ort selbst ist »an der slawonischen Front nicht weit von der serbischen Grenze« (H, 64f.); er liegt damit, so zumindest die Semantisierung im deutschen Feuilleton, an der »vielleicht gefährlichsten Front des Balkans.«<sup>895</sup> Zudem muss das Interview zwischen Vukovar und Vinkovci stattgefunden haben, beides Sinnbilder der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Kroatien und der Jugoslawischen Volksarmee. Er avanciert damit zum symbolischen Ort des Krieges selbst. Neben dieser historisch konkreten Verortung des Treffpunktes als Teil des Kriegsgeschehens und deren symbolischer Aufladung wird zudem eine Atmosphäre des Äußersten erzeugt. Mit einer »Sondergenehmigung« ausgestattet gelangt Allmayer in die »vordersten Stellungen« und befindet sich dadurch »kaum mehr als einen Steinwurf entfernt« (H, 66) von den serbischen Linien. Zudem habe es »keine direkte Verbindung mehr zwischen Zagreb und ihrer Stellung [der kroatischen Soldaten]« (H, 306f.) gegeben. Dies besagt, dass an diesem Ort Kontrollinstanzen, wie sie etwa eine militärische Führung darstellt, weggefallen sind. Es ist ein Möglichkeitsraum jenseits militärischer Statuten. An diesem entlegenen Ort finden sich zahlreiche unmittelbare Spuren des Krieges: »zerborstene[] Fenster[],« »Wirrarr«, ein »auf das Dach gekipptes, ausgebranntes Auto, eine Zickzacklinie von Sandsäcken« (H, 66). Das geografisch Äußerste, das »Nie-

893Weigel, Kunst (wie Anm. 825), S. 109.

894Vgl. dazu Kruzal, Notwendigkeit (wie Anm. 887), S. 134–152.

895Michael Thumann: Scheidung auf bosnisch. In: Die Zeit, 8.4.1994.

mandsland« (H, 339), wird zudem als symbolischer Raum der Gefährdung gestaltet: Allmayer tritt im Gefühl des Erschreckens, der »Bedrückung« und des »vollkommenen Ausgesetztseins« in ein Stadium ein, »das einen aus der Menschheit ausschloß« (H, 66). Der Raum wird schließlich in größtmögliche Distanz zu den Zagreber Cafés vom Vorabend oder gar zu Deutschland gesetzt. Er erscheint als »Fegefeuer« mit einem entsprechenden Personal: »wildfremde[] Männer« (ebd.) unter der Führung eines »unberechenbaren Finsterling[s]« (H, 64). Der Ort der Begegnung und seine »Bewohner« wecken den Eindruck einer gewissen Vorzeitlichkeit; eine Fotografie Slavkos erinnert den Erzähler daran, dass »das Handwerk des Tötens ein jahrtausendealtes Geschäft war« (H, 70). In dem Anführer ist erneut eine – wenngleich vage – Spur zu der Bild- und Erzählwelt Joseph Conrads ausgelegt, mit der Gstrein die Problematik der Entgrenzung für seinen Roman aktualisiert. Es kann durchaus als Anspielung auf Mr. Kurtz verstanden werden, wenn es über Slavko heißt, »er würde mit seiner Serie [des Tötens] erst aufhören, wenn er so viele Köpfe auf dem Konto hätte, wie es Perlen an einem Rosenkranz gab« (H, 68). Es finden sich mit den Köpfen und deren (schmuckartiger) Aufreihung in Kreisform jene Elemente wieder, die sich im Kolonialdiskurs als Inbegriff enthemmter Herrschaft zeigten. Insgesamt ist der Ort an der Front von der Möglichkeit zum Exzess und der Option, »die geltenden Regeln jederzeit brechen zu können,« geprägt. Der Aufenthalt dort bedeutet, »an einem Ort zu sein, der außerhalb der Welt lag, auch wenn es nur an deren äußerstem Rand war.«<sup>896</sup> Durch eine derartige Gestaltung des Gesprächsortes steht das Interview immer schon im Horizont einer möglichen Überschreitung vom Gespräch zur Tat. So entsteht eine Spannung zwischen der Frage Allmayers nach dem »Gefühl, wenn plötzlich ein Kopf im Fadenkreuz auftauchte und man den Finger am Abzug [habe]« (H, 65) und dem Schuß selbst. Die Charakteristik des Ortes setzt die Harmlosigkeit des Gesprächs dem Verdacht des Verschweigens und des Lückenhaften aus. Zumal der aus dem Interview hervorgegangene Artikel Allmayers am Ende von einem Gefangenen-austausch erzählt, dessen Motivation und Verlauf mehr als unklar bleibt: »Entweder es ist schlecht erzählt, oder es stimmt etwas nicht« (H, 71). Wie in der Verdachtsäußerung deutlich wird, motiviert die vermeintliche Lücke in der Begebenheit in der Folge zweierlei: einerseits beginnt eine zweite, retrospektive Annäherung an das Areal durch Paul und den Erzähler, mit dem Ziel, das Unklare und Verdächtige zu recherchieren. Zum anderen wird hier ein Ursprung des Erzählens entworfen, der in dem Areal der Tat gründet: »Vielleicht läßt sich darauf aufbauen [...] Das ist doch ein Anfang, wie er besser nicht sein könnte« (ebd.). Die Idee des erzählerischen Anfangs aus einer Leerstelle heraus ist in der Paul'schen Diktion des Sensationellen verfasst. Er wird aber auch für den Erzähler, wenngleich in »abgekühlterer Weise, zur maßgeblichen Motivation und fungiert schließlich als »Kern« für den Roman Gstreins.

Ein Treffen von Paul und dem Erzähler mit Slavko bedeutet den Versuch, die Umstände des Interviews zu erhellen. Es bedeutet aber mehr noch ein Vordringen zu einem mentalen Areal der Tat. Die wiederholte Frage nach der Tötungserfahrung führt zur Präzisierung einer möglichen Antwort, die Slavko so

<sup>896</sup>Gstrein, Geschichte (wie Anm. 837), S. 30.



auch Allmayer gegeben haben will: »Sie mögen sich wie er den Kopf zerbrechen, solange Sie wollen, aber bevor Sie es nicht selbst getan haben, bleibt alles Gerede« (H, 307f.). Die Frage nach der Tat steuert auf die Notwendigkeit des Tuns zu. Damit ist die Grenze des Wiss- und Erzählbaren benannt, zu der Allmayer nicht nur mental, sondern auch räumlich vorgedrungen war. Es ist typischerweise im Kriegsfall die Grenze zwischen Journalisten und Soldaten. Die Stabilität genau dieser Grenze wird aber im Hinblick auf Allmayer unsicher; über ihn heißt es von Slavko: »Er hätte einer von uns sein können« (H, 306). Das vormalige Interview gerät zur Möglichkeit der Überschreitung, aber eine eindeutige Klärung des Sachverhalts bleibt aus. dass die Notwendigkeit eigenen Tuns auch die Möglichkeit Allmayers gewesen sein könnte, wird in der dritten Annäherung an das ursprüngliche Treffen ausbuchstabiert. In dieser wird die besagte Leerstelle in den Erzählungen von Allmayer und Slavko nicht vollends gefüllt, aber das unklare und nur angedeutete Moment wird präziser umrissen. Wissen und Erzählen werden maximal an das Handwerk des Tötens herangeführt.

Die heimlich angefertigten Tonbandaufnahmen Allmayers sind das Versprechen, als Mitschnitt den entscheidenden Ausschnitt der Wirklichkeit bereitzustellen, der die Leerstelle ersetzt. Das Tonband, »das denkbar authentischste Dokument,«<sup>897</sup> das die Romanfiguren in die Hände bekommen, verzeichnet eine Chronologie der Entgrenzung, die sich dem Erzähler des Romans als »Zwangsläufigkeit« (H, 346) und »schreckliche Logik« (H, 349) bei der Berührung mit dem Areal der Tat mitteilt. Es gibt einzelne Etappen – räumliche Annäherung, Abbau von »Bedenken« durch Alkohol (H, 340f.), eine Art Initiation Allmayers – bis zu der Kernfrage: »Wie ist es, jemanden umzubringen?« (H, 346.) Diese Frage birgt bereits die Überschreitung zur Tat in sich; von ihr aus gibt es »kein Zurück mehr« (ebd.). Allmayer wird mit einem Gewehr ausgestattet und ihm wird ein Gefangener als Ziel angeboten mit den Worten: »Jetzt können Sie es selbst versuchen« (H, 349). Mit dem Griff zur Waffe verstößt Allmayer nicht nur gegen den journalistischen Kodex,<sup>898</sup> sondern es wird der Status »Journalist« und mit ihm »der einzige Schutz«<sup>899</sup> gegenüber dem Krieg aufgegeben. In dem von Allmayer überlieferten Satz Grüners »Entweder man ist ganz im Krieg oder gar nicht« (H, 234) offenbart sich dessen grenzgängerische Haltung.<sup>900</sup> Das nächste wieder eindeutig erkenn- und identifizierbare Ereignis auf dem Tonband ist die Frage Slavkos, wer geschossen habe. Dazwischen liegt die sprachliche Leerstelle eines Schusses, der offensichtlich

---

897Weigel, Kunst (wie Anm. 825), S. 109.

898Vgl. das Interview mit Erich Rathfelder. In: Richter, Journalisten (wie Anm. 889), S. 263. Es handelt sich hier um eines von mehreren Interviews mit deutschen Journalisten, die die Autorin im Rahmen ihrer Studie angefertigt hat.

Zum journalistischen Kodex vgl. auch die Richtlinien der *International Federation of Journalists (IFJ)*, in denen »vom Tragen einer Waffe [...] abgeraten« wird; ebenso von militärischer Kleidung, um nicht die Zugehörigkeit zu militärischen Gruppierungen zu signalisieren. Hier zit. n. Richter, Journalisten, S. 86.

899Rathfelder, in: ebd., S. 263.

900Es gilt aber zu bedenken, dass sich in dieser Haltung grundsätzlich auch Norbert Gstreins eigener Fragehorizont spiegelt: »Wie ist es, jemanden umzubringen« ist die konsequente Weiterentwicklung der Frage »Was kann ich über den Krieg wissen? In der perspektivischen Brechung mittels mehrerer Erzählfiguren bringt sich Gstrein in Distanz zu seiner eigenen Frage, beziehungsweise problematisiert mit der Frage seine eigenen erzählerischen Vorgaben. Das Interesse an einer möglichen Antwort bleibt aber bestehen.

den Gefangenen getötet hat. Die Lücke ist die Quintessenz von Gstreins Gewaltbegriff und ebenso des Verhältnisses von Erzählen und Gewalt. Der Schuß dokumentiert Gewalt als Ereignis, das per se außersprachlich ist. Und wer im Zuge der Beschäftigung diese Grenze nicht akzeptiert, läuft – so die immer auch ethische Argumentationslinie des Romans – Gefahr, selbst zum Täter oder auch zum Opfer zu werden; Allmayer als Personifikation der Überschreitung verkörpert beide Möglichkeiten.

In Gstreins Roman finden Ethik und Poetik darin zusammen, dass der Autor sich und seine distanziertere Erzählinstanz innerhalb eines »Möglichkeitsraums« des Erzählens bewegt, der vor der Tat schützt. Aber nicht nur vor der Tat, sondern auch vor dem falschen Versprechen, die Wirklichkeit der Gewalt abzubilden bzw. abbilden zu können. Das Kapitel, in dem Paul und der Erzähler die Wahrheit über das Treffen von Allmayer und Slavko zu erfahren meinen, ist mit »Eine schöne Geschichte« (H, 321) betitelt. Die retrospektive Annäherung der Erzählfiguren wiederholt bis zu einem gewissen Punkt Allmayers Annäherung an Gewalt. Der Bruch geschieht da, wo Allmayer die Ebene medialer Vermittlung womöglich überschritten, die Erzählfiguren dagegen an die Aufzeichnungen gebunden bleiben. Der Roman, als das Ergebnis der Erfahrungen des Erzählers, beharrt auf dem Areal der Tat als einer notwendigen Grenze von Literatur; es ist eine Tabuzone. Diese ethische Haltung operiert mit Begriffen des (ästhetischen) Unsagbarkeitsdiskurses, begreift die eingeschränkte Möglichkeit der Sprache, Aussagen über Gewalt treffen zu können aber nicht als Defizit. Wo die Leerstelle der Ästhetik zum Symbol des Scheiterns wird, wird sie der Ethik zum Appell, Distanz zu wahren.

In Pauls Scheitern an der Rekonstruktion der Wirklichkeit bis hin zu seinem Freitod gestaltet Gstrein das sprachskeptische Fundament seines eigenen Schreibens. Das, was in Gstreins Roman über diese allgemeine und – pointiert gesagt – kaum überraschende Sprachkritik angesichts des Kosovo-Krieges hinausgeht, ist das Fazit, das durch den Erzähler vermittelt wird. Paul vermochte im Rahmen seines Schreibprojekts nicht zu klären, »warum in der Druckfassung seines Interviews mit Slavko, die wenige Tage nach dem mysteriösen Treffen erschienen war, nichts von der Situation auftauchte« (H, 353). Anders der Erzähler und mit ihm Gstrein, deren »Warum« einen anderen Fragehorizont berührt und daher auch zu einer möglichen Antwort findet. Der Erzähler integriert Allmayers und Pauls Recherchen in der Wirklichkeit in sein eigenes Erzählprojekt: er macht sich unentwegt Notizen über die Treffen mit Paul und besitzt schließlich eine Kopie der Interviewtranskription »samt den ausführlichen Anmerkungen in seiner [Pauls] Handschrift auf dem Rand der paar Seiten« (H, 345). Diese Schichten bündelt er zu einem gemeinsamen Problemhorizont. In dem erzählten Scheitern Pauls wird genau jenes Verlangen nach Wirklichkeit sichtbar, das Allmayer in das Areal der Tat geführt hat. Das Ende Pauls ist im Horizont der Konsequenzen einer auf Unmittelbarkeit drängenden Annäherung an Gewalt angesiedelt. Er transkribiert die Tonbandaufzeichnungen »Wort für Wort« (ebd.). Was als Mitschrift des realen Ereignisses gedacht war, zementiert nur dessen Entzogenheit. Gemessen an Pauls Vorhaben, die Wirklich-

keit in einer konsistenten Erzählung zu erfassen, muss die Aussparung als »Versagen der Literatur gegenüber dem Krieg« erscheinen.<sup>901</sup> Paul zerbricht genau an diesem Widerspruch; ihn tötet letztlich der Versuch, genau die Nähe zu einem Gewaltereignis zu erlangen, die vermutlich bereits Allmayer das Leben gekostet hatte.

Wie die Conrad-Referenz angedeutet hat, findet der Erzähler zu einer Antwort auf die Frage nach dem Töten, die nicht selbst Tat ist, indem »eine Dynamik [schildert], in der das Schreiben im Begehren nach Authentizität in die Logik der Gewalt und des Tötens selbst verwickelt wird.«<sup>902</sup> Wie Allmayers Aufenthalt im Areal der Tat nahe legt, ist er selbst zu einem Akteur des Krieges geworden. In *Das Handwerk des Tötens* wird gerade keine Antwort auf die qualitative Frage nach dem Akt der Gewalt geliefert, sondern der Text schildert in Etappen der Selbstentgrenzung eine Reise ins Areal der Tat, bei der die Grenze zwischen Beobachtung und Teilhabe verwischt. Das Areal symbolisiert die Möglichkeit oder besser: Versuchung, selbst gewaltsam zu handeln, um so das einzig mögliche umfassende Verständnis von Gewalt zu erlangen. So wie sich Areal der Tat bei Gstrein erzählt wird, ist es an der Problematik Joseph Conrads ausgerichtet. Erzählt wird – in der Distanz – das Modell einer unendlichen Annäherung, der Roman informiert über einen entlegenen, ekstatischen Ort, an dem Gewalt als Übergang von Sprache zu Handlung sichtbar wird. Eine Figur trifft aufgrund des gewählten Standpunkts auf Leerstellen des Verstehens und Erzählens; der Erzähler schließlich diskutiert das Problem der Selbstentgrenzung. Gstrein thematisiert kaum die fatale Logik des Krieges selbst, die undurchsichtigen Zugehörigkeiten zu Täter- oder Opfergruppen – was durchaus als Wirklichkeitsferne der Literatur vorgeworfen werden könnte –, sondern untersucht die keineswegs gesicherte Grenze zwischen Tat-Ort und Schau-Platz. Und zwar, weil dies für ihn die einzige plausible Form zu sein scheint, als »Dritter« über den Krieg zu schreiben. Das Areal der Tat als ethische und poetische Provokation zu begreifen, die Affektionskraft des Krieges und die Möglichkeit der Gewalt zu schildern, ist die festzuhaltende spezifische Antwort darauf, was man – als Beobachter – vom Krieg wissen kann. Der Gewalt als Anziehung, Einverleibung und Tat entgegnet er mit Strategien der Distanzierung, die so implizit auf die Realität der Tat verweisen. Gstrein fügt der literarischen Deutung von Gewalt in diesem Sinne, gemessen an den bisherigen Lektüren, keinen neuen Aspekt hinzu. Neu ist allerdings, dieses Verständnis von Gewalt und Literatur auf einen Krieg anzuwenden, der in seiner überbordenden medialen Vermittlung scheinbar umfassend und lückenlos erzählt wurde und dabei erstens Gewissheiten produzierte, die einer kritischen Überprüfung nicht immer standhielten, und zweitens die Frage der Vermittlung selbst – ihre Chancen und Risiken – weitestgehend unbeachtet ließ. Gstreins Roman ist vor diesem Hintergrund eine Gegenerzählung zu einer Form der Berichterstattung,

---

901Weigel, *Kunst* (wie Anm. 825), S. 109. Sigrid Weigel behauptet, dass der Unsagbarkeitsdiskurs im Roman nicht verhandelt werden würde, sondern darüber hinausginge. Konzentriert man sich auf die skeptische Haltung des Erzählers und die Poetik des Autors, wie dies in der Rezeption hauptsächlich geschieht, mag dies zutreffen; man verkennt aber die »Binnenpoetiken« der anderen Figuren.

902Ebd.

die sich durch eine außerordentliche Nähe zum Ort des Geschehens auszeichnet hat.

### **Exkurs: ›Feldforscher‹ und ›Fernfuchter‹**

Der Roman *Das Handwerk des Tötens* ist, gemessen am Krieg selbst wie auch an den journalistischen und literarischen Reaktionen darauf, verspätet. Auf der Grundlage der bisher diskutierten Texte von Conrad, Köppen und Kertész, sensibilisiert diese Nachträglichkeit dafür, dass der Autor einen im Laufe der Zeit relativ geordneten Diskussionsstand vorfindet, zu dem sich sein Text verhält und verhalten muss. Will man sich Norbert Gstreins erzählter Gewalt im Kosovo-Krieg nähern, so ist es unumgänglich, dessen (poetologisches) Verhältnis zu Peter Handkes ›Serbien-Texten‹ zu klären. Dies deshalb, weil Handke, seine Texte zwischen 1995 und 2000 und die heftigen Reaktionen auf beide das Verhältnis von Literatur und Literaten zu den Kriegen in Ex-Jugoslawien maßgeblich geformt haben. Allein die Intensität der Diskussionen um Handkes ›Serbien-Texte‹ verweist auf einen diskursiven Erregungszustand, an dem ein Roman aus dem Jahr 2003 mit einem ähnlich gelagerten – wenn nicht thematischen, so doch geografischen – Fokus schlichtweg nicht vorbei kommt. Und wenn Gstreins Roman mit dem Anspruch antritt, einen ›anderen Umgang mit Bildern‹ zu erreichen, so wird damit zunächst einmal eine Debatte aufgerufen, die im Fall Handkes zum Skandal avancierte. Es geht im folgenden nicht darum, den ›Skandal, den Handke vermeintlich verursacht hat, erneut zu bewerten und mit neuen (Gegen-)Argumenten zu befüttern. Oder anders gewendet: untersucht man Handkes ›Serbien-Texte‹<sup>903</sup> im Verhältnis zu Gstreins Roman, dann ist der Ort des Skandals ein anderer, weniger ein politischer als vielmehr ein ethisch-poetischer. Die Problematik des Areal der Tat, die Frage nach der notwendigen Distanz zum Krieg, kann im Hinblick auf den Kosovo-Diskurs der deutschen Öffentlichkeit auch als Kommentar zu Peter Handkes ›Kriegsreisen‹ verstanden werden. Handke stellt sich, wie später Gstrein, kritisch zu der »Repräsentation des Krieges in Jugoslawien durch westliche Print- und Bildmedien.«<sup>904</sup> Handke wolle »diesem Krieg und diesen Kriegsberichterstattungen nicht trauen«<sup>905</sup> und hegt ein »Mißtrauen gegen eure oft wie eingefahrenen Heroldsberichte.«<sup>906</sup> Vor dem Hintergrund einer bissigen Polemik, innerhalb derer die FAZ schon mal als »Serbenfreßblatt«<sup>907</sup> bezeichnet wird, geht es letztlich aber um etwas anderes: »was weiß man, wo eine Beteiligung beinah immer nur eine (Fern-)Sehbeteiligung ist?«<sup>908</sup> Es ist dies die Frage, die – wie bereits dargelegt – auch Gstreins Roman antreibt: »Was weiß ich über

---

903 *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996), *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996) sowie *Unter Tränen fragend* (2000).

904 Susanne Düwell: »Ein Toter macht noch keinen Roman«. Repräsentation des Jugoslawienkrieges bei Peter Handke und Norbert Gstrein. In: Stephan Jaeger, Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Bd. II: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel: Ludwig 2006, S. 92–117, hier S. 92.

905 Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 38.

906 Ebd., S. 47.

907 Ebd., S. 125.

908 Ebd., S. 30.

den Krieg, und was kann ich über den Krieg wissen?»<sup>909</sup> Wobei eines deutlich wird: Handkes Verhältnis zum Krieg geht vom Beteiligungsfall aus.

Auch Gstrein geht es um eine Kritik des Berichtens und zudem um die Frage, was man wissen kann, aber dessen Text steuert letztlich auf eine andere Antwort zu, die ihn von Handkes Reportagen und sprachlichen Demontagen entscheidend trennt. Gstrein kehrt eine Argumentations- und Polemisierungsfigur von Handke gerade um und kommt so zu anderen Schlüssen. Denn was passiert bei Handke? Er wählt als Medium der Wirklichkeitskritik (einer Wirklichkeit der westlichen Medien) zunächst einmal nicht die Sprache, sondern die Reise. Sie bringt ihn der Beteiligung nahe. Sein zentrales Argument ist seine eigene Anwesenheit vor Ort. Gegen die »Verspiegelungen in unseren Sehzellen« will Handke eine eigene »Augenzeugenschaft«<sup>910</sup> stellen. Handke will die eine Wahrheit (der westlichen Medien), die er als verzerrt denunziert, gegen seine Wahrheit eintauschen. Der Ausgangspunkt ist mit Gstrein vergleichbar: »Was weiß der, der statt der Sache einzig deren Bild zu Gesicht bekommt, oder, wie in den Fernsehnachrichten, ein Kürzel von einem Bild, oder, wie in der Netzwelt, ein Kürzel von einem Kürzel.«<sup>911</sup> Die Konsequenz ist konträr: Handke spricht von Verkürzungen, die aus der distanzierten Perspektive entstehen, und versucht seinerseits, die Distanz zu verkürzen, um zu anderen Bildern zu gelangen.<sup>912</sup> Damit hängt der Modus der Wirklichkeitserkundung zusammen, den er in Übertra-

---

909Encke/Mangold, *Berührung* (wie Anm. 816).

910Handke, *Reise*, S. 13. Der Text erschien ursprünglich in zwei Folgen in der *Süddeutschen Zeitung* und war so auch als journalistischer Beitrag über die »Wahrheit« über Serbien platziert. Handke wollte »in einen Diskurs eintreten und sich ihm gleichermaßen verweigern.« Gunther Gebhard: *Erzählungen des Krieges. Eine Diskursanalyse*. Unveröffentlichte Diplomarbeit von 2006 an der TU Dresden, S. 6.

911Handke, *Reise*, S. 30.

912Da es hier nicht spezifisch um die Ergebnisse, sondern um die Voraussetzungen von Handkes »Serbien-Texten« geht, bleibt eine Diskussion eben dieser Ergebnisse weitestgehend ausgespart. Skizzenhaft ist lediglich anzumerken: Das Vorgehen Handkes, dass gleichermaßen literaturwissenschaftlich und politisch zu bewerten wäre, betrifft seinen Umgang mit der sogenannten Eigentlichkeit des serbischen Raumes, die er in seinen Reisetexten nicht müde wird zu betonen. Sie kommt durch die Nähe zum Krieg auf. Es sei angemerkt, dass hierin Handke und Delahaye ähnliches notieren, sprach jener doch von den stärkeren und echteren Gefühlen in Kriegsgebieten.

Handke gibt an, Lebenswelt zu bezeugen. Dem steht aber sein eigenes Literaturverständnis entgegen, wonach – verkürzt gesagt – Literatur erst Welt hervor bringt. Dieses poetische Verhältnis von Autor, Welt und Text gerät nicht nur angesichts einer grausamen Kriegswirklichkeit in moralischen Verdacht – vor allem, wenn er allgemein anerkannte Fakten bezweifelt –, sondern gerät selbst in Widerspruch, indem Handke diese Kriegswirklichkeit als medial-westeuropäisch denunziert und eine »wirkliche« Wirklichkeit als Gegenentwurf präsentiert. Er setzt auf die Evidenz des Raumes bzw. der räumlichen Nähe, die er aber eigentlich erst erschafft. Wohl will er das Land auf sich »einwirken lassen;« (Winkler, Willi: *Ich bin nicht hingegangen, um mitzuhassen*. In: *Die Zeit*, 2.2.1996.) das Ergebnis der Einwirkung wie diese selbst wird aber erst erzählerisch bewirkt.

Der zweite Aspekt ist: der Kriegswirklichkeit hält er – und das ist gemessen an den dominierenden Narrativen vom Krieg das Skandalöse – eine »Märchenwirklichkeit« (Lothar Blum: »Schon lange ... hatte ich vorgehabt, nach Serbien zu fahren.« Peter Handkes Reisebücher oder: Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer »Augenzeugenschaft.« In: *Wirken des Wort* 1 (1998), S. 68–90, hier S. 78.) entgegen, die er als Wirklichkeit deklariert, letztlich aber mehr einer ersehnten künftigen Friedenslandschaft entspricht. Er verfolgt die Idee, einen »Friedenstext« (Handke, Gespräch) zu schreiben, der jenen Zustand ermöglichen soll, der schreibend bereits in der weitestgehenden Abwesenheit des Krieges realisiert scheint. Hier sind die beiden winterlichen und sommerlichen Reisen Erzählungen und müssten nach den Kriterien literarischer Kommunikation bewertet werden. Die gleichzeitig gewählte Gattung des bezeugenden Reiseberichts sendet aber demgegenüber widersprüchliche Lektürehinweise. Wird der Text nämlich, wie er ja auch – nicht zuletzt durch den ursprünglichen Publikationsort – nahe legt, auf seine Informationen über den Krieg hin gelesen, muss er als Verzerrung erscheinen. Und da Handke seinen Text in einem dezidiert journalistischen und mehr noch politischen Feld situiert hat, dass sich zudem weitestgehend auf eine gemeinsame und eindeutige Freund-Feind-Zuordnung geeinigt hatte, musste die zweite Lesart und mit ihr die politische Verwirrung dominieren. Lothar Blum stellt zurecht fest: »Rezeptionsästhetisch

gung auf die Arbeit des Journalisten deutlich macht. Er nobilitiert »die anderen Feldforscher,« die »entdeckerischen Journalisten« vor Ort.<sup>913</sup> Die Frage nach dem Wissbaren erfährt bei Handke eine Behandlung und Beantwortung als »Lokalaugenschein;«<sup>914</sup> ein Begriff, mit dem jene Haltung ausgedrückt scheint, die Gstrein als problematische Nähe auffassen wird. Handke befindet sich, wie er mit einer Mischung aus Furcht und Faszination notiert, »derart mitten im Krieg.«<sup>915</sup> Hier kann die entscheidende Differenz Gstreins zu Handke ausgemacht werden.<sup>916</sup> Anhand der Figur Allmayer (und dann auch indirekter Paul)



Der »Feldforscher« Peter Handke

zeigt Gstrein die fatalen Konsequenzen, als Kriegsreporter »in den Ort und die Menschen des Orts verwickelt« zu sein;<sup>917</sup> eine Situation, die Handke als die wahrheitsgemäße geadelt hat. Gstreins Autorschaft erscheint im Hinblick auf diesen Aspekt geradezu als Gegenentwurf zu Handke. Zunächst einmal war Gstrein während des Krieges nicht »vor Ort«. Entscheidender aber ist, dass sich Gstrein nicht am Wettstreit der Wahrheiten, bei dem »Verspiegelungen« durch neue »Verspiegelungen« ersetzt werden, teilt, sondern die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, angesichts historischer – zumal gewaltsamer – Ereignisse, Wahrheit überhaupt erzählerisch zu fassen, diskutiert. In der Terminologie Handkes könnte man Gstrein als einen »Fernfuchler«<sup>918</sup> bezeichnen, der – die polemische und pejorative Stoßrichtung des Begriffs einmal vernachlässigt – für eine räumliche Distanz zum Geschehen steht. dass Gstrein sich auf Handkes Terminus bezieht, zeigt die Passage, in der Paul das Interview Allmayers mit Slavko mit dem Bild eines Jäger kommentiert, das eine subtile Anspielung ist:

er erzählte, er habe in seinem Leben ein einziges Mal durch ein Zielfernrohr geschaut und wünsche sich seither, es nicht getan zu haben. Es war bei ihm zu Hause gewesen, vor Jahren, das Gewehr eines Jägers, der es auf einem Autodach aufgelegt hatte, und er sagte, es sei ihm obszön vorgekommen [...], als er durch das Glas auf der gegenüberliegenden Talseite drei Rehe gesehen hatte (H, 68).

Handke hatte die »Fernfuchler« wie folgt charakterisiert: es seien Personen, die »von ihrem Auslands-

---

müssen die Serbienberichte also als gründlich mißlungen angesehen werden« (ebd.). Handke hat in einer Zeit, die den komplexen Konstellationen eines Krieges mit vereindeutigenden Haltungen begegnete, eine überkomplexe Kommunikationsform gewählt, die scheitern musste.

913Handke, *Reise* (wie Anm. 905), S. 122.

914Ders., *Tränen* (wie Anm. 873), S. 134.

915Ebd., S. 137.

916Sie erscheint mir bedeutsamer als jene, die Gstrein selbst konstatiert. Nämlich, dass Handke begonnen habe, an den Fakten so lange zu rütteln und zu zerren, bis sie mitunter verzerrt und entstellt von ihm wiedergegeben wurden, wogegen Gstrein selbst Fakten ein erzählerisches Tabu gewesen seien. Der Vorwurf Gstreins lautet: »Eine Kritik an der journalistischen Arbeit darf nicht so weit gehen, daß Fakten in Frage gestellt werden, die durch zahlreiche Beobachtungen gedeckt sind und insoweit als unanzweifelbar gelten müssen« (Helbig, *Blick* (wie Anm. 829), S. 19. Vgl. dazu: Nickel, *Figur* (wie Anm. 836).

917Handke, *Reise* (wie Anm. 905), S. 122.

918Ebd.

hochsitz aus auf ihre Weise genauso arge Kriegshunde sind wie jene im Kampfgebiet.«<sup>919</sup> Gstrein scheint sich mit Handkes Dichotomie von Nähe und Distanz auseinanderzusetzen, kehrt aber die Verhältnisse um, in dem angesichts von Gewaltereignissen die Entfernung für ihn das Gebotene ist. Denn es ist ja gerade die Figur Paul, die in einen Sog der Nähe gerät, der im Roman problematisiert wird. Man könnte »Fernfuchtel« in der positiven Umwertung Gstreins als sekundäre Augenzeugenschaft begreifen, also einer, die sich auf Texte, Bilder und Differenzen richtet und die Blicke des »Feldforschers« einschließt und dabei niemals Wahrheit im Singular denkt, sondern immer von einem Widerstreit der Perspektiven ausgeht. Zudem kann die Distanziertheit auch in die Zeit übertragen werden. In diesem Sinne ist Gstrein dann, positiv umgewendet, ein räumlicher und zeitlicher »Fernfuchtel«, der nicht bereit ist, die Grenze der Nähe durch den Aufenthalt in Grenznähe aufzuheben. Die Kritik an Schreibweisen, also zu sagen, »ihr schreibt so und so und so, ich sage, nein, so geht's nicht,« ist von der Überzeugung getragen, dass »die Tatsachen immer noch viel schrecklicher sind.«<sup>920</sup> Aber diese Tatsachen sind, im Kontrast zu den Vorhaben Handkes, für Gstrein nicht (mehr) tatsächlich zugänglich. Vielmehr lotet er die Möglichkeiten eines anderen Erzählens in der Ferne aus, das das Nicht-Wissbare als Grundlage von Ereigniserzählungen anerkennt. Beide Autoren verbindet ein ähnlicher Schreibimpuls, wie folgende Statements belegen. Handke fragt: »Wer wird diese Geschichte einmal anders schreiben, und sei es auch bloß in Nuancen?«<sup>921</sup> Und auch Gstrein sinniert, »ob es nicht weitreichende Folgen hat, wenn man die entscheidenden Geschichten nicht anders erzählt.«<sup>922</sup> Beider Ziel ist, »aus[zu]scheren zu einer anderen Geschichte,«<sup>923</sup> allerdings unterscheiden sie sich maßgeblich in der Gestaltung dieser Alternativnarration. Grund für den Unterschied ist Gstreins misstrauisches Verständnis von Literatur im Verhältnis zu Geschichte. Ziel des Romans *Das Handwerk des Tötens* ist es, etwas zu beschreiben, das »über die Zeitungsmeldungen und Analysen von Experten und sogenannten Experten hinausgeht.«<sup>924</sup> Während Handke dafür wortwörtlich hinaus geht, reflektiert Gstrein vorrangig die Distanzen. In einer solchen erzählerischen aber immer auch ethischen Haltung erhält Gstreins Verständnis von Literatur angesichts von Gewalt seine spezifische Form: er setzt auf das misstrauische Einkreisen eines vermuteten Kerns, wo andere diesen durch kernige Sätze zu erreichen glauben.

---

919Ebd., S. 123

920Helbig, Blick (wie Anm. 829), S. 18.

921Handke, Reise (wie Anm. 905), S. 50.

922Gstrein, Geschichte (wie Anm. 837), S. 63.

923Handke, Reise, S. 131.

924Gstrein, Geschichte, S. 31f.

### V.3 Wie es gewesen sein könnte. Eine Poetik zwischen Fakt und Fiktion

Jedes historisch eruierte und dargebotene Ereignis  
lebt von der Fiktion des Faktischen,  
die Wirklichkeit selber ist vergangen.  
Reinhart Koselleck, *Ereignis und Struktur*

Könnte für Gstreins Roman bisher dessen Begründung in der Realität bei gleichzeitigem Misstrauen ihr gegenüber erschlossen werden, konnte ebenso das »unscharfe« und vage Erzählen eines Gewaltereignisses an einem exponierten Ort, das einem literarischen Ertasten aus sicherer Entfernung gleicht, sichtbar gemacht werden und konnte der Bezug von Gstrein zu aktuellen Positionen der Bildgenerierung und Bildkritik einbezogen werden, so interessiert im folgenden etwas, das als die spezifische literarische Herausforderung eines auf Unbeteiligtsein beharrenden Autors bezeichnet werden kann. Im folgenden interessiert der Status von Texten über Gewalt. Wie bereits zu Beginn der Auseinandersetzung mit Norbert Gstreins Roman angedeutet, ist seine erzählte physische Gewalt von einer besonderen Bedingung abhängig, die ihn von den bisher behandelten Autoren – entgegen der offensichtlichen Kontinuität in der Gestaltung des Areal der Tat – unterscheidet. Die Rede ist davon, dass bei Gstrein das *Erfahrungsmodell* »Areal der Tat« jenseits persönlicher Involviertheit und Zeitgenossenschaft auf *beobachtete* Gewaltereignisse der Gegenwart angewendet wird; das »Areal« mit seinen Konnotationen der Singularität, Entgrenzung und vor allem körperlichen Unmittelbarkeit wird ausschließlich zum *Erzähl-* und *Deutungsmodell*, ohne das Fundament eigener Erfahrung. Das Areal der Tat wurde bisher in dessen Wirkung auf den zeitgenössischen Beobachter, den kämpfenden Soldaten und das Opfer bzw. den Überlebenden untersucht. Und diese »Figuren« waren dann jeweils Grundlage von Autorschaft. Erzählt Gstrein auf der Handlungsebene primär von einem Beobachter vor Ort und ist hierin dem Conradschen Beobachter vergleichbar, so ist *Das Handwerk des Tötens* doch aber vor allem ein Roman, der ein weitaus distanzierteres Verhältnis zwischen Autor und Gewalt zur Grundlage hat. Der Roman selbst hat dieses Verhältnis in der Figur des anonymen Erzählers gestaltet. Im folgenden soll Gstreins Roman dahingehend untersucht, mit welchen Voraussetzungen und Referenzpunkten er hantiert, um zu der Gestaltung des Areal zu gelangen. Welche Strategien müssen aufgebracht werden, um auf Wirklichkeit der Gewalt erzählerisch – und vor allem glaubhaft – verweisen zu können, ohne mit dieser selbst in Berührung gekommen zu sein? Von Interesse ist, im Kontext der vorliegenden Arbeit, nach Beobachter, Frontsoldat und Muselmanne eine vierte Figur im Areal der Tat: der Beobachter bzw. Erzähler zweiter Ordnung. Dieser operiert mit Bürgschaften, die seine Texte, so sehr sie die Wirklichkeit auch literarisch bezweifeln, mit eben jener Wirklichkeit ausstatten, um den fiktionalen Text über ein physisches Gewaltereignis zu existentialisieren.

Norbert Gstrein führt in seinem Roman *Das Handwerk des Tötens* eine Poetik des Misstrauens und Zweifels fort, die sein Werk von Beginn an gründierte, die mit seiner Hinwendung zu (zeit-)historischen



Themen aber eine gesteigerte Radikalität und poetologische und immer auch ethische Brisanz erlangt.<sup>925</sup> Durch die poetische Bearbeitung von Krieg und Holocaust, beginnend mit dem Roman *Die englischen Jahre* (1999) sind zwar die ästhetischen Probleme – die Differenz von Realität und Erzählung – nicht maßgeblich von einer allgemeinen Erzählproblematik in der Moderne unterschieden. Allerdings hat man mit diesen historischen Themen immer auch »ein ethisches Problem. Das ist das Risiko.«<sup>926</sup> Aus diesem erhöhten Risiko erwächst für Gstrein eine ebenso erhöhte Wachsamkeit bezüglich des Verhältnisses von Fakten und Fiktionen. Es geht nicht darum, Fakten zu unterschlagen oder zu verkehren. Aber in dem Maße, wie Wissen als gesichert und unumstößlich erscheint, wächst bei ihm das Misstrauen gegenüber dem, was die kollektiv akzeptierten Bilder historischer Wirklichkeit sind. Seine Überprüfung des Wissens mündet in literarischen Analysen des Wissbaren. Für diese Poetik hat Gstrein – in verschiedenen Varianten – zwei Leitlinien formuliert. Es herrscht erstens eine »grundsätzliche Skepsis« vor, die sein Schreiben »vorantreibt und gleichzeitig behindert.«<sup>927</sup> Diese Skepsis betrifft die Möglichkeit, mittels Sprache (aber auch anderer Medien) etwas darüber aussagen zu können, wie etwas tatsächlich gewesen ist. Sie hat ihre Begründung zweitens in dem »grundsätzliche[n] Versagen der Sprache vor der Wirklichkeit.«<sup>928</sup> Er errichtet zunächst einmal ein die Moderne allgemein kennzeichnendes sprachskeptisches Fundament, das aber in seinen frühen Texten seinen Ort in der Erfahrungswelt des Autors selbst hat. Dieses ist von dem Begriffspaar Präsenz-Absenz geprägt und arbeitet sich an der Frage nach dem sprachlich Verfügbaren und Unverfügbaren ab,<sup>929</sup> stets gemessen an der Bezugsgröße eigenen Erlebens. Dies gilt auch, wenn die Bezüge zur autobiografischen Wirklichkeit nur vage sind. Gstrein bearbeitet die Frage nach dem Verhältnis von einem (historischen) Ereignis und einer Erzählung, die darüber möglich wird oder unmöglich bleibt. Es gilt im folgenden, die Kontinuität und Entwicklung der sprachskeptischen und gegenüber erzählter Wirklichkeit misstrauischen Poetik zu skizzieren. Entscheidend ist dann aber jener Aspekt, der entgegen der zunächst sichtbaren Kontinuität für Gstreins Schreiben einen entscheidenden Bruch oder Sprung bedeutet. Die Rede ist von der literarischen Auseinandersetzung mit nicht selbst erlebter Wirklichkeit – im Gegensatz zu seinen frühen Tirol-Texten, die ein autorisierendes Bündnis zwischen Autor und Werk stiften. Mit *Die englischen Jahre* und dann auch bei *Das Handwerk des Tötens* wird bei Gstrein ein enormer essayistischer und publizistischer Mehraufwand sichtbar, der das Ziel verfolgt, sein Schreiben

---

925Und in deren Rahmen der Roman *Das Handwerk des Tötens* einen vorläufigen Endpunkt bedeutet. Mit dem Abstand von fünf Jahren und einem weiteren Roman hat Gstrein als ein sich immer wieder selbst befragender und reflektierender Autor die Gefahr einer erzählerischen Sackgasse erkannt, die die Poetik des Misstrauens in sich birgt: »Ich hatte den Eindruck, im »Handwerk des Tötens« mit meinem skeptischen Ich-Erzähler an einem vorläufigen Endpunkt angelangt zu sein. Seine Vorsicht im Umgang mit der Wirklichkeit war so groß, dass die nächste Stufe wohl bedeutet hätte, er lässt es ganz sein und äußert sich gar nicht mehr« (Nickel, Figur (wie Anm. 836)).

926Helbig, Blick (wie Anm. 827), S. 17.

927Gstrein, Geschichte (wie Anm. 837), S. 11.

928Gstrein, Grenze (wie Anm. 830), S. 67.

929Vgl. zu diesem »Großdiskurs« ab der Zeit um 1800 jüngst Waldemar Fromm: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*. Freiburg/Br.: Rombach 2006.

zu erklären. Die Art und Weise, wie Gstrein hierbei seine Texte mit Anspielungen, Verweisen und Kommentaren flankiert, soll – so die These für die folgenden Ausführungen – jenen Status des Authentischen erzeugen, den der (literarische) Gewaltdiskurs stets einzufordern scheint.

### V.3.1 Autobiografie als Bürgschaft

Bereits seine erste Erzählung *Einer* (1988) arbeitet sich an der »poetologischen Provokation« der Wirklichkeit ab. Und Gstrein tut dies im »ausufernd verwendeten Konjunktiv:«<sup>930</sup> »Das sind Geschichten, und wir könnten erzählen, [...] Anekdoten ins Gedächtnis rufen und keinen Anfang finden, ratlos, nur auf Vermutungen angewiesen, die sich leicht als falsch herausstellen.«<sup>931</sup> Die Erzählung enthält »Mutmaßungen über Jakob«, den Protagonisten, dessen Leben als Verfallsgeschichte erscheint. In verschiedenen Stimmen wird dieses Leben erinnert und erzählt. Dabei gibt es ein zentrales Ereignis, das unklar bleibt, lediglich eingekreist und im Hinblick auf dessen Konsequenz sichtbar wird: Jakob wird von der Polizei verhaftet. »Jetzt kommen sie und holen Jakob.«<sup>932</sup> Was bleibt, ist die Ahnung einer Straftat. Nicht die vage Straftat, sondern der Tod ist der Erzählanlass für Gstreins zweite Veröffentlichung – *Anderntags* (1989). Tot ist Kathrin, die Freundin des Erzählers und Protagonisten Georg, und dieses Ereignis ist Initial des Erinnerns und Erzählens. Allmählich verdichten sich die erinnerten Episoden zu Sätzen, die auf einer Schreibmaschine festgehalten und gleichzeitig wieder verworfen werden. »Er begann immer neu – auf den Satz aus, der alles nach sich zog.«<sup>933</sup> Zudem werden die Sätze Georgs durch Perspektiven- und Zeitenwechsel kommentiert, relativiert und verworfen. Die schriftstellerische Arbeit des Sagens und Verneinens ist die Fortsetzung jener erzählerischen Vagheit der ersten Prosaveröffentlichung *Einer*. Zugleich ist *Anderntags* eine Kritik von *Einer*, wenn es nun heißt: »In der Schreibmaschine las ich den letzten Satz noch einmal und wußte, daß kein Konjunktiv der Welt half.«<sup>934</sup> Gstrein schreibt gegen jegliche poetische Gewissheit bezüglich der Wirklichkeit, und sei es die gewonnene Gewissheit eines Misstrauens im Konjunktiv, an. Diese Erzählung über das Erzählen ist die vergebliche Suche nach einer fixen Form, die die Erinnerung an die Verstorbene festzuhalten vermag. Die sich auftuende Vergeblichkeit ist dabei aber kein Defizit, sondern die erzählerische Ausgestaltung der poetologischen Prämisse des Misstrauens.

*Das Register* (1992) ist ein Roman der Andeutungen und Unklarheiten; zunächst deshalb, weil durch häufige und unvermittelte Perspektivenwechsel innerhalb der zahlreichen Erzählinstanzen nicht selten unklar ist und bleibt, wer spricht. Zum anderen, weil es ein vergangenes Ereignis gibt, das den Roman

---

930Gerhard Fuchs: Vom Handwerk des Beginnens. Laudation für Norbert Gstrein anlässlich der Verleihung des Franz-Nabl-Preises. In: manuskripte H, 165 (2004), S. 39–44, hier S. 39.

931Norbert Gstrein: *Einer*. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 13.

932Ebd., S. 9.

933Ders.: *Anderntags*. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 36.

934Ebd., S. 52.

antreibt, dessen Beschaffenheit aber nicht die Klarheit eines konkreten Ausgangspunktes besitzt. Bereits mit *Das Register* und nicht erst mit den dezidiert historischen Stoffen wird die Erzählhaltung Gstreins vom Raum in die Zeit übertragen. Gstreins erzählerische Mutmaßungen richten sich von verschiedenen Blickpunkten aus auf Vergangenes.

Warum wir [die Brüder] uns in Wirklichkeit aus dem Weg gegangen waren? In Wahrheit – Gründe, Gründe –, in Wahrheit war alles Gerede, und gerade weil es etwas gab, worüber wir nicht reden wollten, geriet es zum Ereignis, wenn wir damit kamen, mit Magda – und unseren Liebes-, dem Durcheinander unserer Liebesgeschichten.<sup>935</sup>

Die Dreiecksgeschichte um die Brüder Vinzenz und Moritz und die »geteilte« Jugendliebe Magda bildet das Zentrum des Romans, ohne dass dieses je eindeutig berührt würde. Dies deshalb, weil – soviel wird angedeutet – mit Magda eine Geschichte von Selbstmordversuchen und Schuldfragen verknüpft ist. Was der Roman preisgibt, ist die vielsagende Lücke, wenn die Brüder »erzählen oder vielmehr [sich] weigern zu erzählen und in immer anderen Erinnerungen versinken.« (R, 33) Kreszenz, die Schwester von Vinzenz und Moritz, versucht beide zum Erzählen zu bringen; sie ist das poetologische Gegenkonzept zu dem aussparenden Erzählen. Dem geradezu verschwörerischen Pakt der Brüder – »Wir werden nichts, wie immer nichts erzählen, oder möglichst allgemein, möglichst nichtssagend« (R, 39) – steht das Verlangen der Schwester nach Kausalitäten, Realia und einer allmählich entwickelten Geschichte gegenüber. Gefordert wäre, so notiert eine Erzählerstimme, »eine Erzählweise [...], eine Erinnerung, die nicht von einem Unglück zum anderen hüpfte, die nicht Anekdote um Anekdote anhäuft, sondern gleichmäßig die Lücken dazwischen erhellt.« (R, 51) Versinnbildlicht wird ein solches Erzählen anhand eines Fotoalbums »von früher«, das alle drei Geschwister betrachten.

Es scheint, als ob sie [die Schwester] einen Kommentar von uns [den Brüdern] erwartet, wenn sie länger innehält oder übertrieben auf etwas [...] hinweist [...] oder wenn sie »erinnert euch, erinnert euch« sagt oder uns sonst irgendwie auffordert, unserer Pflicht nachzukommen. Wir tun es nicht oder nur zögernd, und auf einmal scheint klar, daß sie auf ein richtiges Gespräch aus ist und endgültig von uns wissen will, was sie ohnehin weiß (R, 111f).

Die Brüder dagegen beharren auf den Lücken zwischen den Bildern: »wir aber – wer weiß warum –, wir erzählten sprunghaft weiter« (R, 51). Parallel zu dieser Erzählebene (mit den verschiedenen Unterebenen und Perspektiven) sind in den Roman sogenannte Regieanweisungen eingelassen. Es handelt sich um poetologische Reflexionen der Brüder, wie sie ihre Geschichte erzählen könnten. »Anfangen würden wir wahrscheinlich mit der Straße, mit einer Kamerafahrt die Straße vor unserem Elternhaus entlang« (R, 41). Die Pointe ist, dass in diesen Regieanweisungen im Roman tatsächlich erzählte Passagen als Schreib- und Filmskizze verfasst sind. Damit wird der Roman als Erzählexperiment deklariert, das immer auch anders ablaufen könnte: »Ob wir wirklich damit anfangen würden? Oder mit Dias, mit einer möglichst nicht zu geschmackvollen Diaserie in Schwarzweiß« (R, 42). Eine Versuchsanordnung, bei der die Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktionen unsicher wird: »wir müßten unter die wenigen wirklichen Bilder möglichst viele Phantasiebilder mischen, irgendwelche nicht oder nicht allzu weit von der Norm abweichenden Hirngespinnste, um auch nur zu irgend etwas zu kommen, zu unserem Album«

---

935Ders.: *Das Register*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 18. Im folgenden mit der Sigle R und Seitenzahl im Text.

(R, 43). Die von der Schwester mit Blick auf ihr Fotoalbum eingeforderte Art des kontinuierlichen Erzählens wird von den Brüdern umgearbeitet zu fiktionalen Überbrückungen, die darunterliegende Lücken, Sprünge und Leerstellen bewahren. Die eingelassenen Regieanweisungen lassen ein erzählerisches Credo erkennen, das als ein Beitrag zu Gstreins Poetik des Misstrauens begriffen werden kann. Es geht darum, Wirklichkeitsnarrative auszutesten, die in ihrem Neben- und Miteinander das Versprechen der Wirklichkeit, Eindeutigkeit zu produzieren, brechen.

Ob wir Stimmen aus dem Off hätten oder gar einen Erzähler? Ob wir selbst erzählen würden? Auf jeden Fall müßten wir achtgeben, nicht zu viel zu erklären oder in einen Schulmeister- oder Oberlehrerton zu verfallen, in einen Gestus vermessener Allwissenheit, oder schlimmer noch, ein möglichst aufgeklärtes, schein aufgeklärtes ich-weiß-daß-ich-nichts-weiß-Gehabe und die damit verbundene Künstlichkeit und Koketterie. [...] Wir müßten uns möglichst vor unzulässigen Verbindungen hüten, vor ohnehin klaren, scheinbar einsichtigen, und vor allem vor Kausalitäten. Oder wenn wir damit anfangen – wo, und wo hörten wir auf? Wie weit, wenn wir »weik sagten, in einer Ursache-Wirkungshierarchie, gingen wir zurück? (R, 128.)

Neben dem grundsätzlichen Beitrag, den *Das Register* zum Verständnis von Norbert Gstreins skeptischer Autorschaft leisten kann, gilt es im konkreten Hinblick auf die Gewaltthematik einer Passage der »Regieanweisungen« besondere Beachtung zu schenken. Es gibt neben den Vorgängen um Magda einen Wirklichkeitsbereich in der Vergangenheit der Brüder, der unangetastet bleiben soll, weil er Erfahrungen enthält, deren Ernsthaftigkeit und Unmittelbarkeit einen sprachspielerischen Umgang verbietet.

Mit Gewalt und sogenannten Gewaltszenen müßten wir möglichst sparsam umgehen. Unglaublich, aber wahr, wirkten sie dargestellt allzu schnell unglaubwürdig, übertrieben, und ihr Effekt kippte um. In einem Augenblick noch abstoßend, waren sie im nächsten schon zum Lachen oder zumindest kein Grund zur Besorgnis. Wenn uns Vater schlug, schlug er uns richtig (R, 87).

Die Wirklichkeit und Intensität der väterlichen Gewalt kann in ihrer Transformation in Bilder oder Literatur nur defizitär erscheinen. Hier bricht Gstreins ethische Fundierung der Poetik durch, die den literarischen Umgang mit Gewalt mit einer besonderen Sensibilität und Ernsthaftigkeit versieht. Die Konstruktion des Romans mit den einzelnen Erzählschichten erlaubt es, die Gewalterfahrungen einerseits dem Erzählen zu entziehen, andererseits aber als eigentlich zu Erzählendes in den Regieanweisungen explizit zu machen; die Gewalt ist zugleich anwesend und abwesend. In *Das Register* heißt es: der Vater schlug

mit einer Rute, mit dem Teppichklopfer, oder was auch immer es war, es gab keine Kindereien [...]. Je härter er zuschlug, um so mehr war er der Meinung, wir würden wie richtige Männer behandelt, und daß er uns nur etwas Gutes tat, und er ging nicht davon ab, daß wir ihm eines Tages dankbar wären. Es brauchte nicht viel – und es war uns oft nicht klar, was es war –, daß wir bestraft wurden, und immer gleich mit der Höchststrafe, oder vielmehr, eine andere gab es nicht. Und ein Unterschied bestand allein darin, ob er besinnungslos, ohne zu schauen, wohin – wir hatten nicht nur einmal blutige Nasen oder blaue Flecken am ganzen Körper gehabt –, oder kaltblütig zuschlug (R, 87f.).

An diese Passage schließen sich Schilderungen einzelner Bestrafungsabende bis hin zum Wegsperrern in einer dunklen Kühlanlage eines Hotels, in einem »Fleischverwesungsgestank« (R, 88), an. Gstrein schildert Gewalt als schmerzlich reales Ereignis, das in der Erinnerung der Opfer stets präsent ist und nach Erzählung drängt, andererseits aber im Rahmen künstlerischer und literarischer Möglichkeiten zu leicht konsumierbar würde. In den Erinnerungsspielen der Geschwister bleiben die Gewaltattacken des Vaters unerwähnt, in dem Möglichkeitsraum erzählerischer Erprobung dagegen nehmen sie einen zentralen Platz ein.

Ein anderer Aspekt der Gstreinschen Poetik wird schließlich in der Novelle *O2* (1995) lesbar; dabei handelt es sich um die Schilderung eines historischen Ereignisses, des Ballon-Forschungsflugs des Schweizer Physikers Auguste Piccard 1931. Dieser Flug erreichte die damalige Rekordhöhe von 15.785 Metern. Gstreins Text ist, ausgehend von den äußeren historischen Daten, der Versuch, dieses epochenmachende Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Er entwirft nicht nur die Innenansicht des begleitenden Wissenschaftlers Paul Kipfer, sondern lässt ebenso den Chauffeur einer Gruppe von Honoratioren, die den Ballon im Auto verfolgen, oder den Direktor der Ballonfabrik zu Wort kommen. Auch ein Tiroler Dorfbewohner, der die Landung beobachtet, bringt sich in die Erzählung ein. Zahlreiche weitere Einzelstimmen wären noch zu ergänzen, von denen der eingesetzte Erzähler berichtet. Gstrein wechselt in der Erzählung abrupt vom »Wir« der Gondelfahrer zu einem »Sie«, das den externen Erzähler anzeigt. Ähnlich der perspektivischen Auffächerung ist es auch verschiedensten Medien aufgetragen, ein historisches Ereignis auf seine unterschiedlichen Deutungen und Bedeutungen hin zu befragen. Der Erzähler zitiert Zeitungsberichte, das Bordbuch Piccards oder verweist auf die Memoiren des erwähnten Tirolers mit dem Titel »Mein Leben an einem Tag im Mai vor vielen, vielen Jahren.«<sup>936</sup> Nicht zuletzt die Versuche einzelner Gruppen und Personen der Novelle, die Ballonfahrt für die eigene Nation zu reklamieren, weisen auf das Anliegen des Textes hin, historische Ereignisse als polyvalent und in Abhängigkeit von Interessen und Absichten zu begreifen.

Das Misstrauen gegen eindimensionale Schilderungen eines »so ist es gewesen« lässt sich als durchgängige Spur seines Schreibens erkennen. So in dem Buch *Der Kommerzialrat* (1995), das den historischen Themen Gstreins direkt voraus geht. Der »Bericht«, so der Untertitel, beginnt und endet in der Perspektive eines Ich-Erzählers namens Dr. Giacomello, der den vermeintlichen Skandal um den Kommerzialrat eines Tiroler Bergorts erzählt. Durchbrochen ist diese Schilderung dann durch einen Perspektivenwechsel. Mit dem zweiten Kapitel spricht plötzlich eben jener betroffene Kommerzialrat Alois Marsoner selbst, und sein Bericht gerät zunehmend in Widerspruch zu dem anderen, beobachtenden Erzähler. Dadurch entsteht eine erzählerische Atmosphäre der Ungewissheit, die dann vor allem die Umstände des Todes des Kommerzialrats, geschildert aus der Sicht des Freundes Dr. Giacomelli, betreffen. Einzige Möglichkeit, der Wirklichkeit auf die Spur zu kommen, wäre »eine Mappe mit Aufzeichnungen« in der »schwer leserlichen Handschrift«<sup>937</sup> des Kommerzialrats. Allerdings bleibt diese private, d.h. nur bedingt zugängliche und gleichsam chiffrierte Mitschrift der Wirklichkeit im Rahmen der Beobachterperspektive unverfügbar bzw. wird an einen Ort außerhalb des Textes verschoben. Dr. Giacomelli und seine Freunde »hatten lange nicht das Bedürfnis, sie [die Aufzeichnungen] zu entziffern. »Das Zeug kann warten«, sagten wir uns, als wir einen ersten Blick hineingeworfen hatten. »Alles hat seine Zeit.«<sup>938</sup> Was als Wissen

936Ders.: *O2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 74.

937Ders.: *Der Kommerzialrat. Bericht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 149.

938Ebd.

über den Tod bleibt, ist die Version des Doktors, die aus einer Position der Beobachtung erwächst. Allerdings ist das Erzählte durch die Konfrontation mit einer Gegenerzählung, die durch den unmittelbar betroffenen Erzähler den Status des Wirklichen beanspruchen kann, immer schon als unzuverlässig belastet. Dabei entstammt die Gegenerzählung letztlich jener Mappe mit Aufzeichnungen, die von dem Erzähler noch beiseite geschoben worden war. Es ist also im Rahmen der Textkonzeption durchaus denkbar, dass der Erzähler Dr. Giacomelli selbst die Aufzeichnungen des Toten in den Text eingebracht hat. Auf jeden Fall scheint durch den Text ein Autor auf, der Geschichte nicht zu einer Geschichte homogenisiert, sondern gerade die Widersprüchlichkeit von Geschichtsversionen herausarbeitet ohne den Gesamttext auf eine letzte Zuverlässigkeit zurückführen zu können. Wer hier tatsächlich die Wahrheit sagt, ist schlichtweg nicht eruierbar. Aus dieser Erzählkonzeption heraus wird die Idee einer Autorschaft sichtbar, deren Leistung u.a. darin bestehen soll, scheinbar eindeutige und kollektiv anerkannte Narrative zu verunsichern. In *Der Kommerzjalrat* wird das Reden über Taten – vermeintliche und begangene – zum strukturbildenden Thema des Erzählens. »[D]as aus Neid, Vorurteilen, auch Freundschaft gespeiste Denken, Reden, Vermuten über diese Taten, das Entstehen von – langlebigen – Gerüchten, das Leben mit ihnen in der überschaubaren Gesellschaft eines Dorfes [...], die Reaktion des Betroffenen«<sup>939</sup> sind die Bestandteile eines erzählerischen Mosaiks, das sich aber nicht zu einem homogenen Bild fügen lässt. In diesem Text artikuliert sich Gstreins Misstrauen gegenüber erzählerischer Darstellung der Wirklichkeit; das Mit- und Gegeneinander der beiden Versionen macht eine Entscheidung unmöglich, welcher Textteil die »wahre Geschichte« transportiert. »Es geht um nichts anderes als die Wahrheit. Nur wo die zu finden ist, wagt sich Gstrein nicht eindeutig festzulegen.«<sup>940</sup>

Wie dieser Durchgang durch Gstreins Werk zeigt, sind die Elemente, die dann das Areal der Tat im Kosovo in seiner literarischen Gestaltung ausmachen werden, mehr oder weniger explizit bereits angelegt.<sup>941</sup> Wo einerseits Kontinuität vorherrscht, ist andererseits ein fundamentaler Bruch in den Voraussetzungen des Schreibens auszumachen. Entscheidend für die hier zusammengefassten Texte – mit der Einschränkung bei *O2* – ist der autobiografische Pakt, der das Erzählen Gstreins verbürgt. Die Ereignisse der Tiroler Gemeinschaft werden problematisiert, dekonstruiert, in zueinander widersprüchliche Perspektiven aufgelöst. Dieses Schreiben ist aber kaum dem Vorwurf ausgesetzt, lediglich spielerische poetologische Studien zu produzieren, denn es gründet in der Lebenswelt des Autors. Zwar konterka-

939S.P. Scheichl: Notizen zum neuen Roman von Norbert Gstrein. In: Distel, H. 64/65, S. 46. Hier zit. n. Wolfgang Hackl: Chronik, Ironie, Destruktion. Reaktionen der Gegenwartsliteratur auf den Alpentourismus. In: Antonio Pasinato (Hg.): Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81–90, hier S. 84.

940A. Thuswalder: War eigentlich was dran? In: Salzburger Nachrichten, 28.10.1995. Hier zit. n. Hackl, Chronik, S. 84.

941Was einerseits für eine kontinuierliche ästhetische Werkentwicklung spricht, führt in einem anderen Licht betrachtet, zu einem ethischen Unbehagen. Verunklart Gstrein durch die Kontinuität seiner Poetik die Spezifik kriegerischer Gewalt? Ist sein Misstrauen gegenüber eindeutigen Aussagen eine Art »Superpoetik«, bei der das Sujet des Romans fast schon zur Nebensache gerät und sich das Schreiben auch bei verändertem inhaltlichen Fokus stets bewährt? Bei Gstrein besteht die Gefahr, »den gerade erst stattgefundenen Krieg zum thematischen Vorwand der literarischen Selbstreflexion zu benutzen« (Düwell, Toter (wie Anm. 904), S. 95).

riert Gstrein in *Einer* das »autobiografische Erzählmuster mit dem Mittel der Fiktion,«<sup>942</sup> aber eben diese Fiktion als Möglichkeit, Gewissheiten in der Bewertung von (Lebens-)Geschichten aufzulösen, kann ihre Wirkung nur vor dem Hintergrund der Autobiografie entfalten. In den Tirol-Texten finden sich zahlreiche unschwer identifizierbare autobiografische Elemente; sie machen den Unterschied zur Fiktion. Es gibt allgemein Elemente der Landschaft, die mit Gstreins Herkunft in Verbindung stehen. Äußerst konkret sind die autobiografischen Spuren im Hinblick auf Figuren der Erzählungen, besonders deutlich in *Das Register*: dort ist der Vater Hotelbesitzer und die Söhne verfolgen Karrieren als Mathematiker und Wintersportler. So ist es auch bei der Familie Gstrein, wo der Vater Skilehrer und Hotelier war, der Sohn Bernhard für den Österreichischen Skiverband Wettkämpfe fuhr und Norbert ein Studium der Mathematik aufnahm. Erwähnt werden die Studien über Gletschervermessung (vgl. R, 123), die Gstrein in seiner Diplomarbeit beschäftigt; zudem hält sich die Romanfigur Moritz zum Studium ebenso in den USA auf (vgl. R, 163) wie der Autor selbst. Und einzelne Phrasen des Romans finden sich später als Selbstauskünfte des Autors in Gesprächen wieder. In *Das Register* heißt es: »es gab Zeiten, wo er [Moritz] stets einen Band mit ungelösten und unlösbaren mathematischen Aufgaben mit sich herumtrug, in der Vorstellung, wenigstens eine zu lösen« (R, 103). 2005 heißt es dann über die Zeit vor der Autorschaft: »Ich war sehr ambitioniert als Student. Schon als Schüler hatte ich ein Buch mit dem Titel »Ungelöste und unlösbare mathematische Probleme.« Nun wollte ich natürlich nicht die unlösbaren lösen, aber die klassischen ungelösten Probleme der Mathematik.«<sup>943</sup>

Der autobiografische Pakt und seine autorisierende Wirkung wird mit dem Orts- und Zeitenwechsel, zunächst partiell in *O2*,<sup>944</sup> vollends in *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens* aufgekündigt. Man könnte Gstreins Werk als Verschiebung von »Dorfgeschichten« zur Zeit- bzw. Weltgeschichte beschreiben.

Der Österreicher Norbert Gstrein hat das Hochgebirge, die Schluchten und Täler hinter sich gelassen, in denen seine Figuren gefangen waren, die Geborgenheit, in denen Unheil und Schuld ihre intimen Dimensionen gewannen, die Höhenzüge, an denen selbst die Himmelsstürmer seiner Ballonfahrernovelle *O2* scheiterten. Er hat Österreich und die Schweiz verlassen und sich ein Thema gesucht, dass seiner Biografie scheinbar so fern ist wie die Gletscher den Nordseeinseln.<sup>945</sup>

Allerdings ist gerade das Erzählen von Gewalt mit einer gesteigerten Authentizitätssehnsucht behaftet. Die in der vorliegenden Arbeit bisher behandelten Autoren konnten der Notwendigkeit des Faktischen im wesentlichen durch ihre eigene (Augen-)Zeugenschaft gerecht werden. Was Jan Philipp Reemtsma für die »Opfer von extremer Gewalt« und speziell für die Überlebenden der Shoah, als Paradigma von »Überlebensmemoiren« benannt hat, kann insgesamt für Texte in Anschlag gebracht werden, die Gewalt aufgrund von Raum- und Zeitgenossenschaft mitteilen: »es wird ihnen *aus diesem Grunde* eine Deutungsautorität zugesprochen.«<sup>946</sup> Es sind Geschichten von eigener Hand und mit einem engen Band zwi-

942Weigel, *Kunst* (wie Anm. 825), S. 108.

943Nickel, *Figur* (wie Anm. 836), S. 65.

944Partiell deshalb, weil in der Novelle am Ende jener Tiroler Bergort mit dem Hotel Post angesteuert wird, der auch die vorherigen Handlungen beheimatete. Signifikant ist aber eben die historische Perspektive auf ein Ereignis im Jahr 1931.

945Hubertus Winkels: Original und Fälschung. In: *Die Zeit*, 14.10.1999

946Reemtsma, *Memoiren* (wie Anm. 73), S. 229.

schen Ereignis und Erzählung; sie können daher vielfach als authentisch gelesen werden. Es handelt sich um eine Authentizität, die – pointiert gesagt – weniger den Inhalt des Textes als den Status des Autors betrifft. Dieser Differenzierung, die hier nicht weiter diskutiert werden soll, ungeachtet, entwickeln sich die sogenannten authentischen Geschichten vielfach zum Maßstab erzählter Geschichte, besonders dann, wenn es sich um körperliche Erfahrungen wie Gewalt im Rahmen politisch-historisch herausragender Situationen handelt. Vor diesem Hintergrund gilt es im folgenden, Gstreins Poetik dahingehend zu befragen, durch welche Strategien die erzählte Gewalt seines Romans *Das Handwerk des Tötens* jenes Maß an »Glaubwürdigkeit«<sup>947</sup> erlangt, die er selbst zum Maßstab seines Schreibens erhoben hat, die von ihm aber bezüglich der literarischen Bearbeitung von Gewalt nicht durch die eigene Person erzeugt werden kann. Wodurch wird die weggefallene Autorität der autobiografischen Verbindung kompensiert? Die Kritik und Problematisierung von übergroßer Nähe als Form der Wirklichkeitserfassung und das Modell unscharfen und verwackelten Erzählens in der Distanz konnte als die eine Richtung von Gstreins Gewaltanalyse ausgemacht werden. Soll diese aber, aufgrund der forcierten Distanzierung von der Wirklichkeit, nicht als reine Gewaltfiktion erscheinen und damit letztlich an der realen Gewalt vorbei sehen, muss der Text einen Status erwerben, der ihn als faktisch beglaubigt und glaubwürdig erscheinen lässt. Hierfür, und das ist die andere Richtung der Erzählbarmachung eines Gewaltereignisses, muss er eine verbürgende Poetik aufbieten. Diese muss neue Plausibilisierungsfaktoren kreieren, die jene Stelle einnehmen, die in den früheren Romanen bis *Das Register* durch die Verbindung der Herkunft des Autors mit dem Sujet des Textes besetzt war.

### V.3.2 Allianzen des Erzählens

Bei aller Distanzierung und Vagheit angesichts der Wirklichkeit kann und will Gstrein auf ein Realitätsfundament nicht verzichten. Seine Skepsis betrifft die Mitteilung und Mitteilbarkeit von Wirklichkeit, aber nicht diese selbst. So sind der reale Kosovo-Krieg und im besonderen der reale Tod Gabriel Grüners jene Aspekte, die man für den Roman als »Anlassgeschichte in der Wirklichkeit« bezeichnen kann. Dabei kommt den realen Personen eine besondere Funktion im Text zu. Die Beziehung zu ihnen kann als der Versuch verstanden werden, den Roman mit jener autobiografischen Autorität auszustatten, die Norbert Gstrein selbst nicht oder nur bedingt einbringen kann. Bedingt deshalb, weil Gstrein über einen Umweg dennoch versucht, sein eigenes Leben für das Schreiben über Gewalt und Krieg zu qualifizieren. Hierzu macht er einen geo- und biografischen Brückenschlag, der sowohl Räume als auch Personen bzw. Figuren analogisiert.

Die Vorgeschichte dazu beginnt in dem Roman *Die englischen Jahre*, also mit der Hinwendung zu historischen Themen. Darin wird dem Schriftsteller Max angesichts seines Buches »Hommage a Hirschfelder«

---

947Gstrein, Sheerness (wie Anm. 852), S. 105f.



vorgeworfen, »er hätte sich nur an eine Mode angehängt, es gäbe keinen anderen Grund für ihn, sich mit Vertriebenen zu beschäftigen, um so weniger, als es ein Jude war, er wisse nichts vom Exil und hätte bei seinen Dorfgeschichten bleiben sollen.«<sup>948</sup> Genau diese Erzählform war in früheren Texten gewährleistet, wenn die autobiografische Figur Moritz »seinen Klatsch, Dorfgeschichten und -skandale« erzählte (R, 131). Gstrein thematisiert damit einen Rechtfertigungsdruck, den er angesichts der Beschäftigung mit einem zeithistorischen Thema, das in besonderer Weise an die Autorität des unmittelbar Betroffenen gebunden ist, selbst verspürte. Vor allem dann, wenn man mit dem Erzählen andere Erzählungen kritisieren will, scheint es Akzeptanz nur dort zu geben, wo der Autor sein Leben als Argument einbringen kann.<sup>949</sup> In der Dichotomie von Dorfgeschichte und (zeit-)historischem Roman geht es um die Autorität autobiografisch verbürgten Schreibens, die dann zur zentralen Herausforderung für die erzählte Gewalt in *Das Handwerk des Tötens* avanciert. Auch wenn Gstrein diese Problematik in seinen Roman *Die englischen Jahre* und *Selbstportrait mit einer Toten* vor allem polemisch und mit zynischer Distanz verhandelt, so ist die Frage nach der Autorisierung von Themen wie Holocaust, Krieg und Gewalt nicht obsolet. *Die englischen Jahre* fußte auf Recherchen; diese Form der Faktionalisierung kommt auch in *Das Handwerk des Tötens* zur Anwendung. Aber in dem Maße, wie er in diesem Roman das Misstrauen und die Fiktionalisierung weitertreibt, wächst die Anstrengung, den Text mit der Wirklichkeit zu begründen.

In einem Interview aus dem Jahr 2001, also während der Arbeit an *Das Handwerk des Tötens*, findet sich jene Möglichkeit der Autorisation angedeutet, die er dann in der Rechtfertigung des Romans vollends ausformuliert. Über dieses Interview wird berichtet:

Literarisch hat sich Norbert Gstrein von den selbst erlebten Landschaften seiner frühen Bücher längst verabschiedet. Doch wer aus der Provinz kommt, dem ist sie vertraut. Wer sie kennt, erkennt sie wieder. Sie atmet, egal wo, aus den Untermietzimmern, die der Schriftsteller fürchtet und immer wieder bezieht, und sie begegnet ihm auf seinen Reisen nach Bosnien und Kroatien. Oft ist Norbert Gstrein in letzter Zeit ins ehemalige Jugoslawien gefahren, um zu bemerken, dass auch diese Fremde nur eine Sonderform des Altbekanntes ist.<sup>950</sup>

Dieser Gedankengang erscheint als unmittelbare Reaktion auf die Abwertung seiner schriftstellerischen Kompetenzen gegenüber historischen Themen. Die »erlebte Landschaft« und die daraus hervorgegangenen Dorfgeschichten werden geradezu zur Voraussetzung dafür, über das Kriegsgebiet zu schreiben. In der Tat stiftet Gstrein 2004 in Verteidigung von *Das Handwerk des Tötens* eine – durchaus fragwürdige – Analogie zwischen Tirol und dem Kosovo: die recherchierten Episoden aus dem Krieg erinnerten Gstrein »an Geschichten, die ich von zu Hause kannte, es waren dieselben halbstarke Männlichkeitsrituale wie in dem Dorf in Tirol, aus dem ich stamme.« Er behauptet ein »hier wie dort,« eine gemeinsa-

---

948Gstrein, Jahre (wie Anm. 866), S. 10. Und in *Selbstportrait mit einer Toten* erzählt Max als Verlängerung dieses Vorwurfs die Rezeption seines Romans: »ich fürchte, das Thema ist eine Nummer zu groß für Sie, wie schade, äffte er [Max] ihn [Wilhelm] nach, wie schade, wobei er lauter wurde, wären sie doch bei Ihren *Dorfgeschichten* geblieben, er habe immer wieder gesagt, Ihre *Dorfgeschichten* ja, Ihre *Hommage à Hirschfelder* nein, ein bißchen Exotik, warum nicht, aber man muß nicht gleich übertreiben« (Norbert Gstrein: *Selbstportrait mit einer Toten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 73).

949Der Erfolg des *Romans eines Schicksallosen* wäre kaum vorstellbar, wenn der Text von einem oder einer nach 1945 geborenen Person ohne familiären oder anderweitig persönlichen Bezug zur Shoah verfasst worden wäre.

950Paul Jandl: Diese nicht aufhören wollende Sehnsucht. Ein Wiener Kaffeehausgespräch mit Norbert Gstrein. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.8.2001.

me Atmosphäre des Kriegsgebiets und eines »äußersten Rand[es] [...] hinter den sieben Bergen, wo das Glück ein Hinterwäldlerglück sein mußte.«<sup>951</sup> Dazu fügt es sich, dass Peter Handke in seinen Reiseessays nicht nur das serbische Tara-Gebirge der »kärntnerisch-österreichischen Stammgegend«<sup>952</sup> vergleichbar findet und somit Gstreins Analogien vorwegnimmt, sondern vor allem die Angabe »hinter den siebenmalsieben Bergen«<sup>953</sup> zur Verortung des Kriegsgebiets verwendet. Indem Gstrein diese Formulierung aufgreift, stellt er eine – nicht nur sprachliche – Analogie zwischen Tirol und dem Kosovo her, die dadurch motiviert scheint, das Thema des Romans für die eigene Biografie anschlussfähig zu machen. Krieg und Gewalt als nicht-literarische, körperliche Ereignisse bedürfen, so impliziert der Begründungsaufwand Gstreins, der Zeugenschaft. Gewalt ist nicht allein literarisch verhandelbar, will man, wie es für das Handwerk gilt, gerade den Tatcharakter und die Überschreitung thematisieren. Durch die Verbindung von »hier« und »dort« sollen die Erfahrungen im Hier zum Erzählen des Dort befähigen und autorisieren.

Ich hatte die Idee, mit meinem Roman, wie auch immer verzerrt, unter anderem einen Teil meiner Herkunftsgeschichte zu erzählen, und es ist dabei nicht einmal wichtig, wie sehr das bloß eine Projektion war, eine negative Idealisierung, oder inwieweit es den Tatsachen entspricht, Hauptsache, es ist eine Prämisse, die mein Schreiben in Gang setzt und mich davor bewahrt hat, über die Grausamkeit des Krieges so zu schreiben, als wäre dergleichen nur auf dem Balkan möglich.<sup>954</sup>

Im Hinblick auf Gstreins Poetik erscheint das skizzierte »hier wie dort« als räumliche Variante autobiografischen Verbürgens. Allerdings scheint die Vergleichbarkeit von Tiroler Bergwelt und Kriegsfront jenseits dieses poetologischen Zusammenhangs doch äußerst fragwürdig.

Norbert Gstrein findet schließlich zu der Aussage: »Mein erfundener Kriegsberichterstatter Christian Allmayer hat viel mehr mit mir selbst zu tun als mit Gabriel Grüner.«<sup>955</sup> Das ist kein Argument gegen die Verbindungslinie Gstrein-Grüner, auf deren Stärke und Funktion im folgenden einzugehen sein wird. Es ist vielmehr Zeugnis seines Versuchs, mit nahezu allen Mitteln den von ihm erzählten Krieg zu autobiografisieren und damit zu autorisieren. In Fortführung der Analogiebildungen kann das Verhältnis von realen Personen und literarischen Figuren ebenso in den Kontext von Bürgschaften für Literatur eingeordnet werden. Sie geben dem Anspruch des Autors nach einerseits notwendiger Faktizität und genauer Recherche und andererseits ebenso notwendigem Misstrauen gegenüber der Erzählbarkeit der Wirklichkeit historische und literarische Gestalt. Es ist die unklare, spielerisch-ernste Zwischenposition des misstrauischen Schreibens, die in der Rezeption zu Irritationen geführt hat. Dies vor allem deshalb, weil sie in die Auseinandersetzung mit dem Text vielfach nicht einbezogen wurde. Mit ungeahnter Heftigkeit kam nach der Publikation von *Das Handwerk des Tötens* eine Lesart auf, die den Roman

---

951Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 835), S. 29f.

952Peter Handke: *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 25.

953Handke, *Tränen* (wie Anm. 873), S. 30.

954Gstrein, *Geschichte*, 31.

955Gmünder, *Toten* (wie Anm. 818). Auch eine weitere Figur paktiert autobiografisch mit Gstrein. Er verwendet, so die Selbstaussage, im Alltag Paul als Pseudonym. Es ist dabei gar nicht bedeutsam, ob das stimmt, sondern es belegt vielmehr im Kontext von *Das Handwerk des Tötens* die Strategie der Autobiografisierung des Romans.

skandalisierte. Kern des Vorwurfs ist, dass Gstrein die Lebensgeschichte Gabriel Grüners für sein Schreiben mißbraucht haben soll. Gstrein zitiert in seinem Verteidigungsesay den Text der Freundin Grüners, Beatrix Gerstberger, mit dem Titel *Keine Zeit zum Abschiednehmen. Weiterleben nach seinem Tod*, in dem er wenig verschlüsselt diffamiert wird: Der Schriftsteller Holztaier, der einen Roman *Die bosnischen Jahre* verfasst habe, sei ein »peinlich schlechter Pornograph.«<sup>956</sup> Eine Protagonistin der Skandalisierung war Iris Radisch mit ihrer Rezension des Romans in der *Zeit* kurz vor Weihnachten 2003. In ihrer Argumentation geht sie so vor, dass sie die biografischen Rahmendaten von Grüner und Allmayer vergleicht, die nicht sehr verdeckten Überschneidungen feststellt und dann die beiden Figuren ineins setzt. »Gabriel Grüner gab es wirklich. [...] Er kam aus Südtirol, war lange und eng befreundet mit einer bekannten Südtiroler Schriftstellerin. In Hamburg teilte er das Leben mit einer Modejournalistin. Als er 1999 im Kosovo auf einer Reportagereise erschossen wurde, erwartete das Paar gerade das erste Kind.«<sup>957</sup> Der Vergleich fällt wie folgt aus: »Der Tiroler Schriftsteller Nobert Gstrein hat, vier Jahre später, einen Roman über einen Hamburger Journalisten aus Südtirol veröffentlicht, der auf einer Reportagereise im Kosovo erschossen wird, eine Südtiroler Schriftstellerin und eine Hamburger Lebensgefährtin zurücklässt.«<sup>958</sup> Die in der Tat bestehenden Ähnlichkeiten haben dann zu der vereindeutigenden Lesart geführt, *Handwerk des Tötens* sei ein Schlüsselroman und mehr noch: eine vielleicht etwas umständlich erzählte Biografie des Reporters Gabriel Grüner. Erst diese Prämisse macht verständlich, warum der Roman als skandalös begriffen werden kann. Iris Radisch erinnert, dass er »ein ungemein sympathischer Hamburger Kollege [war] – vor vielen Jahren Hospitant im Feuilleton der *ZEIT*, in der er seine ersten Literaturkritiken veröffentlichte, später Reporter beim *Stern*.«<sup>959</sup> Diese Wertschätzung trifft sich mit nahezu allen Charakterisierungen, die nach Grüners Tod geschrieben wurden. Vor allem aber erzeugt sie eine Nähe zu einer historischen Person, die der Distanzierungs poetik Gstreins und dem Gestus der Skepsis entgegenstehen. Der Vorwurf ist dann:

Das wenige, das von dem erschossenen Reporter über alle künstlichen Beschwerneisse hinweg letztendlich berichtet wird, ergibt ein desaströses und fragwürdiges Bild. Der Tiroler Journalist und noch mehr seine Tiroler Schriftstellerfreundin werden in einem derart missgünstigen Licht gezeichnet, dass man sich in manchen Passagen fragt, was außer innerösterreichischen Stammesfehden und deren ästhetischer Kostümierung den Tiroler Autor eigentlich interessiert.<sup>960</sup>

Zudem seien die allgemein anerkannten und geschätzten Reportagen Grüners systematisch desavouiert worden. Dabei wird verkannt, dass die Figur Allmayer wohl Gabriel Grüners Leben zitiert, aber dann zu einer Verkörperung der Paradoxien von Kriegsreportern insgesamt gestaltet wird, in die zahlreiche

956Gstrein, *Geschichte*, S. 40.

957Iris Radisch: Tonlos und banal. In: *Die Zeit*, 22.12.2003. Es ist eine eigene Pointe in Bezug auf Gstreins Werk, dass sich hierbei eine Reaktion wiederholt, die er bereits selbst in seinem Roman *Selbstportrait mit einer Toten* diskutiert hat. Da ist es die Schriftstellerin Wernicke, die im Hinblick auf Max' Hirschfelder-Roman aussagt: »ein Leben wie Hirschfelders leben ist echt« (Gstrein, *Selbstportrait* (wie Anm. 948), S. 83). Dem Autor Max wurde aber, wie oben skizziert, vorgeworfen, keine Kompetenz für die Beschreibung dieses echten Lebens zu haben.

958Radisch, *Tonlos*.

959Ebd.

960Ebd.

andere Personen, Berichte und Haltungen eingeflossen sind. Aber en détail die einzelnen ›Vorlagen‹ zu rekonstruieren, würde stets nur Argumente hervorbringen, die auf der Ebene von Ver- und Entschlüsselung verblieben und damit den Roman stets um die Dimension des literarischen Misstrauens verkürzen würden.

Weiterführender als die Entschlüsselung ist, die Funktion und Bedeutung Grüners und seiner Texte für den Roman zu beschreiben. Warum ist es essentiell für den Roman, mittels der Person Gabriel Grüner in der Wirklichkeit zu gründen? Eine mögliche Antwort hat es zunächst mit der Feststellung zu tun, dass Iris Radisch und Norbert Gstrein ganz ähnliche Prämissen setzten. Beide setzen auf die Autorität persönlicher Bekanntschaft. Der Verweis auf eine Beziehung zu Grüner soll Garant für die Richtigkeit von Aussagen im Spannungsfeld von Fakten und Fiktionen sein. Radisch will die ›Verzeichnungen‹ Gstreins durch persönliches Wissen korrigieren. Und auch Gstrein erinnert sich: »Ich hatte mit Gabriel Grüner kurz vor seinem Tod telephoniert.«<sup>961</sup> Gespiegelt wird diese Beziehung im Roman selbst, wenn Paul, eine der Erzählinstanzen Gstreins, behauptet: »Er ist mein Freund gewesen. [...] Ich habe kurz davor noch mit ihm telephoniert« (H, 28). Die Freundschaft im Roman liegt in der gemeinsamen Herkunft begründet; beide stammen aus Tirol und es sind »keine zwanzig Kilometer von einem Ort zum anderen« (H, 29). Zudem sind sie sich an der Universität in Innsbruck mehrfach begegnet. Die Herkunft, Innsbruck und die Wiederbegegnung in Hamburg sind die Rahmendaten der biografischen Komplizenschaft zwischen Allmayer, Paul und Grüner; sie schließen aber eben auch Norbert Gstrein ein. Der Roman liefert dann die Begründung dafür, warum die Beziehung zu dem getöteten Journalisten – es betrifft Grüner wie Allmayer gleichermaßen – notwendig ist: sie autorisiert Literatur. So heißt es in der einschlägigen Passage: »Das ist meine Geschichte«, sagte er [Paul], als müßte er sie gegen mich verteidigen. ›Wer sonst soll sie erzählen, wenn nicht ich?‹« (H, 36.) Persönliche Nähe wird zum Argument. Gstrein verfolgt letztlich durch den Bezug auf Gabriel Grüner dieselbe Strategie, wie sie im Roman Pauls Versuch, das Leben und Sterben Allmayers zu erzählen, prägt. So kommt auch seine Verteidigungsschrift *Wem gehört eine Geschichte?* nicht ohne den Brückenschlag zu persönlichen »Erinnerungen, die nicht mit Gabriel Grüner verbinden,« aus.<sup>962</sup> Zwar sind diese Erinnerungen, im Gstreinschen Duktus des Vagen, abgemildert: es sind »Bruchstücke« und »undeutliche Bilder.«<sup>963</sup> Aber dennoch: Innerhalb dieser Konstellation persönlicher Allianzen fungiert Grüner als Verankerung des Schreibens in der Wirklichkeit. Seine implizite Anwesenheit im Text verspricht eine Authentifizierung, indem er innerhalb des Schreibkonzepts von Gstrein die Stelle des Zeugen einnimmt. Was in der Person eines Überlebenden von Krieg und Holocaust eine Einheit bildet, ist bei Gstrein in Instanzen des Erlebens, Wissens und Schreibens aufgespalten. Gstrein kann und will nicht über den Krieg und das Töten schreiben,

---

961Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 16.

962Ebd., S. 18.

963Ebd., S. 18f.

ohne eine ›Figur‹ des Zeugen, die die ›Faktionalisierung‹ des Textes bewirkt. Der Roman wird durch den Zeugen mit einer existentiellen Dringlichkeit aufgeladen, die der Autor als Unbeteiligter nicht aufweisen kann. Gabriel Grüner ist »notwendig, um das wirklich Geschehene nicht mit Fiktion zu überdecken.«<sup>964</sup> Er ist das sichtbarste Zeichen des faktischen Fundaments des Textes. Mit der Nennung des Namens Gabriel Grüner wird die exakte Recherche als formulierter Selbstanspruch des Autors nachprüfbar.<sup>965</sup> Innerhalb des Romans bezeichnet der Erzähler die Reportagen Allmayers als »Dokumente[]« (H, 51) und verleiht ihnen damit den Status glaubwürdiger Zeugnisse der Wirklichkeit. Wie ein Vergleich zu belegen vermag, handelt es sich dabei um kaum versteckte Lektüren einzelner Artikel Gabriel Grüners.<sup>966</sup> Zentrale, schockierende Schilderungen aus dem Kriegsgebiet sind sowohl im Roman als auch in den *Stern*-Reportagen Grüners verzeichnet. Der Erzähler liest unter anderem von der brutalen Tat, »einen Gefangen zu zwingen, einem anderen die Hoden abzubeißen und sie vor ihm zu essen« (H, 57). Dieses Verbrechen stammt aus dem Jahr 1992 und wurde mutmaßlich von dem bosnischen Serben Duško Tadić im Gefangenenlager Omarska angeordnet; Grüner schildert es 1994 unter Berufung auf einen Zeugen: »Er zwang einen vierten Gefangenen, Motoröl zu trinken und anschließend die Hoden der Bewusstlosen abzubeißen – die drei starben.«<sup>967</sup> 1996 schreibt er nochmals, im Zuge des Prozesses gegen Tadić vor dem Internationalen Strafgerichtshof, von diesem Verbrechen. Dort nimmt die Episode jene erzählerische Gestalt an, die Gstrein in seinen Roman aufnimmt: »Im Lager von Omarska soll er unter anderem einen Gefangenen gezwungen haben, einem anderen die Hoden abzubeißen.«<sup>968</sup> Der Hinweis auf die Verspeisung könnte als fiktionale Radikalisierung begriffen werden;<sup>969</sup> wahrscheinlicher ist aber, dass Gstrein sich hierbei auf einen Bericht im *Spiegel* bezieht, in dem es unter Berufung auf Augenzeugen heißt:

Tadic habe dann einem anderen Häftling befohlen, zweien der drei offenbar leblosen Opfer die Hoden abzubeißen; später sei dieser vierte Gefangene blutverschmiert in die gemeinsame Unterkunft zurückgekehrt. »Er roch nach Erbrochenem«, erinnert sich der Autoschlosser, »ich konnte in seinem Mund noch Reste der Hoden sehen, Hautfetzen und Blut. Sein Mithäftling habe den ›Verstand verloren.«<sup>970</sup>

Zahlreiche andere Gewalt-Episoden, die der Erzähler erwähnt, lassen sich als Teile von Reportagen Grüners identifizieren. Sie alle belegen, dass über die historische Person des Kriegsreporters ein faktisches Fundament für den Roman geschaffen wird, das unverrückbar ist. Was der Erzähler des Romans an den Erzählungen über den Krieg kritisiert, sind Erzählweisen, nicht aber die Fakten. Und vor allem kritisiert

964Kruzel, Notwendigkeit (wie Anm. 887), S. 136.

965Vgl. Norbert Gstrein: Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. In: Neue Zürcher Zeitung, 15.1.2000: »Bei einem Roman, der ein Spiel mit Fakten und Fiktionen treibt, müssen die historischen Hintergründe exakt recherchiert sein.«

966Die folgenden Überlegungen können sich auf Kruzel, Notwendigkeit, bes. S. 142–148 stützen.

967Gabriel Grüner, Tilman Müller: Tribunal gegen das Grauen. In: Stern, H. 45 (1994), S. 232f., hier S. 232.

968Gabriel Grüner, Uli Rauß: Die lange Suche nach Gerechtigkeit. In: Stern, H. 20 (1996), S. 154–159, hier S. 154. Davon berichten auch zahlreiche andere Artikel, u.a.: Maik Brandenburg: »Mein Körper sprach die Wahrheit.« In: Stern, H. 26 (1993), S. 132–134 sowie Uli Rauß: Der Kriegsverbrecher. In: Stern, H. 9 (1994), S. 24–27.

969So bei Kruzel, Notwendigkeit, S. 143.

970O.A.: Symbol des Terrors. In: Der Spiegel, H. 45 (1994), S. 35f., hier S. 36.

er, um welchen Preis man an Informationen kommt, gerade wenn man nach dem Töten sucht. Steht die Nähe des Autors und der Romanfiguren zu Gabriel Grüner in der einen Richtung für die Anbindung an das Faktische, so wird im Umgang mit dem realen Reporter gleichzeitig auch die fiktionale Weiterführung der Fakten festgeschrieben. Dies ist der Punkt, der Gstrein fundamental von der Haltung Iris Radichs trennt. Die zunächst gestiftete Nähe wird sogleich wieder relativiert und korrigiert. Über den »ungemein sympathischen Hamburger Kollegen« heißt es im Gegensatz zu Radisch von Gstrein ungleich vager: er sei »einmal, vor Jahren, wenigstens ein paar Monate lang, so etwas wie ein Freund gewesen.«<sup>971</sup> Die Korrektur, die im Roman ebenfalls vollzogen wird (vgl. H, 28f.) erklärt sich aus den Regeln seiner Poetik, die eine realistische Abbildung historischer Ereignisse und Personen nicht für möglich hält. Die Korrektur der Beziehung Grüner-Gstrein betrifft letztlich das Verhältnis von Literatur und Realität. Gemäß den Vorgaben des skeptischen Erzählens wird die direkte Nähebeziehung abgeschwächt, aber nicht aufgekündigt. Es gibt eine Anwesenheit Grüners im Text, die aber immer auch Verweis auf seine Abwesenheit ist. Genau in diesem Pendeln zwischen Anwesenheit und Abwesenheit liegt die figurengestalterische Ausformulierung von Gstreins poetischem Misstrauen, das aber stets der Wirklichkeit oder besser: den (historischen) Fakten verbunden bleibt.

### V.3.3 Poetik als Bürgschaft

An Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* ist vor allem seine Konstruktivität, sein Operieren mit Fiktionen und Möglichkeiten als Form der Wirklichkeitskritik betont worden. Demnach handelt es sich bei dem Roman um eine Versuchsanordnung, bei der sich die Figuren auf verschiedene Weise zu einem historischen Ereignis verhalten. Dieses vielfach problematisierte oder scheiternde Verhalten, der vergangenen Wirklichkeit beizukommen, wird vom Autor zu einer Kritik an Verfahren historischen Erzählens genutzt. Das Verhältnis von Kriegswirklichkeit und Erzählen lässt sich als Frage danach stellen, »wie man darüber [die Kriege in Jugoslawien] schreiben oder nicht schreiben kann.«<sup>972</sup> In der Tat ist dies eine zentrale Säule seines Schreibens, allerdings wird sie nur tragfähig, wenn man auch deren Gegenstück berücksichtigt. So sollen im folgenden die zahlreichen intertextuellen Anspielungen und Zitate, die im Roman aufgefunden werden können, nicht nur dazu genutzt werden, den poetologischen Rahmenbedingungen seines Schreibens Kontur zu verleihen. Die Anspielungen leisten mehr; sie sind mehr als poetisches Spiel innerhalb literarischer Echokammern. Die weiterführende Überlegung diesbezüglich ist, dass die herbeizitierten Autoren einen Authentifizierungsauftrag für Gstreins Roman erfüllen sollen. Es handelt sich dabei nicht nur um eine Möglichkeit, sondern geradezu um eine Notwendigkeit im Schreiben über Gewalt. Es ist der Bemerkung nur zum Teil zuzustimmen, dass bei Gstrein »Erinnerung und das Recht eine Geschichte zu erzählen nicht mit einem biografischen Hintergrund korre-

---

971 Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 10.

972 Ebd.

liert.«<sup>973</sup> Wohl gibt es für Gstrein nicht irgendein Vorrecht oder eine besondere Zuständigkeiten für Geschichte und Geschichten – darauf richtet der polemische Essay *Wem gehört eine Geschichte?* ja seine ganze argumentative und rhetorische Kraft –, aber es gibt die Verpflichtung, dass Erzählungen über historische Wirklichkeit auch in eben dieser Wirklichkeit gründen. Diese Verpflichtung berührt nicht die Frage, ob und wie diese Wirklichkeit letztlich literarisch umgesetzt werden kann, sondern zielt zunächst schlichtweg auf die Autorität des Faktischen. Diese den Texten zugrunde zu legen, ist durch Recherchen möglich, wie sie Gstrein ja auch umfangreich betreibt. Die direkteste Form der Autorisierung ist aber, auf die eigene Erfahrungen zu verweisen. Die These ist, dass Gstrein diesen Verweis auf die Erfahrung gerade nicht beiseite schiebt, sondern über den Zwischenschritt poetologischer Anspielungen seinen Roman zu Autoren in Beziehung setzt, die ihrerseits Überlebende von Gewaltereignissen sind. Somit gründet seine erzählte Gewalt in erzählter Gewalt, die ihrerseits aus Erfahrung hervorgeht. Gstrein bildet mit dieser Verweiskette seine Position der Beobachtung zweiter Ordnung als poetologisches Verfahren ab, das zwar von Sprachskepsis, Distanzierungen und Vagheit durchzogen ist, dennoch aber in der Realität der Gewalt gründet. Es kann bezüglich der Poetik des Areal der Tat von einer sekundären Authentizität gesprochen werden, die entsteht, indem Zeugen von Gewalt für den Roman eines Unbeteiligten über Gewalt zeugen.

Zunächst sind jene Beziehungen zu klären, die durch direkte Zitate in Gstreins Roman entstehen. Am Ende von *Das Handwerk des Tötens* steht der Selbstmord Pauls; dieser ist zunächst der Auftrag für den Erzähler, das offensichtlich gescheiterte Schreibprojekt Pauls fortzuführen oder besser: anders zu beginnen. Aus dem Satz »Ich werde nicht mehr schreiben« (H, 380), den Paul auf einem einzelnen Blatt hinterließ, geht die Idee hervor, neu und anders zu schreiben. Es handelt sich bei diesem Selbstmord aber auch um ein ›Zitat: Paul selbst stiftet die Verbindung zu Cesare Pavese, der sein Leben ebenfalls vorzeitig beendete. Sein Tagebuch der Jahre 1935-1950 mit dem für Gstreins Roman beziehungsreichen Titel *Das Handwerk des Lebens* endet kurz vor seinem Tod mit dem Satz »Ich werde nicht mehr schreiben.«<sup>974</sup> Es handelt sich bei der Zitation um eine doppelte Bezugnahme, die der Kernpunkt von Gstreins Umgang mit historischen Themen ist. Pauls Tod zitiert wirkliches Leben und Sterben – nämlich der historischen Person Cesare Pavese. Aber ebenso wird die literarische Gestaltung und Bearbeitung dieses Lebens in das Blickfeld gerückt. In dem Tagebuch Paveses finden sich zahlreiche »Streichungen und Korrekturen wie bei einer ersten Niederschrift, und zuweilen [...] Korrekturen mit Bleistift oder einer anderen Tinte, die offensichtlich eine Zeitlang nach der Niederschrift angebracht wurden.«<sup>975</sup> Diese Textgestalt belegt die erzählerische Bearbeitung des Lebens und evoziert einen Handwerksbegriff, der ähnlich wie bei Borges auf *poiesis* abzielt. Durch das gesamte Tagebuch Paveses hindurch zieht sich als ein roter Faden die

---

973Düwell, Toter (wie Anm. 904), S. 111.

974Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. München: Claasen 2001, S. 456.

975Ebd., S. 457 (Anmerkungen zum Text).

Frage nach dem geglückten, adäquaten Verhältnis von Wirklichkeit und durch Poesie »ans Licht gebrachter Wirklichkeit.« Von Gstreins Roman aus gelesen ist das Fatale an Paveses Tagebuch, dass er die Frage tatsächlich im Schreiben beantworten will. Als Gstreins Lesart könnte man annehmen, dass der Selbstmord Paveses dem Versuch geschuldet ist, eine »Literatur der Wirklichkeit« hervorzubringen. Und dies ist auch die Problematik Pauls in *Das Handwerk des Tötens*, der seinen Freitod mit dem Pavese-Zitat ausstattet. Gstrein zitiert genau jenen Moment, wo das erzählte Leben und des gelebte Leben sich überlagern und eins werden. Pavese überschreitet das Schreiben hin zum Handeln, bzw. wird die Trennung aufgehoben. Die Konsequenz ist ein Abbruch des Erzählens und das Leben selbst wird zur Mitteilung: »Nicht Worte. Eine Geste.«<sup>976</sup> Die fatale Pointe bei Pavese ist, dass diese Überschreitung nicht nur die Literatur, sondern auch das Leben beendet. Es ist durchaus denkbar, dass nicht nur die Figur Paul, sondern auch die Konzeption der Figur Allmayer von der Konstellation aus Erzählen, Handeln und Tod, wie sie das Ende von Paveses Leben und Tagebuch verdichtet, beeindruckt ist. Bei Pavese wird ein Akt der Überschreitung lesbar, der vom erzählten Ende (ich werde nicht mehr schreiben) vom Vollzug der Lebensbeendigung führt. Kann für die Figuren Allmayer und vor allem Paul die Überschreitungsszene in Paveses Tagebuch als Begründungsdiskurs veranschlagt werden, so reklamiert der Autor Gstrein eine Position, die den Widerspruch oder das Missverhältnis von Leben und Literatur anerkennt. Pavese spricht von der »ans Licht gebrachte[n] Wirklichkeit«<sup>977</sup> in der Literatur. Die Wirklichkeit wird poetisch erzeugt und hat doch einen unaufkündbaren Bezug zum Leben. In einem Interview wird Gstrein auf einen Eintrag Paveses vom 20. November 1937 angesprochen, in dem dieser über seine literarischen Figuren sagt: »Es ist immer uneindeutig, ob sie denken oder ob ich sie denke. Mich interessieren zugleich ihre Erfahrungen und meine phantastische Logik.«<sup>978</sup> Gstrein bestätigt diesen Kontext für seinen Roman; er adaptiert die Idee einzelner Rollen und Figuren, die sowohl in der Wirklichkeit gründen, als auch der Fiktion und Diktion eines Autors entstammen. Im Verweis auf Paveses Tagebuch wird so für *Das Handwerk des Tötens* eine unentschiedene, gleichsam schwebende Position zwischen Fakt und Fiktion festgeschrieben. Der Tod am Ende von Paveses Tagebuch und Leben ist vor diesem Hintergrund die Begründung für die Notwendigkeit des »Ineinandergreifen[s] von realen und fiktiven Räumen.«<sup>979</sup> Wie der allusive Titel *Handwerk des Tötens* ja nahe legt, sind die bereits erwähnten Poetikvorlesungen Borges' ein möglicher Zugang zu Gstreins Poetik. Über das Spiel mit dem Titel hinaus liefern Borges' Reflexionen einzelne, wichtige Impulse für das schriftstellerische Selbstverständnis Gstreins, wengleich man einschränken muss, dass es sich weniger um die Übernahme eines Theoriegebäudes als vor allem um einzelne Stichworte handelt, die Gstrein in seine eigene Poetik – äußerst selektiv – einarbeitet. Man könnte eher von einer ästhetischen Grundstimmung Borges' sprechen, die für Gstreins Vorhaben,

976Ebd., *Handwerk*, S. 456.

977Ebd., S. 9.

978Ebd., S. 66.

979Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 73.



historische Ereignisse zu erzählen, eine gewisse Attraktivität besitzt. Denn Borges propagiert, ganz im Sinne misstrauischen Erzählens, das Vage und Uneindeutige: »Für mich ist nämlich das Angedeutete weit wirkungsvoller als das Ausgesprochene. [...] [W]enn etwas nur gesagt oder – noch besser – angedeutet wird, gibt es eine Art Gastlichkeit in unserer Vorstellungskraft.«<sup>980</sup> Borges spricht im Wesentlichen über das Schreiben, für ihn ist ein Bezug zur Geschichte nur ein randständiges oder gar zu vermeidendes Thema; er äußert sich kritisch zur schriftstellerischen Zeitgenossenschaft und adelt dagegen Autoren und Sätze, durch die man »irgendwie jenseits der Zeit« ist.<sup>981</sup> In einer Passage allerdings scheint ein Gedankengang über das Verhältnis von Literatur und Geschichte auf, der für Gstreins Schreiben hohe Relevanz besitzt. Borges erläutert: Natürlich gibt es in meinen Geschichten [...] wahre Einzelheiten, aber irgendwie meine ich, dass diese Einzelheiten immer mit einer gewissen Menge von Unwahrheit erzählt werden sollten. Es liegt keine Befriedigung darin, eine Geschichte so zu erzählen, wie sie sich tatsächlich ereignet hat.« Eine Obsession gegenüber dem Faktischen sei nichts für Künstler, sondern für »bloße Journalisten oder Historiker.«<sup>982</sup> Er versuche, sich weniger den konkreten Umständen zu verpflichten als vielmehr der Vorstellungskraft zu überlassen, die er als Traum bezeichnet. »Ich versuche nur zu übermitteln, was der Traum ist. Und wenn der Traum verschwommen sein sollte [...], versuche ich nicht, ihn schöner zu machen oder auch nur zu verstehen.«<sup>983</sup> An Borges interessiert Gstrein die positiv verstandene Vagheit und das bejahte Verschwommene des Erzählens.

Neben den direkten Spuren anderer Texte in *Das Handwerk des Tötens* gibt es die bereits angedeutete Ebene bürgender und autorisierender Texte. Gstrein schreibt sich in eine »Poetik des Dokumentarisch-Imaginären«<sup>984</sup> ein, die er bei Danilo Kiš fortgeführt und ausgeprägt findet. Kiš will durch den Bezug auf Dokumente und Fakten historische Ereignisse literarisch enthüllen. Zudem ist es die Funktion der Realität in seinen Romanen, dass sie »das freie Feld der Phantasie [...] einschränkt,«<sup>985</sup> der Text also niemals »nur« Fiktion ist. Der Bezug auf nachprüfbare Realitäten hat die Aufgabe, zu belegen, dass ein Text über historische Ereignisse »keine reine Erfindung ist, sondern auf verdammten Zeugnissen, auf Dokumenten beruht.«<sup>986</sup> Dieser Haltung fühlt sich Gstrein verpflichtet, wenn es von ihm heißt: »ich suche den Spielraum [des Fiktionalen] im Rahmen von sehr konkreten Fakten, an denen ich nicht rütteln würde.« Die Gefahr, die hinter einer zu extrem betriebenen Skepsis gegenüber der Wirklichkeit lauert, ist die »Verkehrung der Tatsachen.«<sup>987</sup> Es gibt einen authentischen Ausgangspunkt des Erzählens, eine reale Anlassgeschichte für Literatur. Es handelt sich um ein Bündnis zwischen Leben und Literatur, das Kiš – wie viele osteuropäische Schriftsteller seiner Generation – zu keinem Zeitpunkt aufgekündigt wissen will.

980Borges, *Handwerk* (wie Anm. 832), S. 28.

981Ebd., S. 86.

982Beide Zitate in: ebd.

983Ebd., S. 89.

984Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 84.

985Danilo Kiš: *Anatomiestunde*. München, Wien: Hanser 1998, S. 59.

986Ebd., S. 95. Dahinter steckt auch ein politisches Programm, mit seinen Texten Wirklichkeit angreifen zu können.

987Nickel, *Figur* (wie Anm. 836).

Gleichzeitig ist sein Buch *Anatomiestunde*, in dem er das Verhältnis von Fakten und Fiktion seines Romans *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* zu klären anstrebt, ein Plädoyer dafür, Literatur nach den Gesetzmäßigkeiten von Literatur zu begreifen und nicht einer »Diktatur des Faktischen« zu unterwerfen. Es geht aber eben letztlich nicht um den Aufbau vermeintlicher Dichotomien, sondern um eine »wundersame Symbiose von Vision, Zeugnis, Dokument, Legende und Mythos.«<sup>988</sup> Literatur setzt an dem Abwesenden an, da, wo das Dokumentarische abbricht; »wie ich es bei der Konstruktion von Figuren verwende, über die dokumentarische Einzelheiten vorliegen, bestimmte biografische Fakten, die jedoch unzureichend sind, so dass zwischen zwei Angaben eine Lücke klafft, die es zu füllen gilt, auszufüllen mit der soliden Materie der Phantasie, einer Materie, die in bezug auf ihre Überzeugungskraft dem Dokument gleichkommt.«<sup>989</sup> Da Kiš' Texte – wie dann auch die Prosa Gstreins – stets auf historische Wirklichkeit bezogen sind, kann und soll es nie darum gehen, sich dieser Wirklichkeit qua Phantasie zu entledigen. Credo der Poetik beider ist, mittels Fiktionen historische Wahrscheinlichkeiten hervorzubringen, die dort platziert werden, wo es in der Geschichte Lücken und Fragwürdigkeiten gibt. In seinem Roman *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* erläutert der Erzähler dieses Verfahren: es handelt sich um ein »schöpferische Bedürfnis, dem lebendigen Dokument gewisse [...] Farben, Klänge und Gerüche beizumengen,« das ihn veranlasst, »Fehlendes in Tscheljustnikows Aufzeichnungen zu ergänzen.«<sup>990</sup> Indem das Verfahren der fiktionalen Ergänzung derart explizit gemacht wird, entsteht eine Erzählform, die einerseits Lücken füllt. Andererseits bleibt das Abwesende als ein solches stets erkennbar. Er verwendet zwar das Bild des Verschmelzens, um die Verbindung von Dokumenten »mit unserem imaginären Bild«<sup>991</sup> als poetisches Leitbild einer »künstlerischen Wahrheit«<sup>992</sup> herauszustellen. Einer Wahrheit, die im Ergebnis keine klare Trennlinie zwischen Leben und Literatur zulässt. Es ist aber eine Wahrheit, die in der Konstruktion sehr wohl zwischen Fakt und Fiktion unterscheidet, denn nur dadurch kann die Autorisationskraft des Dokuments für den Roman reklamiert werden. Die lediglich grob umrissene Poetik Kiš' (mit ihrem Vorbildner Borges) kann Norbert Gstreins Schreibverfahren historisch erklären; die Analogien sind mehr als deutlich. Was Kiš' Poetik dabei für Gstreins erzählerisches Vorhaben besonders bedeutsam macht, ist, dass er das Verfahren »erfundener Wirklichkeit« auf ein »scheinbar nicht angemessene[s] Material«<sup>993</sup> angewandt hat: nämlich historisch und politisch bedeutsame und vor allem gewaltvolle Ereignisse der jüngeren und jüngsten Geschichte. Der Verweis auf Kiš lenkt den Blick auf den schriftstellerischen Umgang mit der europäischen Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Kiš diskutiert nicht nur allgemein das Verhältnis von Literatur und Leben, sondern vor allem speziell zur erlebten Gewalt. Und das heißt

988Kiš: Schicksal des Romans. Hier zit. n. ders., *Anatomiestunde*, S. 140.

989Ders.: *Leben, Literatur*. In: ders.: *Homo poeticus. Gespräche und Essays*. Hg. v. Ilma Rakusa. München, Wien: Hanser 1994, S. 11–34, hier S. 20.

990Ders.: *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. München, Wien: Hanser 2004, S. 68.

991Ebd.

992Ders.: *Die Generäle und die Dichter*. Hier zit. n. ders., *Anatomiestunde* (wie Anm. 985), S. 141.

993Ders., *Anatomiestunde*, S. 127.

bei Kiš letztlich, das Verhältnis von Literatur und eigenem Leben zu bestimmen.<sup>994</sup> Seine Poetik erwächst aus den eigenen Erfahrungen, Beobachtungen und Ahnungen der Kindheit und dann vor allem aus der Auseinandersetzung mit der für sein Schreiben zentralen Figur des Vaters. Dessen Lebensgeschichte ist in der Erinnerung von Danilo Kiš stark fragmentiert und bricht mit der Deportation vollends ab.<sup>995</sup> Die Erinnerung hat einen Status analog zu den in anderem Zusammenhang verwendeten Dokumenten, und sie ist ebenso unvollständig. Daraus erwächst das Bedürfnis, des Vaters »Gestalt zu ergänzen«<sup>996</sup> und (Erinnerungs-)Lücken literarisch zu füllen. Es gibt ein autobiografisches Fundament seiner Poetik, den Kiš als den »bittere[n] Bodensatz der Erfahrung«<sup>997</sup> bezeichnet hat. Entscheidend ist, dass Gstrein die Terminologie des »Dokumentarisch-Imaginären«, genauso wie Kiš, an die historische Wirklichkeit heranträgt und damit das Spielerische bei Borges mit einer Dringlichkeit und Notwendigkeit ausstattet, die die Erkenn- und Erzählbarkeit historischer Ereignisse betrifft. Gstrein beruft sich auf Autoritäten der literarischen Moderne, um sein Schreiben zu erklären. Literaturgeschichte wird zum Argument für einen bestimmten Umgang mit Geschichte. Und noch mehr: Kiš fungiert für Gstrein vor allem deshalb als Autorisator, weil es ein autobiografisches Fundament gibt, aus dem heraus Kiš' Schreiben verstanden werden kann. Gstreins Anlehnung an eben dieses Schreiben betreibt eine sekundäre Fundierung mit einer ganz eigenen Logik: Gstrein schreibt wie jemand, dessen Leben in den Gewaltexzessen des 20. Jahrhunderts gründet und dessen Texte daher immer schon als »authentisch« anerkannt werden können. Also kann bzw. soll Gstreins Roman ebenfalls als in diesem Sinne authentischer Beitrag verstanden werden. Wie erwähnt, schreibt Gstrein ohne persönlichen Kontakt zu Arealen der Tat, aber er schreibt sich in Traditionen erzählter und erlebter Areale der Tat ein.

Noch deutlicher wird dieses Verfahren der autorisierenden Einschreibung, die die Poetik als Notwendigkeit aus der historischen Wirklichkeit herleitet, in der Auseinandersetzung Gstreins mit der Literatur von Überlebenden der Shoah, insbesondere explizit von Jorge Semprún. Dessen Texte werden ihm zum Bewertungsmaßstab bisherigen Schreibens. Gstrein hat ungefähr ab dem Jahr 2000 Semprúns Texte gelesen, »in der zunehmenden Gewißheit, ich hätte das früher tun sollen und hätte mir damit Umwege und Sackgassen erspart, in meinem Denken, der Entwicklung des dafür notwendigen Mutes und meinen Vorstellungen vom Schreiben.«<sup>998</sup> Was diejenigen Aspekte von Gstreins Schreiben sind, die sich in Semprúns Poetik widerspiegeln könnten, sei kurz skizziert.

#### Die Annäherung an Gabriel Hirschfelder und mit ihm an die Geschichte jüdischen Überlebens und

994Vgl. ders., *Leben* (wie Anm. 989), S. 14: »ohne die Mißgeschicke meiner Kindheit während des Krieges wäre ich zweifellos nicht Schriftsteller geworden.« Die Autorschaft Kiš' gründet in der seiner Familie angetanen Gewalt, die dann den Anfang seines literarischen Œuvres (*Sanduhr*, *Psalm 44*) bilden.

995Ebd., S. 28: »Meine Rolle als Zeuge endete mit der Szene, als die Gendarmen kamen [und den Vater abholten, O.G.]»

Was danach folgte, beruht auf Rekonstruktion – mittels Dokumenten und Wortscherben aus dem Gedächtnis von Überlebenden.«

996Ebd., S. 20.

997Ders.: *Der bittere Bodensatz der Erfahrung*. In: ders., *Homo poeticus* (wie Anm. 989), S. 35–41, hier S. 38.

998Norbert Gstrein: *Über Wahrheit und Falschheit einer Tautologie*. In: ders./Semprún, *Was war und was ist* (wie Anm. 690), S. 19–42, hier S. 24.

Exils nimmt für die Ich-Erzählerin in *Die englischen Jahre* ihren Ausgang in einem Text mit dem Titel *Hommage à Hirschfelder*, der den jüdischen Überlebenden und Exilanten gemäß der allgemeinen Würdigung von dessen Lebensgeschichte schildert. Allerdings ist diese Lebensgeschichte von Beginn der *Englischen Jahre* an mit Skepsis belegt, wenn von der Erzählerin Begriffe wie »Mythos,« »Bild,« »Anekdoten« und »Klischees« aufgeboten werden.<sup>999</sup> Die Erzählerin will etwas jenseits des Mythos finden und dabei »die Geschichte [schreiben], die Max über ihn hätte erzählen sollen, die Geschichte, die aus einem Pappkameraden einen wirklichen Menschen macht.«<sup>1000</sup> Es geht um die für die Poetik des Misstrauens grundlegende Absicht, die erzählte Wirklichkeit zu revidieren und zu korrigieren. Ziel ist es, Alternativen des Erzählens als Alternativen des Wirklichen zu entwerfen und die Literatur für einen historischen Konjunktiv zu gewinnen. Die Strategie des Romans besteht daran, historisches Erzählen zunehmend in die Krise zu bringen. Es handelt sich um eine Figur des Verschwindens, die gerade durch den Versuch, die Vergangenheit einzukreisen und sich ihr anzunähern, ihre Wirkung entfaltet. Die offizielle Lebensgeschichte Hirschfelders und damit die Bilder und Erwartungen der Erzählerin und die Ergebnisse ihrer Recherchen klaffen zunehmend auseinander, wenngleich zunächst weiterhin die erzählerische Erwartung gerettet werden soll. »Meine Gewißheiten, daß es so und nicht anders gewesen sein musste, wie ich es mir ausmalte, wurde um so stärker erschüttert, je weiter ich meine Nachforschungen trieb, bis ich mir nicht mehr sicher sein konnte, daß es wirklich so war, aber immer noch so sicher, daß es zumindest so hätte sein können.«<sup>1001</sup> Aus diesem Schwanken zwischen unsicheren Fakten und Sicherheit versprechenden Fiktionen heraus entsteht die Spannung zwischen der Binnenerzählung über Hirschfelders Kriegsjahre und dem, was die Erzählerin aufdeckt. Es ergeben sich zunehmend Widersprüche in der Biografie Hirschfelders, verstärkt durch Ungewissheiten und unzuverlässige Informationen bis hin zu der skandalösen Lebenslüge Hirschfelders. Am Ende des Romans stehen das »Recherchierte« und das »Imaginierte]]«<sup>1002</sup> unversöhnlich nebeneinander. Die so ins Bild gesetzte Skepsis gegenüber der Möglichkeit, eine sogenannte historische Wirklichkeit erzählerisch greifen zu können, kulminiert in der Pointe, dass es sich bei Gabriel Hirschfelder letztlich um zwei verschiedene Personen handelt. Der eine, über den erzählt werden kann, ist aber ausgerechnet jener, der ursprünglich Harrasser hieß und ein österreichischer Nicht-Jude war. Die Einzigen, die über den »wahren« Hirschfelder Auskunft geben könnten, sind als Zeugen nachhaltig disqualifiziert. Clara, die Geliebte Hirschfelders vor dessen Internierung, ist mittlerweile geistig verwirrt, verstummt und lebt in einem Altersheim; sie bedeutet »das Ende [der] Suche.«<sup>1003</sup> Und schließlich sind da Lomnitz und Ossovsky, die mit Hirschfelder und Harrasser gemeinsam interniert waren. Der »Blasse« und »der mit der Narbe«, wie sie meistens nur genannt werden, sind mehr als

999Gstrein, *Jahre* (wie Anm. 866), S. 9.

1000Ebd., S. 11.

1001Ebd., S. 50.

1002Helbig, *Blick* (wie Anm. 829), S. 15.

1003Gstrein, *Jahre*, S. 295.

unzuverlässige Zeugen; sie umgibt eine Atmosphäre des Zwielfichtigen und Gefährlichen. Der Roman *Die englischen Jahre* ist in dem vorgeführten Scheitern an der historischen Wahrheit die »multiperspektivisch aufgefächerte[] Skepsis«<sup>1004</sup> des Erzählens von Geschichte.

Die gescheiterte Recherche wird dann aber zur Gabe an den »gescheiterten« Schriftsteller Max,<sup>1005</sup> der nun ein Korrektiv zu seinem Bild von Hirschfelder verfassen könnte. Die Erzählperspektive des Romans geht, so legt es der Schluss nahe, letztlich auf Max zurück, der die Erzählerin einsetzt und dann einen Roman schreibt über eine Frau, die versucht, die historische Wirklichkeit hinter vorhandenen Bildern und Texten zu erfahren. Die Wirklichkeit und Tatsache, wenn man so will: die Erkenntnis in Bezug auf Geschichte, die es aufzuzeichnen gilt, wäre die aufgedeckte Lüge. Oder abstrakter formuliert: es wäre die Unmöglichkeit, Geschichte vollends als »wahr« und »wirklich« erzählerisch zu fassen. Allerdings werden diese Einsicht und der damit verbundene erzählerische Auftrag ihrerseits verunsichert, wenn Max anregt, sich als Erzähler »Lomnitz oder Ossovsky«<sup>1006</sup> zu nennen und damit gerade die zwei äußerst zweifelhaften Erzählertypen aufruft. Beide sind Figuren der Verunsicherung; sogar ihre Existenz wird bezweifelt. Sie werden als »nicht wirklich,« als »bloße Erscheinungen oder die Scharfrichter aus einem Roman« bezeichnet; ihre Namen passten eher zu »Geheimagenten in irgendwelchen Büchern.«<sup>1007</sup> Die Erzählerin kennt am Ende des Romans Tatsachen, an denen sich nichts ändern lasse. Allerdings übergibt sie diese Tatsachen in die Hände eines »unzuverlässigen Zeitgenossen.«<sup>1008</sup> Es ist dies die letzte Wendung einer Poetik des Misstrauens im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Geschichte. Aus dem Befund historischer Ungewissheit ergibt sich eine poetologische Befindlichkeit, die in einem Erzählen mündet, das einer Erzählstörung gleich kommt: »Ich kann eigentlich fast keinen Satz hinschreiben, ohne ihm sofort zu widersprechen. Selbst wenn ich den »richtigen« Satz festhalten könnte, möchte ich sofort die Hälfte davon wieder zurücknehmen.«<sup>1009</sup> Gstrein entwickelt vor dem Hintergrund dieses Romans eine Terminologie, die in das Zentrum seiner Poetik führt und einen direkten Weg zu der Schreibhaltung in *Das Handwerk des Tötens* bahnt. Er propagiert die Hinwendung zu einem »biografischen Möglichkeitsraum,« der von einem »Wirklichkeitsraum«<sup>1010</sup> getrennt ist. Der Roman führt die Trennung von Realität und Potentialität vor und aus und erklärt vor diesem Hintergrund historisches Erzählen zu einem misstrauischen Vortasten in beide benannten Räume. Dabei muß der so agierende Erzähler und Autor stets die historischen Größen »Unerkennbarkeit, »Konstruktion, »Faktizität« und »Fiktionalität« beachten und reflektieren.

Bemerkenswert ist, dass diese im Kontext von Gstreins Werkentwicklung stringente Bahn von den Re-

1004Klaus Nüchtern: Versuch, ein Mann zu sein. In: Falter, 29.7.1999 Hier zit. n.

<http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/ngstrein/index.html>.

1005Sein Scheitern wird vor allem in dem Folgeroman *Selbstportrait mit einer Toten* (2000) ausgeführt; dieser Text, der vielfach durch Zitationen und Anspielungen auf *Die englischen Jahre* bezogen ist, liefert somit die Vorgeschichte von Max und der Erzählerin.

1006Gstrein, *Jahre*, S. 388.

1007Ebd., S. 135f.

1008Ebd., S. 389.

1009Nüchtern, Versuch.

1010Ebd.

flexionen Überlebender wie Semprún und Kertész durchkreuzt wird. Nicht als Gegenmodell, sondern, so ließe sich sagen, als Authentifizierung des eigenen Schreibens. Die poetologische Haltung Gstreins in *Das Handwerk des Tötens* geht, so macht der Autor glauben, nicht aus dem eigenen Werk hervor, sondern ist an den Erfahrungen und Erzählungen Semprúns ausgerichtet. Der Name Semprún kappt die werkgenetische Verbindungslinie und begründet eine neue Genealogie seines Schreibens. Über die Lagererfahrung Jorge Semprúns hält Gstrein 2001 fest, dass »ich von gerade diesem Inhalt selbst zu wenig weiß, als daß ich ihn vollmundig aussprechen könnte.«<sup>1011</sup> In diesem gleichsam skeptischen Notat kündigt sich das erzählerische Programm des 2003 veröffentlichten Romans *Das Handwerk des Tötens* an. Dessen Motto, dass der Autor selbst als »kürzeste[] Form meiner Poetik«<sup>1012</sup> bezeichnet, lautet: »zur Erinnerung an Gabriel Grüner (1963-1999) über dessen Leben und Tod ich zu wenig weiß, als daß ich davon erzählen könnte« (H, o.S.). Gstrein hebt vor allem einen Aspekt bei Semprún hervor, der für die Konzeption von *Handwerk des Tötens* bedeutsam wird. Dieser Aspekt hat zwei Schichten; zunächst die fundamentale Scheidelinie zwischen der Erzählbarkeit und dem Ereignis des Todes. »Das all diesen Büchern [Semprúns, O.G.] eingeschriebene Problem ist die paradoxe Situation des Erzählers, die darin besteht, dass er für das, worüber er sprechen will, den Tod erlebt haben müßte.«<sup>1013</sup> Daran schließt, als nochmalige Distanzierung, die Differenz zwischen einem Überlebenden und einem Unbeteiligten und »Nachgeborenen« an. Gstrein weist seinen Roman *Die englischen Jahre* als »das Produkt [...] von Recherchen« aus. Es ist »ein Buch insbesondere auch aus Büchern, während Jorge Semprún von seinem Leben und von seinem Tod erzählt.«<sup>1014</sup> dass Jorge Semprúns Texte immer auch Auseinandersetzungen mit anderen Texten und Poetiken sind, lässt Gstrein unerwähnt. Ihn interessiert etwas anderes: Anhand der Literatur von Überlebenden lassen sich für Gstrein Intensitätsgrade der Wirklichkeitserfahrung und des Wissens ausmachen. Im Zentrum steht das Töten bzw. Getötet-werden; von da aus stuft sich eine »Temperaturskala« ab, an deren Ende die »Kälte« der »Distanzierung« steht.<sup>1015</sup> Allerdings wird diese durchaus reizvolle Systematik von der Einsicht durchkreuzt, dass ein Höchstmaß an Intensität – das eigene Erleben oder Handeln – gerade nicht von der Unmöglichkeit, dies Erleben vollständig in Erzählung zu übersetzen, befreit, sondern vielmehr diese Unmöglichkeit *in extremis* vorführt. Das, was zunächst als Scheidelinie des Erlebens zwischen Gstrein und Semprún zu verlaufen scheint, erweist sich letztlich eher als eine Verbindungsnaht: in der Auseinandersetzung mit Geschichte macht Semprún eine ähnliche Erfahrung erzählerischer Widerständigkeit, wie sie Gstreins Poetik durchzieht. Einerseits stellt Gstrein die fundamentale Differenz zwischen persönlichem Erleben und noch so gründlicher Recherche heraus, andererseits verwischt er diese Differenz, indem er die existentielle Dimension der Erfah-

1011Gstrein, Wahrheit (wie Anm. 998) S. 25.

1012Ders., Geschichte (wie Anm. 837), S. 11.

1013Ders., Wahrheit, S. 25.

1014Ebd., S. 26f.

1015Ders., Geschichte, S. 66. Diese Skala stiftet im Kontext der vorliegenden Arbeit eine Verbindung zu den Metaphern von Hitze und Abkühlung bei Conrad, Köppen und Kertész.

rung poetologisch aneignet. In Semprún findet er ein erzählerisches Modell vorgebildet, das aus der intensiven Taterfahrung eine distanzierte Autorposition ableitet.

Es erstaunt mich, wie es jemandem, der die äußerste Nähe von all dem hat aushalten müssen, gelingt, so viel Distanz einzunehmen, aber es ist genau diese Distanz, glaube ich, und eine langsame Annäherung, die am ehesten die Erinnerung wachhält, eine Distanz, die offenbar manchmal weniger aushaltbar ist als die vermeintliche Nähe, die in den vorgesehenen Formen des Redens darüber oft allzu beschaulich, allzu starr und ihrer selbst gewiß erscheint.<sup>1016</sup>

Es ist dies eine Autorposition, die Gstrein nicht nur rückwirkend zur Plausibilisierung seines erzählerischen Umgangs mit NS-Geschichte nutzbar machen kann, sondern die es ihm ermöglicht, künftigem Erzählen und damit Ereignissen, die außerhalb und fernab der eigenen, körperlichen Wahrnehmung stattgefunden haben, ein beglaubigendes Fundament zu verleihen. Indem Gstrein Semprún zum Gründungsvater seines aktuellen Schreibens erhebt, entwirft er eine Argumentation, der gemäß sein Roman jene Vorgaben erfüllt, die auch den Texten Überlebender zugrunde liegen. Intendiert ist damit der Schluss, dass Gstreins erzählte Gewalt einen ähnlichen Status authentischen Erzählens beanspruchen kann wie die Überlebendenliteratur.

Gstrein stiftet noch eine zweite Verbindung zu den Reflexionen Überlebender, die aus der Semprún'schen Literatur der Distanz hervorgeht und seinen Status als unbeteiligter Autor betrifft. Seine poetologische Skizze und Rechtfertigungsschrift *Wem gehört eine Geschichte?* zitiert im Titel den Essay *Wem gehört Auschwitz?*, den Imre Kertész am 19.11.1998 in der *ZEIT* veröffentlichte. Darin spricht er von dem erinnerungskulturellen Übergang von primärer zu sekundärer Zeugenschaft. Deren Konnex sieht er in der Fortsetzung seiner Konzeption des »schöpferischen Gedächtnisses«, ohne dass dieses in persönlichem Erleben gründet: in Roberto Benignis *Das Leben ist schön* erblickt Kertész eine »Erfindung«, die eine »wesentlich Entsprechung in der erlebten Wirklichkeit« des Überlebenden hat.<sup>1017</sup> Kertész spricht ebenso wie Semprún von einem Erbe des Faktischen, das von einer neuen Generation in fiktionalisierter Form angenommen werden kann. Semprún hofft, »daß die Romanschriftsteller, die Dichter der neuen Generation den Mut finden, sich an dieses Gebiet der vergangenen Realität heranzuwagen, die unerschöpfliche Wahrheit der Vernichtungserfahrung mit den Mitteln der Fiktion herauszuarbeiten.«<sup>1018</sup> Die Form des »Eingreifens der Fiktion« soll »kühn und bescheiden« vollzogen werden.<sup>1019</sup> Geradezu ersehnt wird eine Haltung, die zum einen die Nichterkennbarkeit historischer Ereignisse anerkennt, zum anderen aber die bekannten Fakten zum Anlass nimmt, eine fiktional angereicherte Neuinterpretation von Geschichte zu versuchen. Dies ist eine für einen »nachgeborenen« Autor notwendige Klärung des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, mit der er sich von der Idee dokumentarisch exakter Abbildbarkeit verabschiedet. So liest Gstrein Semprún und nimmt damit jene Haltung ein, die als »Neuerfindung der

---

1016Ders., *Wahrheit*, S. 32.

1017Imre Kertész: *Wem gehört Auschwitz?* In: ders., *Gedankenlänge* (wie Anm. 601), S. 145–154, hier, S. 153.

1018Jorge Semprún: Vorwort. In: Sozig Aaron: *Klaras NEIN. Tagebuch-Erzählung*. Berlin: Friedenaue Presse 2003, S. 5–7, hier S. 6.

1019Ebd., S. 7.

Wahrheit« (Semprún) oder eben als »schöpferisches Gedächtnis« (Kertész) bezeichnet werden kann. Die so beschaffene Haltung hat einen Ort auf der erwähnten Temperaturskala des Schreibens bei Gstrein, denn mit ihr schafft der Autor eine poetologische Gradierung von der Nähe zur Faktizität des Erlebens bis hin zur »Fiktionalisierung«<sup>1020</sup> in der räumlichen wie zeitlichen Distanz. Die Fiktion ist dabei gerade kein defizitäres Zurückbleiben hinter den Fakten, sondern vielmehr deren notwendiges Komplement; ein »notwendige[r] kalte[r] Blick.«<sup>1021</sup> Folgt man Gstreins Logik der Einschreibung in Überlebendendiskurse, dann soll *Das Handwerk des Tötens*, wenngleich auf ein anderes Sujet angewandt, als Erfüllung jener Vorgaben erscheinen, die Überlebende künftiger erzählter Gewalt erstellen.

In einem Gespräch 2005 wird die Entwicklung der Poetik Gstreins von Semprún und Kertész her prägnant lesbar, wenn er die Überlegung anstellt, »den Begriff einer faktischen Wahrheit, die nicht endgültig zu haben ist, durch einen Begriff der fiktionalen Wahrheit oder sogar fiktionalen Wahrscheinlichkeit« zu ersetzen.<sup>1022</sup> »Es interessiert einen von einem Ereignis nicht, wie es war – das ist nicht mehr zu haben, und deshalb konzentriert man sich darauf, wie es gewesen sein könnte. Das heißt, daß alles, was einem faktisch zugänglich ist, in diesen Fiktionsraum integriert sein muß.«<sup>1023</sup> Zwar leitet Gstrein sein derartiges Verhältnis zur Wirklichkeit auch von Uwe Johnson her,<sup>1024</sup> aber unüberhörbar bewegt sich Gstrein hierbei auch in den Diskursen der Shoah und verortet sich – in der Übertragung auf sein Schreiben – in der sekundären Sphäre einer Zweiten Generation. Verwiesen sei nochmals auf Doron Rabinovici's Konzept einer Literatur, die weniger danach fragt, wie etwas war und damit – in der Diktion des Unwiderruflichen – historischen Sinn festzuschreiben versucht. Literatur sei vielmehr »ein Prozeß, und sie ist ein Zeugnis des Scheiterns im Umgang mit der Vernichtung. Sie lotet aus, wo das Wort versagt, und auf diese Weise ist sie in jeder Bedeutung dieses Begriffes ein stetes Versprechen, eine unentwegte Fortschreibung, wie es gewesen sein wird.«<sup>1025</sup> An diesem Punkt wird noch einmal die Bedeutung der skizzierten Unschärfe bei Gstrein deutlich. Folgt man den Überlegungen Bernd Hüppauf's, dann kann im Begriff »Unschärfe« eine Überschneidung des Überlebendendiskurses mit den Überlegungen zur (fotografischen) Abbildung der Wirklichkeit aufgefunden werden: Das scharfe Bild zeigt »was ist oder gewesen ist,« das unscharfe dagegen, »was sein oder gewesen sein könnte.«<sup>1026</sup> Es ist konzeptionell mit jener Form des Erzählens verbunden, die aus der behutsamen Durchmischung von Fakt und Fiktion nach dem fragt, das möglicherweise geschehen ist. Gstreins Erzählen unter dem relativierenden Vorzeichen, sich »vorzustellen, wie es gewesen sein mochte« (H, 314), bezieht sich auf beides, den Un-

---

1020Gstrein, *Geschichte* (wie Anm. 837), S. 66.

1021Encke/Mangold, *Berührung* (wie Anm. 816).

1022Helbig, *Blick* (wie Anm. 829), S. 23.

1023Ebd.

1024Vgl. Gstrein, *Sheerness* (wie Anm. 852), S. 104: als »wesentliche[s] Element[] des Johnsonschen Erzählens« begreift

Gstrein, dass er in seinem Schreiben »nicht den Anspruch hat, zu wissen oder auch nur wissen zu wollen, wie es war, sondern sich damit zu bescheiden zu erforschen, wie es gewesen sein könnte.«

1025Rabinovici, *Wie es war und wie es gewesen sein wird* (wie Anm. 688), S. 24.

1026Hüppauf, *Imitation* (wie Anm. 867), S. 276.



schärfe- und den Überlebendendiskurs.

Ein derartiges Verständnis von Literatur, das aus einer sekundären (Zeit-)Zeugenschaft erwächst, ist mit der Position eines »Zuschauers oder gar weitestgehend Abwesenden« vergleichbar.<sup>1027</sup> Gstrein beharrt in seinem Schreiben auf einem Blick von außen, der dadurch einerseits von einer Distanz gegenüber dem fokussierten Gegenstand geprägt ist. Es wird möglich – und hier kehren jene Denkfiguren wieder, die mit Edlef Köppen bezüglich der Perspektiven auf den Krieg erarbeitet werden konnten –, einen Überblick zu gewinnen, der verschiedene Formen des Sehens selbst einschließt. Gstrein kann beim Schreiben über den Krieg auch »über die Blicke darauf [zu] schreiben.«<sup>1028</sup> Es handelt sich im Kontext des Romans um Blicke auf die gewaltvolle Wirklichkeit des Krieges, die im wesentlichen immer schon auf Erzählung angelegt sind; dafür steht die journalistische Profession von Allmayer, Paul und dem Erzähler. Andererseits kann Gstreins Autorposition als Versuch verstanden werden, die ethisch gebotene Abwesenheit durch die Anwesenheit von Überlebendendiskursen im Roman aufzufangen und partiell zu kompensieren. Erscheint die Aneignung zunächst als ästhetisches Verfahren, so zielt sie doch letztlich auf den existentiellen Grund, den die zitierten Romane und ihre Autoren aufweisen. Erst vor dem Hintergrund der Autorisierung wird die Poetik des Misstrauens glaubwürdig, die auf der Überzeugung basiert, dass erzählte Gewalt nie behaupten kann, die Wirklichkeit der Gewalt erfasst zu haben. Gstreins Erzählens ist daher weniger »behauptend [...], sondern mutmaßend.«<sup>1029</sup> Dies führt – so die Ansicht des Autors – so weit, dass generell Positionen vermieden werden und die Negation überwiegt. Der Roman folgt einer »Erzählhaltung, wo sich der Erzähler dessen, was er erzählt, nie ganz sicher ist. Wo er sich immer auch Alternativen bereithält. Das ist vielleicht eine ängstliche, manchmal auch eine feige Erzählhaltung, die eindeutige Bekenntnisse jedenfalls ausschließt.«<sup>1030</sup> Es handelt sich aber nicht nur um eine erzählerische Negation des Erzählens, sondern dahinter steht die Idee und Hoffnung, dass sich damit vielleicht »die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren verschieben, um die es jeder ernsthaften Literatur geht.«<sup>1031</sup>

Ziel ist es, mithilfe von Literatur eine grundsätzliche Konstellation von Literatur und Gewalt zu berühren, nämlich die Grenze zwischen Recherche bzw. Text und der zu recherchierenden Tat. Das Vordringen Allmayers zur Wirklichkeit des Krieges, zum Akt der Gewalt wird durchkreuzt von der Poetik des Misstrauens mit ihren Figuren der unmöglichen erzählerischen Annäherung, der Literatur der Unschärfe und der Position der Distanz. Die »Logik der Fragen« wird zu einer Poetik und Ethik des Fragens entwickelt, die ausgehend von der Frage, was man vom Krieg wissen kann, auf die Gefahr abhebt, nach der Gewalttat zu fragen. Der Kontrast zwischen Allmayer und der Autorposition kreiert eine Spannung, mit

---

1027Helbig, Blick, S. 14.

1028Ebd., S. 20.

1029Ebd., S. 12

1030Ebd.

1031Ebd., S. 13.

der sich Gstrein dem Ereignis des Tötens im Krieg widmet. Die maximale Annäherung und die maximale Distanzierung sind die jeweils äußersten Punkte einer Skala des Erzählens. Die einzelnen männlichen Hauptfiguren lassen sich als verschiedene Möglichkeiten des Erzählens begreifen, die von dem Autor Gstrein angeordnet werden, um das Verhältnis von Literatur und Gewalt in einem Areal der Tat auszu- testen. Paul und der Erzähler sind Varianten, Gegenmodelle aber immer auch Fortführungen der zentra- len Annäherung des Journalisten Christian Allmayer an die Frage, wie es ist, jemandem umzubringen. Es ist dann aber die besondere Pointe der Poetik Gstreins, dass er zwar erzählerische Schutzschichten er- richtet, um Erzählfiguren und letztlich sich selbst vor der Versuchung der Nähe und damit der Versu- chung zur Gewalt zu bewahren, er aber gleichzeitig mittels literarischer Bürgschaften eine Nähe zu jenen Autoren sucht, deren Texte über Gewalt von einem »bitteren Bodensatz der Erfahrung«<sup>1</sup> grundiert ist. Das, was sich für die Romanfiguren Allmayer und Paul als problematisch erweist und Szenen des Scheiterns evoziert, lässt sich in einer poetologischen Übertragung bei Gstrein selbst auffinden. Er begibt sich in eine gleichsam sekundäre Nähe zu Gewalterfahrungen und zu Arealen der Tat, indem er für seinen Ro- man eine Genealogie oder vielmehr ein intertextuelles Geflecht von Autoren und Romanen entwirft, die ihrerseits auf persönlich erlebte Gewaltereignisse gründen. Daraus lässt sich für Gstrein schließen: auch eine Poetik des Misstrauens kommt angesichts von Gewalt nicht ohne einen – wenn auch vermittelten – Bezug zum Ort des Ereignisses aus. Und zwar zum einen als Möglichkeit der Authentifizierung. Aber zum anderen auch als Ausgangs- und Zielpunkt von Erzählprojekten: ein Areal der Tat kann Erzählbar- keit erzeugen. In Gstreins Fall dadurch, dass er wie auch in den bisher behandelten Texten, auf eine Poe- tik der Aussparung, des Andeutens und des Verweises auf eine Eigentlichkeit der Gewalt setzt. An der Stelle, wo die leibhaftig betroffenen Autoren dann aber ihre eigene Erfahrung als dasjenige einbringen, worauf die Verweise zielen, müsste Gstreins Roman scheitern. In Gstreins Biografie gibt es, nach allem, was man über ihn weiß, kein persönlich aufgesuchtes Areal der Tat im Kosovo. An diese Stelle treten dann die literarisch verhandelten Areale anderer Autoren und Überlebender. Sie stehen für jene Akte der Gewalt, an denen Gstrein erzählerisch interessiert ist und denen er sich deshalb nähert, vor deren fataler Attraktionskraft er (sich) aber zugleich zu schützen versucht. Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* kann als Analogiebildung verstanden werden, die das Verhältnis von Beobachtung und Tat auf eine Poe- tik der Gewalt überträgt. Allerdings ist Gstreins poetologische Bewegung der Annäherung an Gewalter- eignisse aber letztlich weit weniger folgenreich für Leib und Leben, wie die Erkundungen und Grenzüber- schreitungen Allmayers oder Erfahrungen, von denen Autoren wie Kertész, Semprún oder Kiš erzählen oder besser: erzählen müssen.

## VI. Zum Schluss



Eine Bestimmung von *der* Gewalt war, wie in der Einleitung dargelegt, nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, sondern vielmehr deren Voraussetzung. Ebenso war das ›Areal der Tat‹ eine Voraussetzung für literaturwissenschaftliche Verstehensbemühungen angesichts physischer Gewalt; dieser Term zielt darauf, Texte über Gewalt auf eine bestimmte Erzählstrategie hin zu befragen. So wurde zunächst konturiert werden, was allgemein unter Arealen der Tat verstanden werden soll und welche Verbindung der Aktionsbegriff (Tat) und der Raumbegriff (Areal) in der vorliegenden Arbeit eingehen. Literatur, wie dann geschehen, auf ein Areal der Gewalt hin zu befragen, bedeutet, den symbolischen Raumstrukturen besondere Beachtung zu schenken. Das Verhältnis der Protagonisten zum Areal der Tat gibt Auskunft darüber, in welcher Form Gewalt erfahren wurde. Nicht was oder wie Gewalt *an sich* ist, kann so verstanden werden, sondern wie Gewalt zu einem bestimmten Zeitpunkt von einem bestimmten Punkt aus von jemandem erfahren wurde, und vor allem wie diese Erfahrung dann konzeptualisiert wurde und welche literarischen Effekte sich daraus ergeben. Und dies vor dem Hintergrund oder im Bewusstsein dafür, dass die tatsächliche Wirklichkeit und Wirkung von Gewalt nicht konzeptualisiert oder literarisiert werden kann.

Zusammenfassend kann man das Areal der Tat wie folgt charakterisieren, dabei immer mitbedenkend, dass das Areal eine Literarisierung und Symbolisierung des ursprünglichen Gewaltereignisses ist; Raumeigenschaften fungieren als Metaphern des Gewaltverstehens: Das Areal ist gekennzeichnet durch Entlegenheit oder gar Entzogenheit. Diese relationalen Positionsbestimmungen benennen das Verhältnis des Areals zu den Herkunftsorten der Erzählerfiguren, der Texte und Autoren. Die Areale können auch als exklusiv verstanden werden, nicht nur durch die begrenzte räumliche Zugänglichkeit, sondern auch dadurch, dass sie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt abgeschlossene Räume sind. Dadurch werden sie zu vergangenen Erfahrungsräumen Weniger, deren Kernproblem es dann ist, das exklusive Wissen aus den Arealen in Diskurse und Erzählungen zu inkludieren. Exklusivität gilt auch dann als Charakteristikum, wenn es Orte massenhaften Sterbens sind wie die Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges oder die Lager der Nationalsozialisten, denn gemessen an der Zahl derer, die als Zeitgenossen und spätere Generationen keine Kontakterfahrung mit dem jeweiligen Areal haben, ist es eine Erfahrung der Wenigen. dass heißt nicht, Opfer zu marginalisieren, sondern die Relationalität von Erfahrungs- und Erzählräumen zu begreifen. Das Areal der Tat ist schließlich ein Grenzraum der Einverleibung und Bedrängung, in dem Sprache verdrängt scheint. Bei Joseph Conrad ist Kurtz' Flüstern der Worte ›The horror‹ Ausdruck eines Sprachverlusts, der mit der Annäherung an die Tat einhergeht. Köppens Romanfigur Reisiger wird verschüttet, was sprechen de facto unmöglich macht und der Autor selbst macht die Erfahrung, dass etwas nicht geschrieben werden kann. Bei Imre Kertész wird ein ähnliches Bild kreiert, wenn György Köves zwischen Leibern eingeklemmt wird: an diesem Punkt bzw. Ort der Tat gibt es nur Körperlichkeit und nicht Erzählung. Prägend für den *Roman eines Schicksallosen* ist dann vor allem das

Verschwinden des Areal der Tat; es ist ein drastisches Bild eines Erzählverlusts. Und bei Norbert Gstrein tritt an die Stelle einer möglichen Rede von der Tat ein Geräusch – der Schuß. Er ist akustischer Ausdruck von etwas, das sich ereignet, aber nicht kommuniziert werden kann. Die Ereignisstätte und vor allem das Ereignis selbst ist alles andere als stumm, verschwindend, kaum wahrnehmbar; vielmehr ist zeichnet sich Gewalt als Ereignis gerade durch die absolute Präsenzerfahrung aus. Es ist allumfassend und einverleibend, intensiv und direkt, es ist zeitlich begrenzt aber mit dauerhafter Wirkung. Allerdings sind diese Aspekte der Eigentlichkeit nur mittels der Techniken literarischer Uneigentlichkeit greifbar. Was als Areal der Tat begreifbar wird, ist das, was von ihm erzählt wird.

Die vier Romane wurden darauf hin gelesen, wie sie ein Areal der Tat einerseits ansteuern und damit einen Zielpunkt der Gewaltthematisierung formulierten und andererseits, wie der Umgang mit diesem Areal als Ausgangspunkt von Literatur eingesetzt wird. Die einzelnen sichtbar gewordenen Poetiken und ethischen Grundierungen der Autorschaft müssen und sollen an dieser Stelle nicht wiederholt werden. Vielmehr soll abschließend der Versuch unternommen werden, eine Typologie zu entwerfen, die sichtbar werden lässt, wie eine Topografie der Gewalt – unter Berücksichtigung der Lage des Areals der Tat – insgesamt bei den Autoren aufgefunden werden kann und welche räumlichen und erzählerischen Akzente dabei gesetzt werden. So unterschiedlich und unvergleichbar die historischen Ereignisse auch sind, auf die sich Joseph Conrad, Edlef Köppen, Imre Kertész und Norbert Gstrein beziehen, lassen sich dennoch Gemeinsamkeiten ausmachen, die das hier vorgeschlagene Interpretationsmodell ›Areal der Tat‹ auch für andere Lektüren gewinnbringend werden lassen kann. Zunächst kann als allgemeines Fazit formuliert werden: Literatur, die physische Gewalt, zumal dann, wenn sie selbst beobachtet oder erlitten wurde, erzählbar machen will, hat die Absenzerfahrung im retrospektiven Umgang mit Ereignissen auszuhalten. Und damit verbunden ist das Gewaltereignis als Sinn- und Sprachblockade immer eine Provokation für die Literatur. Dies bezeugen die hier untersuchten Autoren. Markant ist bei ihnen die Reflexion der raum-zeitlichen Diskrepanz zwischen dem Ort des Erlebens und dem Ort des Erzählens. Der Abstand zwischen Gewalttat und erzähltem Gewaltereignis als einer Verstehenslücke wird einerseits demonstrativ betont, wenn bei allen vier Autoren die Figuren der (nachträglichen) Annäherung den avisierten Zielpunkt nicht erreichen – und nicht erreichen können. Dabei wird die Verstehensbemühung als konkrete Bewegung durch die Romantopografie auf das Areal der Tat zu Motiv der Fahrt bzw. Reise gestaltet. In den räumlichen Annäherungen bildet sich das erzählerisch-poetologische Verfahren ab, die erzählte Gewalt immer schon als – letztlich unabschließbare – Annäherung zu konzipieren. Unübersehbar sind dabei die geografischen Hürden um Umfeld des Areals. Der Ort der Gewalttat in den Erzähltexten ist räumlicher Ausdruck der Exzentrizität von Gewalt. Oder anders gesagt: die Lage des Areals der Tat veranschaulicht jene Aspekte der Gewalterfahrung, die in den Romanen diskutiert werden sollen. Entlegenheit bzw. Entzogenheit, die Erfahrung der Fremdheit und Distanz, die Frage nach der Übersetzbarkeit des Fremden hin zum Eigenen (der Literatur) – alle diese

Begriffe kennzeichnen ein Areal der Tat, das veranschaulicht, dass das Ereignis der Gewalt eine zwar überaus reale Erfahrung ist, deren Zeugenschaft sich nicht realisieren lassen will. Das dem jeweiligen Text zugrunde liegende bzw. innewohnende Areal der Tat ist aber gleichzeitig die Möglichkeit, dem Ereignis im Text eine Stätte zu geben und somit der Gewalt einen Ort im Text einzuräumen, auch wenn die Gewalttat selbst sprachlos bleibt. Entlegenheit, Gegenwärtigkeit und Ereignishaftigkeit sind Charakteristika der in den Texten verhandelten Areale der Tat und benennen zugleich zentrale Aspekte von Gewalt, die für Täter, Opfer und Beobachter gleichermaßen relevant sind. Was im Hinblick auf Gewalt als Tat einen allgemeinen Rahmen zur Bestimmung liefern kann, erscheint im Hinblick auf die Erzählbarkeit von Gewalt und damit auf die Verstehbarkeit von Gewalt ein kommunikatives und poetologisches Problem: Literatur als nachträgliches Medium kann genau diese Gegenwärtigkeit und Ereignishaftigkeit nicht leisten. Literatur kann so gesehen Gewalt nicht angemessen thematisieren. Einzig die entlegenen, schwer oder nicht zugänglichen Orte bzw. Bereiche, vor deren Betreten eindringlich gewarnt wird, können im Raum andeuten, was die Erfahrungen der Gewalt bei den Autoren möglicherweise ausmachte. Die literarisch gestalteten Areale der Tat sind Ereignisstätten, die auf das Ereignis selbst nur durch Spuren verweisen können. Sie sind »Anzeige von etwas, was sich diskursiver Vereinnahmung verwehrt, um inmitten des Sprechens ein anders zu markieren.«<sup>1032</sup> Nicht das »Was« des Ereignisses kann sichtbar werden, sondern ein »als was« als was sich Gewalt den Autoren zeigt bzw. als was sie erfahrende Gewalt gezeigt werden kann. Dieses Sagen »als was« schließt ein »dass« ein im Sinne eines »Ereignis[ses] einer Undarstellbarkeit.«<sup>1033</sup> Die »Eigentlichkeit der Gewalt« sowie die »Ereignishaftigkeit von Ereignissen« wird in dem Moment herausgestellt, wo eine stellvertretende Literatur ein Areal der Tat zu ihrer Grundlage erhebt, dass ein Ereignis »als etwas« gestaltet und gleichzeitig auf das ursprüngliche »etwas« verweist. Es wird impliziert, dass Gewalt ist bzw. war und dass sie das Andere ist im Verhältnis zum Erzählbaren. Die unmögliche Annäherung an das Ereignis selbst, wie es anhand der Reisefiguren Marlow, Reisiger, Köves sowie Paul und der Erzähler bei Gstrein sichtbar wird, drückt sicherlich ein Scheitern von Erzählung und Verstehen aus, aber mehr noch stiftet Literatur dadurch ein Verständnis für einen Bereich des Wirklichen, auf den sie bezogen ist, der aber eben nicht Text sondern Tat ist. Indem Literatur die Wirklichkeit der Gewalt als ihr Außen gestaltet, befreit sie sich von dem (verfehlten) Anspruch, eben diese Wirklichkeit wirklich erzählen zu können bzw. zu wollen. In diesem Zusammenhang kann davon gesprochen werden, dass das erzählte Areal der Tat Grenzen von Literatur sichtbar machen kann. Oder besser: es kann ein Passagenraum zwischen Text und Tat identifiziert werden, der gleichermaßen Ende und Anfang von Literatur ist. Damit hängt zusammen, dass die Figuren der unabschließbaren Annäherung in den vier diskutierten Texten räumlich-symbolischer Ausdruck eines poetologischen Verfahrens des Übersetzens sind. Vor dem Hintergrund des mentalen Abstands zwischen jemandem, der in Gewalt verwickelt ist

---

1032Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002, S. 36.

1033Vgl. dazu ebd.

und jemandem, für den es keine oder nur eine vage Verbindungslinie zur Gewalt gibt, wird Literatur zur Möglichkeit und Notwendigkeit, Erzählbarkeit zu erzeugen. Alle vier Autoren leiten aus der konstatierten unüberbrückbaren Differenz zwischen Gewaltakteuren und Rezipienten von Literatur über Gewalt einen Auftrag zum narrativen Brückenschlag ab. Sie thematisieren explizit Verfahren der Anbindung an Erzähltraditionen, an die Vorstellungswelten der Zuhörer- und Leserschaft und die vorhandene Deutungsgeschichte der Gewalt, innerhalb derer sie ihre Texte platzieren wollen. Literatur unter dem Aspekt von Arealen der Tat zu lesen, bedeutet so auf der Ebene der (wissenschaftlichen) Rezeption, über die Konstantion und implizite Nobilitierung der Unsagbarkeit hinaus zu gelangen und auf die Techniken des »Weiter- und Wiederschreiben[s], Widerschreiben[s] und Umschreiben[s]«<sup>1034</sup> von Gewaltnarrativen zu fokussieren. Oder anders gesagt: anhand der Areale der Tat interessiert vor allem, was und wie erzählt wird.

Ausgehend von der Idee einer Fahrt zur Gewalt auf einer identifizierbaren Reiseroute kann ein ebenso einfaches wie grundlegendes Raummodell für eine Literatur der Gewalt entwickelt werden, an dem Erzähltexte über physische Gewalterfahrungen und -kontakte gemessen werden können:

*Ausgangsort > Passage > Gewaltraum/ Areal der Tat > Passage > Rückkehr.*<sup>1035</sup>

Dieses allgemeine Modell kann aus den vier Erzähltexten gewonnen werden; legt man es dann wiederum an die Texte an, kann die Betonung eines bestimmten topografischen Bereichs über die jeweils literarisierte, individuelle Erfahrung hinaus, einen allgemeinen literarischen Beitrag zur (Be-)Deutung physischer Gewalt leisten.<sup>v</sup> Dabei sind innerhalb der vier Romane zwei Akteursgruppen zu unterscheiden, die jene Akzente der Raumbeschreibung hervorbringen. Diese Akzente, die mit der Position von Protagonisten und Erzählerfiguren im Raum verknüpft sind, geben Auskunft darüber, wie Gewalt von den jeweiligen Autoren verstanden wird und unter welchen Bedingungen eine Erzählung über Gewalt entsteht.

Joseph Conrad und Norbert Gstrein stehen für die Beobachtung und Thematisierung von Täterschaft. Gewalt wurde von den Beobachterfiguren als Gefahr der Ansteckung und als Affektionsmacht erzählt; den Akt der Verletzung zu beobachten verhandeln Conrad und Gstrein als Möglichkeit und Gefahr der eigenen Grenzverletzung, eines Übertritts von einem Raum der Beobachtung zum Ort der Gewalt. Lesbar wird diese Charakterisierung von Gewalt und ihre Konsequenz einer Ethik der Abschirmung räumlich dadurch, dass der erzählerische Akzent auf den Passagenräumen liegt. Sie sind Sinnbild der Kippfigur von Versuch und Versuchung: Passagen suggerieren einerseits, im Durchgang durch sie ein vorher unzugängliches, mithin exklusives Wissen zu erlangen. Gleichzeitig bedeutet dieser Zugang zum Unzugänglichen bezogen auf Gewalt, dass der Wissenserwerb unmittelbar an die Tat selbst gebunden ist. Anhand der räumlichen Passage diskutieren derart perspektivierte Gewalttexte Grenzen des Verstehens; und zwar dahingehend, bis wohin man bereit ist, verstehen zu wollen. Beobachter deklarieren Grenzen

---

1034Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 38.

1035Wobei der Passagenraum selbst bereits gewaltvoll sein kann. Der Schrägstrich zwischen Gewaltraum und Areal meint, dass das Areal innerhalb des Gewaltraums aufzufinden ist, und zwar in dem Sinne gleichzeitiger Präsenz und Abwesenheit.

des Verstehens als Antwort auf die Entgrenzungen von Gewalt.

Bei Conrad gibt es für den Protagonisten Marlow in der Binnenerzählung bei genauerem Hinsehen gar keinen wirklichen fixen Ausgangs- und Endpunkt. Zwar kann man großzügig Europa nennen, aber ist eine solche ›Ortsangabe‹ wohl doch zu groß dimensioniert, um als *Fixpunkt* der Erzählfigur zu dienen. Er befindet sich immer schon in einer Bewegung, die ihn auf das Areal der Tat – symbolisiert als der nächtliche Tanzplatz im ›Draußen‹ – zusteuert. Man könnte dies autobiografisch lesen und hier eine Spur zu dem Migranten Joseph Conrad ausmachen. Man kann aber auch allgemeiner formulieren, dass es hier um eine fehlende identitäre und weltanschauliche Festigkeit geht, die Exzesshandlungen möglich werden lässt. Dahinter steht Conrads Glaube an die Schranken des restraint, die zu errichten jedem möglich sei. Marlow repräsentiert eine Schwellenphase mit den Dimensionen der Versuchung, der Anziehungskraft und Strategien der Abwehr; das ist typischerweise die Erfahrung des Beobachters von Gewalt. Der zurückgezogene Fuß, der das Areal der Tat nicht betritt, sowie die Bannung von Kurtz' wortwörtlich faszinierendem Gewaltvermögen dadurch, das Postskriptum ›exterminate all the brutes‹ abzureißen, sind Reaktionen auf die Erfahrung der Versuchung, selbst Täter zu werden. dass diese Versuchung aber in Marlow weiterwirkt, dass wird nicht explizit, sondern kann nur der Raumgestaltung abgelesen werden. In der Binnenerzählung wird Marlow zwar vom Fieber (der Gewalt) geheilt, aber er verlässt nicht den Passagenraum. Richtet man eine Interpretation von *Heart of Darkness* an dem Areal der Tat aus, so muss man konstatieren: Die Möglichkeit zur Gewalt bleibt latent. Es ist dann die Aufgabe der Rahmenerzählung, diese Gewalterfahrung des Beobachters mit ethischen Konsequenzen zu versehen. Der Erzähler Marlow befindet sich an einem fixen Ort der Verankerung, der zwar auch liminalen Charakter hat, aber durch die Flaute zumindest vorübergehend, vor einer Grenzüberschreitung geschützt ist. Marlow verhindert, dass überhaupt erst die Schwellenphase erreicht wird. Zwar wird die Wirkmächtigkeit seines Projekts durch den Ort des Erzählens auf dem Schiff infrage gestellt – Literatur ermöglicht nur einen zeitlichen Aufschub. Allerdings lässt sich – gleichsam positiv gewendet – mit Marlow und Conrad notieren, dass eine Ethik der Verweigerung durchsetzbar scheint. Wenngleich mit noch mehr Erzählschichten ausgestattet, kann auch Gstreins Roman als ein Text auf der Schwelle der Gewalt verstanden werden. Hamburg und der Kosovo bilden, grob gesagt, die Pole, innerhalb derer die Figuren Paul und der anonyme Erzähler zu pendeln beginnen. Eine Sonderstellung nimmt der gleichermaßen präsente wie absente Christian Allmayer ein. Auch er bewegte sich in dem Passagenraum, allerdings beschrieb er eine exzessive Bewegung hinein in das Areal der Tat. In der Logik des Romans steht sein Tod mit seiner Verstrickung in das Handwerk des Tötens in Verbindung. Der anonyme Erzähler ist es dann, der diese Überschreitung Allmayers sowie das Scheitern Pauls beobachtet, reflektiert und kommentiert. Als ein Beobachter ›zweiter Ordnung‹ – darin ist er dem Marlow der Rahmenhandlung vergleichbar – macht er einerseits ebenfalls die Erfahrung der Anziehungskraft von Gewalt, die hier die Suche nach der Wirklichkeit des Krieges ist. Andererseits ist der Roman gerade



ein Reflex auf diese Gefährdung in dem Sinne, dass eine Poetik des Misstrauens und ein »unscharfes Erzählen« etabliert wird, das dem Sog der Wirklichkeit zu widerstehen versucht. *Heart of Darkness* und *Das Handwerk des Tötens* zusammengenommen, ist das Areal der Tat für den Beobachter ein Reizpunkt, der als Dynamik in einem Passagenraum lesbar wird. Das Areal wird lesbar durch sein Umfeld, dass in den Romanen das literarische Umfeld dessen ist, was als das Ereignis nicht in Literatur aufgehen kann. Die Beobachtung von Täterschaft wird dann aber mit einer Ethik der Verweigerung ausgestattet, die das Nicht-Verstehbare anerkennt und damit die Grenze zwischen Text und Tat aufrecht erhält. Die literarischen Beobachtungen von Gewalt sind gemessen an der Wirklichkeit der Gewalt limitiert. Das heißt aber nicht, dass sie in Bezug auf die Wirklichkeit und Lebenswelt insgesamt disqualifiziert sind. Denn eine solche beobachtende Literatur über Gewalt greift in Wirklichkeit aus, indem anhand des Verhältnisses zu einem Areal der Tat und dessen Affektionsmacht diskutiert wird, wie und um welchen Preis soll bzw. kann Gewalt-Verstehen statt finden. Wie kann die Spannung zwischen der Notwendigkeit des Verstehens und der Möglichkeit zur Gewalt ausgehandelt und ausgehalten werden. Die Passage als Schwerpunkt einer literarischen Topografie, deren Fluchtpunkt die Tat und ihr Ort ist, ist für diese ethische und ästhetische Herausforderung der raumgewordene Ausdruck. Das Areal der Tat wird als Gravitationszentrum geschildert, dessen Anziehungskraft die gesamte Topografie der Texte dominiert. Aber es ist eine Dominanz ohne Präsenz, die sowohl ästhetisch als auch ethisch anerkannt wird.

Anders verhält sich die Raumgestaltung bei Opfern und Überlebenden von Gewalt. Bei Köppen wie bei Kertész fällt auf, dass gerade die Passage hin zu jenem Bereich, in dem auch das erlittene Areal der Tat zu finden ist, vergleichsweise wenig thematisiert wird. Im Gegensatz dazu dominiert die Erzählung eines Gewaltraums, in dessen Zentrum des Areal der Tat angesiedelt ist. Dieser Erzählbereich macht nicht nur die Passage marginal, sondern verdrängt auch dasjenige was außerhalb des Gewaltraums liegt, in einen Bereich, der als geradezu nebensächlich bezeichnet werden muss. Was an die Stelle der Passage tritt, ist die plötzliche Konfrontation. Es handelt sich im räumlichen Sinn um einen Sprung in das Gewaltterritorium, das abgeschlossen ist und das Opfer in einem Bereich einschließt, der für Unbeteiligte kaum Zugänge aufzuweisen scheint. Sich in dem Areal aufzuhalten, meint immer schon, in die Tat verstrickt zu sein. Dies ist Ausdruck der Überwältigungserfahrung und der Ver- und Übermittlungsprobleme, die aus den Erfahrungen im Innenraum der Gewalt erwachsen. Gewalt bedeutet für die Opfer eine aufgezwungene Nähe, die das Modell des restraint oder eine Ethik der Abschirmung obsolet macht.<sup>1036</sup>

---

1036Für die Deportierten der Shoah sind Fragen nach Möglichkeiten der Abschirmung einzig in Bezug auf die Opfergruppe denkbar und auch überliefert. Es geht dann darum, innerhalb der vorherrschenden Atmosphäre der Gewalt auch gegen Mithäftlinge gewaltsam zu werden. Beispielhaft dafür ist: Roman Frister: *Die Mütze oder Der Preis des Lebens*. München: btb 1998. Dies bedeutet aber nicht die Möglichkeit, sich grundsätzlich zu der Gewaltsituation 'Lager' verhalten zu können. Ambivalenter ist es bei den (Front-)Soldaten; für sie gäbe und gibt es die Desertion und Köppen setzt dieses Mittel ja auch im *Heeresbericht* ein. Allerdings bricht sich diese Haltung bei Reisiger erst Bahn, als der Krieg fast schon vorbei ist. Dies ist wohl die Einsicht darin, dass vielfach die Zwänge und drohenden Strafen stärker wirkten, als die weltanschauliche Überzeugung. Zudem gilt dies nur für die Gewaltsituation insgesamt, für das je konkrete Ereignis kann eine Verweigerung kaum veranschlagt werden.

dass die Heimatfront der Ausgangspunkt für den *Heeresbericht*, belegt einerseits die Tatsache, dass der erwähnte Vorabdruck *Urlaub* genau diesen Raum fokussiert und als Exposition das Gesamttextes exponiert. Zudem ist der Ausgangspunkt Adolf Reisigers durch den einleitenden Brief der Mutter präsent. Gleichzeitig macht der Roman aber das Sprunghafte kenntlich, wenn die Erzählung über den Aufbruch als Brief den Soldaten Reisiger erreicht, als dieser bereits im Kriegsgebiet ist; er wurde ihm ausgehändigt, »als er mit einem Ersatztransport das Stabsquartier des aktiven Regiments Feldartillerie 96 erreicht hatte.«<sup>1037</sup> Reisiger ist in dem Roman plötzlich in einen Raum der Gewalt versetzt, den er dann – mit einer erneuten Erfahrung der Plötzlichkeit – für den Heimaturlaub unterbricht. Zwar ist der Gang durch die Kriegslandschaft auch eine Art Passage zu einem Areal der Tat, aber hat diese hier im Gegensatz zu den Passagen der Beobachterfiguren eine andere Form. In ihr ist die Gewalt bereits wirklich und allseits gegenwärtig, nicht wie etwa bei Joseph Conrad, wo Marlow immer nur auf Effekte und Symbole der Gewalt nicht aber auf Handlung traf. Genau genommen befindet sich Reisiger bereits in dem Areal der Tat, nur dass die Tat sich noch nicht realisiert hat. Bzw. trifft es stets die Nebenmänner Reisigers. Das tatsächliche Ereignis der Verschüttung wird dann strategisch eingebracht, um auf genau diese Allgegenwart physischer Erfahrungen von Gewalt innerhalb des Kriegsdiskurses der Weimarer Republik zu insistieren. Auffällig ist dann, dass bei Köppen am Ende keine Rückkehr in die »Heimat« realisiert wird. Dies ist räumlicher Ausdruck des fortwährenden Erinnerungsdrucks, der durch die physische und psychische Versehrtheit nicht überwunden werden kann. Erinnert sei an die eindringlichen Briefzeugnisse und den darin artikulierten Wunsch: »wenn es doch endlich geschrieben wäre!«<sup>1038</sup> Genau diese finale Be- und Verarbeitung der erlittenen Gewalt erweist sich als Utopie. Ausgedrückt wird dies durch den letzten Ort des Romans – Mainz –, der die Nichtübersetzbarkeit des Ereignisses symbolisiert. Was an dieser unübersehbaren Akzentuierung des Raumes, in dem die Gewalterfahrung stattfand, verallgemeinert werden kann, ist eine typische Perspektive von Opfern physischer Gewalt. Der Raum, in dem die Tat und ihr Ort situiert sind, breitet sich über den gesamten Roman aus, auch wenn die Tat selbst – wie erarbeitet – nicht erzählt wird. Physische Gewalt wird so als allgegenwärtig geschildert, auch dann, wenn das konkrete Ereignis literarisch abwesend bleibt. Der Ort des Überlebens und Erzählens sowie der Herkunft erscheint als Außenraum, zu dem es von der Tat aus gesehen keine Verbindung gibt, die als Möglichkeit des Übersetzens anerkannt werden könnte.

Auch bei Kertész bleiben die Passagen eher marginal. Wie der ursprüngliche Titel des Romans bereits suggeriert, ging es ihm um die schockhafte und überwältigende Konfrontation mit der Totalität des Lagers. Das erzählte Lager macht ca. zwei Drittel des gesamten Textes aus, das restliche Drittel ist der Erzählung des Ausgangs- und Zielortes vorbehalten. Allerdings ist dies noch zu differenzieren: der Übergang zum Lager ist weitaus unvermittelter als der zurück nach Budapest. Kapitel 3, noch in Budapest, en-

---

1037Köppen, *Heeresbericht* (wie Anm. 339), S. 14.

1038An Hete Köppen vom 4.9.1922. In: SKEK (wie Anm. 343), I-B-439.

det mit dem Gedanken Köves' an »das Gesicht meiner Stiefmutter, wenn sie heute abend merken würde, daß sie mit dem Abendessen umsonst auf mich wartete.«<sup>1039</sup> Der erste Satz vom 4. Kapitel ist dann: »Am meisten mangelte es in der Eisenbahn an Wasser.«<sup>1040</sup> Die Passage der Befreiung kennt dann zumindest einzelne Etappen, die mit eigenständigen Handlungen und Reflexionen versehen sind. Und außerdem – hier ist der Roman in seiner räumlichen Gestaltung ganz dem Konzept der Erzählbarmachung verpflichtet – kommt es tatsächlich zur Rückkehr. In dieser minimalen Ausdehnung der Rückpassage und vor allem in der Rückkehr wird die Poetik Kertész' lesbar – der Versuch, das (verschwundene) Areal der Tat zu übersetzen. Er setzt hierfür ein schöpferisches Gedächtnis ein, das unzählige literarische Verbindungslinien zieht, aber dennoch den Abstand zu der ursprünglichen Erfahrung – den Sprung und Riss – sichtbar lässt. Gewalt als Einverleibungserfahrung und Ereignis, welches das Opfer total umfasst, wird in der Ausdehnung des Gewaltraums lesbar. Gleichzeitig gibt es dann aber die spezifische »Punkt-Stätte« »in-der-Situation,«<sup>1041</sup> die zwar betreten und in die Topografie des Romans integriert wird, nicht aber in die sprachliche Verbreitung der räumlichen Ausbreitung der Gewalterfahrung eingeht. Der Sprung oder Bruch, den Opfer von Gewalt erfahren und dann literarisiert haben, kann – wie skizziert – durch die beobachtbare Akzentuierung der literarischen Topografie räumlich lesbar werden. Das Areal der Tat wird als alles erfassender und umfassender Raum konzipiert, der kein Außen oder Anderes der Gewalt mehr zu kennen scheint. Und wenn doch, so sind bergen die Überlebensgebiete die Erfahrung, das Erleben kaum übersetzen zu können. Vom Überleben aus – als Erinnerung, versuchte Rede oder fertiger Text – bringt Gewalt Erfahrungen des Verschwindens, Verstummens und Stammelns hervor. Aber die Texte Überlebender sind Mahnzeichen im Selbstverständigungsprozess von Gesellschaften über historische und zeitgenössische Gewaltereignisse, indem sie auf dem Unbegreiflichen insistieren, das die Begriffe der Diskurse immer schon mit der Hypothek des Inadäquaten belastet. Eine solche Literatur aufgrund erlittener Gewalt erzeugt Lesarten und Lesbarkeiten und damit Anschlüsse für das Gewalt-Verstehen. Aber letztlich immer mit dem intendierten Effekt, gerade auf das hinzuweisen, das nicht erzählt werden kann.

Einleitend wurde die Frage danach formuliert, wie Gewalt verstanden werden könne. Die vorliegende Arbeit bzw. der sie schreibende Autor ist nicht der erste, der sich dieser Frage widmet. Und eine abschließende Antwort war von Beginn an nicht behauptet. Dies könnte man als Kapitulation der um Verstehen bemühten Kultur gegenüber der Gewalt bezeichnen. Man kann aber auch sagen, dass (körperliche) Gewalt zu jenen Phänomenen gehört, die immer wieder befragt werden müssen, weil man damit immer wieder ein zentrales Merkmal der Gegenwart verhandelt. Gewaltfreiheit mag eine Utopie sein, aber Gewalt verstehen zu wollen gehört wohl zu den zentralen Aufgaben sogenannter reflektierender Wissenschaften. Gewalterzählungen auf deren Strategien der Erzählbarmachung zu befragen, die

1039Kertész, Roman (wie Anm. 41), S. 67.

1040Ebd. Auch wenn dann im Deportationszug noch einmal eine Rückblende zu der Ziegelei stattfindet, ist die Passage *de facto* bereits vollzogen und Köves befindet sich bereits innerhalb der »Welt des Lagers«.

1041Badiou, Sein (wie Anm. 114), S. 202.

Texte und Autoren ihren Konzepten von Arealen der Tat zu befragen, eröffnet die Möglichkeit, *Gewalttaten* als *Gewaltereignisse* an bestimmten Tatorten zu lesen und damit dasjenige der Gewalt zu erschließen, was an ihr verständlich ist, ohne selbst in sie verstrickt zu werden. Mehr will der Autor dieser Arbeit auch nicht!

# Bibliografie

## Primärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig: Breitkopf 1793, Bd. 3.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie [= Gesammelte Werke, Bd. 7. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.
- Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. [= Gesammelte Werke, Bd. 14. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.
- Adorno, Theodor W.: Fragment über Sprache und Musik. In: ders.: Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 9–16.
- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen. Ohne Leitbild. [= Gesammelte Schriften, Band 10,1. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. [= Gesammelte Werke, Bd. 6. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.
- Adorno, Theodor W. u. Mann, Thomas: Briefwechsel 1943–1955. Hg. v. Christoph Gödde u. Thomas Sprecher. Frankfurt/M.: Fischer 2003.
- Améry, Jean: Auf den Sade gekommen. In: ders.: Cinéma. Texte zum Film. Stuttgart: Klett 1994, S. 66–70.
- Améry, Jean: Örtlichkeiten. In: ders.: Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten. Hg. v. Gerhart Scheit (= Werke, hg. von Irene Heidelberg-Leonhard, Bd.2.), Stuttgart: Klett-Cotta 2002, S. 351–489.
- Améry, Jean: Die Tortur. In: ders.: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 2000, S. 46–73.
- Améry, Jean: Vorwort zur ersten Ausgabe 1966. In: ders.: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 15–17.
- Améry, Jean: Wann darf die Kunst auf ›Kunst‹ verzichten? Zu dem Filmwerk ›Das Geständnis. In: ders.: Cinéma. Texte zum Film. Stuttgart: Klett 1994, S. 87–90.
- Antelme, Robert: Das Menschengeschlecht. Frankfurt/M.: Fischer 2001.
- Beckmann, Max: Briefe. Hg. v. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede u. Stephan von Wiese, Bd. I: 1899–1925. München, Zürich: Piper 1993.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: ders.: Ein Lesebuch. Hg. v. Michael Opitz. Leipzig: Suhrkamp 1996, S. 45–57.
- Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: ders.: Ein Lesebuch. Leipzig: Suhrkamp 1996, S. 17.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: ders.: Ein Lesebuch. Hg. v. Michael Opitz. Leipzig: Suhrkamp 1996, S. 258–287.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Bd. 1. (Gesammelte Werke, Bd. V,1.) Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Beumelburg, Werner: Douaumont. Unter Benutzung der amtlichen Quellen des Reichsarchivs. Oldenburg, Berlin: Gerhard Stalling 1925.
- Beumelburg, Werner: Sperrfeuer um Deutschland. Oldenburg i. O.: Gerhard Stalling 1929.
- Blanchot, Maurice: Après coup précédé par Le ressassement éternel. Paris: Edition de Minuit 1983.
- Blanchot, Maurice: L'Écriture du desastre. Paris: Gallimard 1980.
- Borges, Jorge Luis: Das Handwerk des Dichters. Frankfurt/M.: Fischer 2002.
- Borowski, Tadeusz: Bei uns in Auschwitz. In: ders.: Die steinerne Welt. Erzählungen. München: DTV 1970, S. 103–141.
- Camus, Albert: Der Fremde. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004.

- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch u. mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewski. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2007.
- Celan, Paul: Engführung. In: ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. Suhrkamp 2005, S. 113–118.
- Celan, Paul: Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Hg. u. komm. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Celan, Paul: Nacht und Nebel. Kommentar zum Film von Alain Resnais. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 4. Hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt /M.: Suhrkamp 1983.
- Céline, Louis-Ferdinand: Briefe und erste Schriften aus Afrika 1916–1917. Gifkendorf: Merlin Verlag 1998.
- Céline, Louis-Ferdinand: Reise ans Ende der Nacht. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.
- Chamisso, Adelbert von: Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815–1818 auf der Brigg Rurik Kapitän Otto v. Kotzebue. In: ders.: Werke in zwei Bänden, Bd. 2. Leipzig: Insel 1981.
- Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Hamburg: Nikol 2008.
- Conrad, Author's Note [1921]. In: ders.: Allmayer's Folly, Tales of Unrest. London: Heron 1968, S. 215–219.
- Conrad, Joseph: Almayer's Folly. In: ders.: Allmayer's Folly, Tales of Unrest. London: Heron 1968, S. 1–212.
- Conrad, Joseph: The collected letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 1: 1861–1897. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1989.
- Conrad, Joseph: The collected letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 2: 1898–1902. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1990.
- Conrad, Joseph: The collected letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies, Bd. 3: 1903–1907. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1988.
- Conrad, Joseph: The Collected letters. Hg. v. Frederick R. Karl u. Laurence Davies. Bd. 5: 1912–1916. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1996.
- Conrad, Joseph: The Congo Diary. In: ders.: Heart of Darkness. An authoritative text, backgrounds and sources, criticism. New York, London: Norton & Company <sup>3</sup>1988, S. 159–166.
- Conrad, Joseph: Geography and some explorers. In: ders.: Last Essays. Hg. v. Richard Curle. London: Dent & Sons 1926, S. 10–17.
- Conrad, Joseph: Heart of Darkness. An authoritative text, backgrounds and sources, criticism. New York, London: Norton & Company <sup>3</sup>1988.
- Conrad, Joseph: An Outpost of Progress. In: ders.: Almayer's Folly. Tales of Unrest. London: Heron Books 1968, S. 306–337.
- Conrad, Joseph: A personal record: Some reminiscences. New York: Cosimo 2005.
- Dostojewski, Fjodor M.: Aufzeichnungen aus einem Totenhaus. In: ders.: Aufzeichnungen aus einem Totenhaus. Und drei Erzählungen. München, Zürich: Piper 1997.
- Eichmann, Adolf: *Götzen*. Aufzeichnungen im Gefängnis. (1961) In: <http://www.mazal.org/various/Eichmann.htm>
- Ganghofer, Ludwig: Reise zur deutschen Front 1915. Berlin, Wien: Ullstein 1915.
- Gerstäcker, Friedrich: Tahiti. Frankfurt/M. u.a.: Büchergilde Gutenberg 1987.
- Gide, André: Kongoreise/ Rückkehr aus dem Tschad. In: ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. V,1. Stuttgart: DVA 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandschaften. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkrit. durchges. und mit Anm. versehen v. Erich Trunz, Bd. 6. Hamburg: Wegner 1954.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Campagne in Frankreich. In: ders.: Werke, Bd. 10. Hg. v. Erich Trunz. München C.H. Beck 1989, S. 188–363.
- Grimm, Jacob u. Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854–1960.
- Grimm, Hans: Wie Grete aufhörte ein Kind zu sein. In: ders.: Südafrikanische Novellen. München: Albert Langen 1921, S. 127–213.
- Gstrein, Norbert: Anderntags. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

- Gstrein, Norbert: Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. Rede, gehalten auf einer Tagung der Erich-Fried-Gesellschaft in Wien, Dezember 1999. In: Büchner. Literatur. Kunst. Kultur (2000), S. 6–17.
- Gstrein, Norbert: Einer. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Gstrein, Norbert: Die englischen Jahre. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Gstrein, Norbert: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Gstrein, Norbert: Das Handwerk des Tötens. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Gstrein, Norbert: Der Kommerzialrat. Bericht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Gstrein, Norbert: O2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Gstrein, Norbert: Das Register. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Gstrein, Norbert: Selbstportrait mit einer Toten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Gstrein, Norbert: Das Sheerness des Erzählens. Rede anlässlich der Verleihung des Johnson-Preises am 27.9.2003. In: manuskripte H. 162 (2003), S. 102–106.
- Gstrein, Norbert: Über Wahrheit und Falschheit einer Tautologie. In: ders., Semprún: Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 19–42.
- Gstrein, Norbert: Zur Logik der Fragen. Innsbruck: o. V. 1988.
- Handke, Peter: Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Handke, Peter: Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Handke, Peter: Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- Hölderlin, Friedrich: Hyperion. [= Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, 6 Bände, Band 3, Hg. v. Friedrich Beissner.] Stuttgart: Klett, 1958.
- Humboldt, Alexander von: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1847.
- Johnston, Harry Hamilton: Der Kongo. Reise von seiner Mündung bis Bolobo. Nebst einer Schilderung der klimatischen, naturgeschichtlichen und ethnographischen Verhältnisse des westlichen Kongogebietes. Leipzig: Brockhaus 1884.
- Jünger, Ernst: Afrikanische Spiele. München: DTV 1987.
- Jünger, Ernst: Kriegsausbruch 1914. In: ders.: Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. I. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 539–545.
- Jünger, Ernst: In Stahlgewittern. Berlin: Mittler & Sohn 1934.
- Jünger, Ernst: In Stahlgewittern. In: ders.: Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. 1. Stuttgart: Klett-Cotta 1978.
- Kafka, Franz: Der Proceß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 2002.
- Kafka, Franz: In der Strafkolonie. In: ders.: Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 201–248.
- Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften. Bd. 20. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer 1942.
- Kertész, Imre: Detektivgeschichte. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004.
- Kertész, Imre: Dossier K. Eine Ermittlung. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006.
- Kertész, Imre: Die englische Flagge. In: ders.: Die englische Flagge. Erzählungen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 5–58.
- Kertész, Imre: Fiasko. Reinbek. b. Hamburg: Rowohlt 2001.
- Kertész, Imre: Galeerentagebuch. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999.
- Kertész, Imre: Im Gespräch mit Eszter Radai über sein neues Buch »Dossier K.« und den neuen europäischen Antisemitismus. In: <http://www.perlentaucher.de/artikel/3312.html>.
- Kertész, Imre: »Heureka!«. In: ders.: Die exilierte Sprache. Essays und Reden. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 243–255.

- Kertész, Imre: Mein Leben ist wie absurdes Theater. In: Welt am Sonntag, 8. Dezember 2002.
- Kertész, Imre: Roman eines Schicksallosen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1996.
- Kertész, Imre: Ein langer dunkler Schatten. In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 84–92.
- Kertész, Imre: Schritt für Schritt. Drehbuch zum *Roman eines Schicksallosen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Kertész, Imre: Das sichtbare und das nicht sichtbare Weimar. In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 139–144.
- Kertész, Imre: Der Spurensucher. In: ders.: Die englische Flagge. Erzählungen. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1994, S. 61–154.
- Kertész, Imre: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Berlin, Imre-Kertész-Archiv.
- Kertész, Imre: Vorwort. In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 9–13.
- Kertész, Imre: Wem gehört Auschwitz? In: ders.: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 145–154.
- Kleist, Heinrich von: Amphitryon. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 4. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1991.
- Kleist, Heinrich von: Penthesilea. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1992.
- Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend. München: DTV 1997.
- Kiš, Danilo: Anatomiestunde. München, Wien: Hanser 1998.
- Kiš, Danilo: Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch. München, Wien: Hanser 2004.
- Kiš, Danilo: Homo poeticus. Gespräche und Essays. Hg. v. Ilma Rakusa. München, Wien: Hanser 1994.
- Köppen, Edlef: Aufzeichnungen. Ein Lesebuch. Ausgew. u. hg. v. Jutta Vinzent. Wilhelmshorst: Märkischer Verlag.
- Köppen, Edlef: Heeresbericht. Mit einem Nachwort von Michael Gollbach. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Köppen, Edlef: Heeresbericht. Berlin: List 2005.
- Köppen, Edlef: Loretto (für Hermann Kasack). In: Die Aktion (1915), 25.9., Sp. 492.
- Köppen, Edlef: Nachlaß in der Kreisbibliothek ›Edlef Köppen‹ Genthin (SKEK ).
- Köppen, Edlef: O.T. (Für Artur Kutscher). In: Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes. Hg. v. Herbert Günther. Düsseldorf: Pflugschar 1938, S. 241.
- Köppen, Edlef: Träumen. In: 1914–1916. Eine Anthologie. Hg. v. Franz Pfemfert. Berlin: Die Aktion 1916, S. 81.
- Köppen, Edlef: Vier von der Infanterie und ein bißchen von der Konfektion. Rezension zu dem Film *Westfront 1918* von G. W. Pabst. In: Die Weltbühne 26 (1930), S. 957–959.
- Köppen, Edlef: Willkommen und Abschied. In: Die Horen (1925), H. 2, S. 111–128.
- Köppen, Edlef (Manuskriptzusammenstellung): Wir standen vor Verdun. In: Jutta Vinzent: Edlef Köppen – Schriftsteller zwischen den Fronten. Ein literaturhistorischer Beitrag zu Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Innerer Emigration mit Edition, Werk- und Nachlaßverzeichnis. München: iudicium 1997, S. 238–265.
- Koepen, Wolfgang: Reisen nach Frankreich. In: ders.: Reisen nach Frankreich und andere Reisen. Hg. v. Walter Erhart. [= Werke, Bd. 10. Hg. v. Hans-Ulrich Treichel]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 7–207.
- Kraus, Karl: Vorwort. In: Ders.: Die letzten Tage der Menschheit. [= Schriften, Bd. 10] Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 9–11.
- Krenek, Ernst: Selbstdarstellung. Zürich: Atlantis Verlag 1948.
- Lamszus, Wilhelm: Das Menschenschlachthaus. Hamburg: Pfadweiser 1922.
- Levi, Primo: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. München: DTV 2002.
- Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten. München: Hanser 2002.
- Malinowski, Bronislaw: Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes: Neuguinea 1914–1918. Frankfurt/M.: Verlag Dietmar Klotz 2003.



- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/M.: Fischer 2002.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1940–43. Hg. v. Peter de Mendelsohn. Frankfurt/M.: Fischer 1982.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1946–48. Hg. v. Inge Jens: Frankfurt/M.: Fischer 2003.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Hg. u. textkrit. durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 2002.
- Matz, Reinhard: Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1993.
- Meyers Konversationslexikon. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1885–1892.
- Müller, Heiner: Werke, Bd.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin: Rotbuch 1974.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: ders.: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. [=Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 1] München: DTV 2007.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, Bd. 3. München: Hanser 1954.
- Noll, Dieter: Die Abenteuer des Werner Holt. Bd.1. Berlin, Weimar: Aufbau 1973.
- Pavese, Cesare: Das Handwerk des Lebens. München: Claasen 2001.
- Pfemfert, Franz: Ich schneide die Zeit aus. In: Die Aktion, 17.4. 1915, Sp. 214.
- Pfemfert, Franz: Ich schneide die Zeit aus IV. In: Die Aktion, 29.5. 1915, Sp. 283–288.
- Picard, Edmond: En Congolie. Brüssel: Paul Lacomblez 1896.
- Platon: Politeia. In: ders.: Sämtliche Werke Bd. 2. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher, hg. v. Ursula Wolf. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2008, S. 195–537.
- Plaut, Paul: Psychographie des Krieges. In: Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 21: Beiträge zur Psychologie des Krieges. Leipzig 1920, S. 1–123.
- Przygode, Wolf: (Hg.): Buch der Toten. 1. Sonderdruck der *Dichtung*. München: Roland-Verlag 1919.
- Reinartz, Dirk u. Krockow, Christian Graf von: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern. Göttingen: Steidl 1994.
- Renn, Ludwig: Krieg. Mit einer Dokumentation. Hg. v. Klaus Hammer. Berlin, Weimar: Aufbau 1989.
- Ross, Colin: Wir draußen. Zwei Jahre Kriegserleben an vier Fronten. Berlin: Ullstein 1916.
- Schalamow, Warlam: Regen. In: ders.: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I. Berlin: Matthes & Seitz 2007, S. 40–44.
- Schauwecker Franz, Jünger, Ernst u. Grote, Hans Henning Freiherr von: Gegen geistige Verfälschung. In: Der Deutsche Sender 9 (1931), S. 8.
- Schiller, Friedrich: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München: Hanser 1959, S. 543–569.
- Schönberg, Arnold: Komposition mit zwölf Tönen. In: ders.: Stil und Gedanke. Leipzig: Reclam 1989, S. 146–176.
- Schönberg, Arnold: Der Segen der Sauce. In: ders.: Stil und Gedanke. Leipzig: Reclam 1989, S. 243–247.
- Schweinfurth, Georg: Im Herzen von Afrika, 1968–1871. Stuttgart: Thienemann 1984 [zuerst: 1874].
- Semprún, Jorge: Schreiben oder Leben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Semprún, Jorge: Der Tote mit meinem Namen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Semprún, Jorge: Vorwort. In: Soazig Aaron: Klaras NEIN. Tagebuch-Erzählung. Berlin: Friedenauer Presse 2003, S. 5–7.
- Semprún, Jorge: Was für ein schöner Sonntag! Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Semprún, Jorge: Wovon man nicht sprechen kann. In: Norbert Gstrein, ders.: Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 7–17.
- Simmel, Georg: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1. Hg. v. Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. (=Gesamtausgabe, Bd. 12). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. In: Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift. Hg. v. Sophie Doro-

- thea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub und Hermann Schmidt. 1913, Heft II, S. 635–644.
- Stanley, Henry M.: Die Entdeckung des Kongo. Mit 25 Abbildungen hg. v. Heinrich Plechta. Tübingen, Basel: Horst Edelman 1979.
- Stanley Henry M.: The Exploration Diaries of H. M. Stanley. Hg. v. Richard Stanley und Alan Neame. London: William Kimber 1961.
- Stramm, August: Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. Hg. v. Jeremy Adler. München: Piper 1990.
- Toller, Ernst: Das Versagen des Pazifismus in Deutschland. In: ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 1. Hg. v. John M. Spalek u. Wolfgang Frühwald. München: Hanser 1978, S. 182–189.
- Ulbricht, Walter: Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, Bd. 3. Berlin: Dietz 1953.
- Vukanović, Mladen: Pale – im Herzen der Finsternis. Tagebuch 5.4.–15.7. 1992. Mit einem Vorwort von Joschka Fischer und einer Nachbemerkung von Roman Arens und Christiane Schlötzer-Scotland. Wien, Bozen: folio 1997.
- Ward, Herbert: Fünf Jahre unter den Stämmen des Kongo-Staates. Leipzig: Amelang 1891.
- Wehner, Hans Magnus: Sieben vor Verdun. Hamburg: Deutsche Hausbücherei 1932.
- Weiss, Peter: Meine Ortschaft. In: Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren. Berlin: Wagenbach 1965, S. 31–43.
- Wiesel, Elie: Jenseits des Schweigens. In: Dagmar Mensink u. Reinhold Boschki (Hg.): Das Gegenteil von Gleichgültigkeit ist Erinnerung: Versuche zu Elie Wiesel. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1995, S. 9–37.
- Wiesel, Elie: Plädoyer für die Überlebenden. In: ders.: Jude heute. Erzählungen – Essays – Dialoge. Wien: Hannibal 1987, S. 183–216.
- Wissmann, Hermann von, Wolf, Ludwig, François, Curt von u. Müller, Hans: Im Innern Afrikas: Die Erforschung der Kasai während der Jahre 1883, 1884 und 1885. Leipzig: Brockhaus 1891.
- Witkop, Philipp: Vorwort. In: Kriegsbriefe gefallener Studenten. In Verbindung mit den Deutschen Unterrichtsministerien hg. v. ders. München: Georg Müller 1928, S. 5f.
- Wrobel, Ignaz [d. i. Kurt Tucholsky]: Das Reichsarchiv. In: Die Weltbühne 7 (1926), S. 273.

## Sekundär

- Abel, Angelika: Musikästhetik der Klassischen Moderne. Thomas Mann – Theodor W. Adorno – Arnold Schönberg. München: Fink 2002.
- Achebe, Chinua: Ein Bild von Afrika. Essays. Berlin: Alexander Verlag 2000.
- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt/M. 2003.
- Albert, Claudia: »Verhaltenslehren der Kälte«. Primo Levi und Jorge Semprún. In: Walter Schmitz (Hg.): Erinnerter Shoah. Die Literatur der Überlebenden. Dresden: Thelem 2003, S. 240–250.
- Anz, Thomas: Vitalismus und Kriegsdichtung. In: Wolfgang J. Mommsen (Hg.) Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München: Oldenbourg 1996, S. 235–247.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. München, Zürich: Piper 112006.
- Arendt, Hannah: Macht und Gewalt. München: Piper 1970.
- Asmis, Rudolf: Kalamba Na M'Putu. Koloniale Erfahrungen und Beobachtungen. Berlin: Mittler 1942.
- Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt 2006.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.
- Assmann, Aleida: Trauma des Krieges und Literatur. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln u.a.: Böhlau 1999, S. 94–116.
- Bab, Julius: Das Ende der deutschen Kriegsliteratur. In: Das literarische Echo (1919/20), H. 3, Sp. 145–157.
- Bab, Julius: Die Kriegsliteratur von heute. In: Das literarische Echo (1914/15), H. 1, Sp. 5–8.
- Bab, Julius: Kriegsliteratur von heute II. In: Das literarische Echo (1914/15), H. 6, Sp. 342–348.

- Babillotte, Arthur: Novellen vom Krieg. In: *Das literarische Echo* (1915/16), H. 9, Sp. 551–558.
- Badiou, Alain: *Das Sein und das Ereignis*. Berlin: diaphanes 2005.
- Baer, Ulrich: Einleitung. In: ders. (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen.« Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 7–32.
- Balandier, Georges: Die koloniale Situation: ein theoretischer Ansatz. In: *Moderne Kolonialgeschichte*. Hg. v. Rudolf von Albertini. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 105–124.
- Baltzer, Franz: *Die Kolonialbahnen – unter besonderer Berücksichtigung Afrikas*. Reprint der Originalausgabe, Berlin 1916. Leipzig: Reprint-Verlag 2007.
- Barthes, Roland: Schriftsteller und Schreiber. In: ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S. 44–53.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln u.a.: Böhlau 2000.
- Bexte, Peter: Fluchtlinien. Die Mythen des Horizonts oder das Fazit der Perspektiven. In: Paolo Bianchi: *Ästhetik des Reisens*. Kunstforum, Bd. 137 (1997), S. 138–147.
- Bierman, John: *Dark Safari. The Life behind the Legend of Henry Morton Stanley*. London: Hodder & Staughton 1990.
- Bird, Maryann: Robert Capa, in Focus. In: *Time*, 30.7.2002.
- Blum, Lothar: »Schon lange ... hatte ich vorgehabt, nach Serbien zu fahren.« Peter Handkes Reisebücher oder: Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer »Augenzeugenschaft.« In: *Wirkendes Wort* 1 (1998), S. 68–90.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Bloch, Marc: *Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers*. Hg. v. Lucien Febvre. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- Br., H. [d.i. Harald Braun]: *Chronik des Krieges*. In: *Eckart* 8 (1930), S. 403–405.
- Braese, Stephan: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien: Philo 2001.
- Braun, Otto: Auffassung und Schilderung der Wirklichkeit bei unseren Soldaten und in der neuen Kunst. In: *Das literarische Echo* (1917/18), H. 5, Sp. 249–253.
- Brehl, Medardus: »Das Wort schon stockt mir vor Grauen.« Krieg, Gewalt und Sprache im Werk August Stramms. In: Mihan Dabag, Antje Kaput, ders. (Hg.): *Gewalt. Strukturen – Formen – Repräsentationen*. München: Fink 2000, S. 237–259.
- Butzer, Günther: Topographik und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur. In: Manuela Günter (Hg.): *Überleben Schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51–75.
- Carl, Florian: *Was bedeutet und Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: LIT 2004.
- Claussen, Detlev: *Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz*. In: Nicolas Berg, Jess Jochimsen u. Bernd Stiegler (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München: Fink 1996, S. 77–92.
- Clifford, Hugh: *The Art of Mr. Joseph Conrad*. In: *The Spectator*, 29.11.1902, S. 828.
- Cysarz, Herbert: *Zur Geistesgeschichte des Weltkriegs. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbilds 1910–1930*. Halle/Saale: Max Niemeyer 1931.
- Darwin, Charles: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlags-handlung 1875.
- Delahaye, Luc: *Frei von allen Fesseln*. In: *Freitag*, 17.01.2003.
- Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve 2003.
- Didi-Huberman, Georges: *Öffnen der Lager, Verschließen der Augen*. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*. Bielefeld: transcript 2007, S. 11–45.
- Diederich, Franz: *Weltkriegs-Romane*. In: *Die Glocke* 1 (1915/16), H. 14, S. 809–820.
- Diner, Dan: *Massenvernichtung und Gedächtnis. Zur kulturellen Strukturierung historischer Ereignisse*. In: Hanno Loewy, Bernhard Moltmann (Hg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung*. Frankfurt/M. u.a.: Campus 1996, S. 47–55.
- Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a. M.: Fischer 1988.

- Dörken, Oskar: Ein Beitrag zu dem Kapitel: Traumatische Kriegsneurosen und Psychosen. Kiel: Schmidt & Klaunig 1916.
- Dunker, Axel: Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz. München: Fink 2003.
- Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Düwell, Susanne: »Ein Toter macht noch keinen Roman«. Repräsentation des Jugoslawienkrieges bei Peter Handke und Norbert Gstrein. In: Stephan Jaeger, Christer Petersen: Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. II: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel: Ludwig 2006, S. 92–117.
- Ehrsam, Thomas/ Horlacher, Kurt/ Puhon Margrit (Hg.): Der weiße Fleck. Die Entdeckung des Kongo 1875–1908. Mit einem Essay von Hans Christoph Buch. München, Wien: Nagel & Kimche 2006.
- Eksteins, Modris: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1990.
- Encke, Julia: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934. München: Fink 2006.
- Encke, Julia/ Mangold, Ijoma: Ich werde bei jeder Berührung mit der Wirklichkeit beklommen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein über Jugoslawien, Peter Handke und den Schreibtisch als gefährlichen Ort. In: Süddeutsche Zeitung, 28.04.2004.
- Engelbrecht, Torsten: »Detached, detailed, accurate.« Interview mit Peter Arnett. In: Message. Internationale Zeitschrift für Journalismus, 1 (1999), S. 60–63.
- Essen, Gesa von: Plädoyer für die Posaune. Geschichte als Imaginationsraum nationaler Identifikation und internationaler Diversifikation. In: dies., Horst Turk (Hg.): Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität. Göttingen: Wallstein-Verlag 2000, S. 9–38.
- Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück 2001.
- Fabian, Johannes: Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas, München: C.H. Beck Verlag 2001.
- Feldkeller, Paul: Militärisches und künstlerisches Sehen. In: Das literarische Echo (1915/16), H. 21, Sp. 1312–1323.
- Feldman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 173–193.
- Fischer, Torben/ Lorenz, Matthias N. (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: transcript 2007.
- Ford, Jane: An African Encounter. A British Traitor and *Heart of Darkness*. In: Conradiana, 27, H. 2 (1995), S. 123–134.
- Foerster, Wolfgang (Hg.): Wir Kämpfer im Weltkrieg. Feldzugsbriefe und Kriegstagebücher von Frontkämpfern aus dem Material des Reichsarchivs. Berlin: Neufeld & Henius 1929.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. München: Fischer 2007.
- Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 64–85.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 317–329.
- Frank, Michael C.: Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2006.
- Fränkel, Fritz: Über die psychopathische Konstitution bei Kriegsneurosen. Berlin: S. Karger 1920.
- Frei, Norbert: Der Frankfurter Auschwitz-Prozess und die deutsche Zeitgeschichtsforschung. In: Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Hg. v. Fritz Bauer Institut. Frankfurt/M., New York: Campus 1996, S. 123–138.
- Frei, Norbert: Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. München: DTV 2003.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: ders.: Psychologie des Unbewußten [=Studienausgabe, Bd. 3]. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 215–272.
- Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Freiburg/Br.: Rombach 2006.
- Fuchs, Gerhard: Vom Handwerk des Beginnens. Laudation für Norbert Gstrein anlässlich der Verleihung des Franz-Nabl-Preises. In: manuskripte H, 165 (2004), S. 39–44.

- Gács, Anna: Was zählt's, wer vor sich hin murmelt? Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész. In: Mihály Szegedy-Maszák, Tamás Scheibner (Hg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*. Wien: Passagen und Budapest: Kiado 2004, S. 263–292.
- Galassi, Silvana: *Kriminologie im Deutschen Kaiserreich. Geschichte einer gebrochenen Verwissenschaftlichung*. Stuttgart: Franz Steiner 2004.
- Galtung, Johan: Der besondere Beitrag der Friedensforschung zum Studium der Gewalt: Typologien. In: Kurt Röttgers, Hans Saner (Hg.): *Gewalt. Grundlagenprobleme in der Diskussion der Gewaltphänomene*. Basel, Stuttgart: Schwabe 1978, S. 9–32.
- Ganzfried, Daniel: ... alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Hg. v. Sebastian Heft im Auftrag des Deutsch-Schweizer PEN-Zentrums. Berlin: Jüdische Verlagsanstalt 2002.
- Gaulke, Johannes: Kunst und Kino im Kriege. In: *Die Gegenwart* 45 (1916), S. 618–620. Hier zit. n. Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 129–132.
- Gebhard, Gunther: *Erzählungen des Krieges. Eine Diskursanalyse*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Dresden: o.V. 2006.
- Gehring, Petra: Benjamins Kritik und Luhmanns Beobachtung. Perspektiven einer Zeittheorie der Gewalt. In: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* 5 (1999), H. 2, S. 339–362.
- Gehrmann, Susanne: *Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890–1910)*. Hildesheim: Georg Olms 2003.
- Genep, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/M., New York: Campus 2005.
- Geyer, Michael: Eine Kriegsgeschichte, die vom Tod spricht. In: Thomas Lindenberger u. Alf Lüdtke (Hg.): *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 136–161.
- Gier, Albert: »Parler, c'est manquer de clairvoyance«. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Hg. v. ders. u. Gerold W. Gruber. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1995, S. 9–17.
- Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach 2002.
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Glave, E. J.: Cruelty in the Congo Free State. In: *The Century Magazin*, September 1897, S. 699–715.
- Gleichen-Rußwurm, Alexander von: In eiserner Zeit. In: *Das literarische Echo* 17 (1914/15), Sp. 673–676.
- Gmünder, Stefan: Die Toten schreibend zum Leben erwecken. Interview mit Norbert Gstrein. In: *Der Standard*, 31.7. 2003.
- Greshoff, Rainer/ Kneer, Georg/ Schneider, Wolfgang Ludwig (Hg.): *Verstehen und Erklären. Sozial- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. München: Fink 2008.
- Grimminger, Rolf: Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: ders. (Hg.): *Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München: Fink 2000, S. 9–23.
- Grüner, Gabriel: Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot. Interview mit Peter Handke. In: *Die Zeit*, 29.2.1996.
- Grüner, Gabriel: Die lange Suche nach Gerechtigkeit. In: *Stern*, H. 20 (1996), S. 154–159.
- Grüner, Gabriel/ Müller, Tilman: Tribunal gegen das Grauen. In: *Stern*, H. 45 (1994), S. 232f.
- Günter, Manuela: *Writing Ghosts. Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben*. In: dies. (Hg.): *Überleben Schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 21–50.
- Hacket, David A.: *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*. München C.H. Beck 1996.
- Hackl, Wolfgang: Chronik, Ironie, Destruktion. Reaktionen der Gegenwartsliteratur auf den Alpentourismus. In: Antonio Pasinato (Hg.): *Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81–90.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Hardt, Michael/ Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/New York: Campus 2002.
- Hart, Julius: Der Krieg als Umgestalter unserer Literatur. In: *Literarisches Echo* (1914/15), Sp. 104.
- Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. [= Martin Heidegger: Gesamtausgabe, III. Abteilung, Bd. 65]. Frankfurt/M.: Klostermann 1989.
- Helbig, Axel: Der obszöne Blick. Zwischen Fakten und Fiktion. Gespräch mit Norbert Gstrein am 16. Januar 2005. In: Kurt

- Bartsch, Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. [= DOSSIER 26]. Wien: Literaturverlag Droschl 2006, S. 9–29.
- Herward, Sieberg: Eugène Etienne und die französische Kolonialpolitik (1887–1904). Köln: Opladen 1968.
- Heymel, Charlotte: Das Kriegserlebnis 1914–1918 als Reiseerfahrung in zeitgenössischen Reiseberichten. Münster: LIT 2009.
- Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. München: Fink 1999.
- Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter 1875–1914. Frankfurt/M., New York: Campus 1989.
- Hochschild, Adam: Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen. Stuttgart: Klett-Cotta 2000.
- Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Holtorf, Cornelius: Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis. In: Forum Archaeologiae. Zeitschrift für klassische Archäologie 30/III (2004) (<http://farch.net>), o.S.
- Holtorf, Cornelius: Vom Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht. In: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 333–352.
- Houghton, Walter E.: The Victorian Frame of Mind 1830–1870. New Haven: Oxford University Press 1957.
- Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1992.
- Hüppauf, Bernd: Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 109–140.
- Hüppauf, Bernd: Zwischen Imitation und Simulation – Das unscharfe Bild. In: ders., Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink 2006, S. 254–277.
- Ibsch, Elrud: Der Holocaust im literarischen Experiment: Jüdische Schriftsteller im ›double bind‹. In: Dieter Lamping (Hg.): Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945. Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 29–45.
- Imbusch, Peter: Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände. In: Mittelweg 36 9 (2000), S. 24–40.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- Jähner, Harald: Könnte sein. In: Berliner Zeitung, 14.4.1999.
- Jandl, Paul: Diese nicht aufhören wollende Sehnsucht. Ein Wiener Kaffeehausgespräch mit Norbert Gstrein. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.8.2001.
- Jauss, Hans Robert: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte - Ereignis und Erzählung (= Poetik und Hermeneutik 5). München: Fink 1973, S. 554–560.
- Jung, Thomas/ Müller-Dohm, Stefan: Einleitung. In: dies. (Hg.): »Wirklichkeit« im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 9–26.
- Kalisky, Aurélie: Das literarische Zeugnis zwischen ›Gestus des Bezeugens‹ und literarischer Gattung. In: Silke Segler-Messner, Monika Neuhofer, Peter Kuon (Hg.): Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2006, S. 37–55.
- Kamieniecki, Maurycy: Das Lager als Kronzeuge. In: Begegnungen mit Polen. Zeitschrift für deutsch-polnische Verständigung, H.1 (1965), S. 11–13.
- Kämmerlings, Richard: Jede Schrift ein Manöver. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.8.2003.
- Karl, Frederick R.: Joseph Conrad. Eine Biographie. Hamburg: Hoffmann und Campe 1983.
- Kayser, Rudolf: Das junge deutsche Drama. Berlin: Volksbuehnen-Verlag 1924.
- Keck, Annette: Merkwürdiges Warten. Imre Kertész' Beitrag zu einer Poetik des Wartens zwischen Erinnern und Vergessen im *Roman eines Schicksallosen*. In: Manuela Günter (Hg.): Überleben Schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 139–154.
- Kelemen, Pal: Der Vorlass von Imre Kertész. In: Miklos Györffy, ders.: Kertész und die Seinigen. Lektüren zum Werk von Imre Kertész. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2009, S. 13–32.
- Kennedy, Dane: The perils of the midday sun: climatic anxieties in the colonial tropics. In: Imperialism and the natural world. Ed. by John MacKenzie. Manchester, New York: Manchester University Press 1990, S. 118–140.

- Ketelsen, Uwe-K.: Der koloniale Diskurs und die Öffnung des europäischen Ostens im deutschen Roman. In: Mihran Dabag, Horst Gründer, ders. (Hg.): *Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid*. München Fink 2004, S. 67–94.
- Kiening, Christian: *Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der neuen Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Kienitz, Sabine: »Fleischgewordenes Elend.« Kriegsinvalidität und Körperbilder als Teil einer Erfahrungsgeschichte des Ersten Weltkrieges. In: Nikolaus Buschmann, Horst Carl (Hg.): *Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg*. Paderborn u.a.: Schönigh 2001, S. 215–237.
- Kirchner, Friedrich: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. Leipzig: Dürr 1907.
- Klabund: *Feldgraue Lyrik*. In: *Das literarische Echo* (1914/15), H. 7, Sp. 424.
- Knaap, Ewout van der: Übersetztes Gedächtnis. Celans Beitrag zu *Nacht und Nebel*. In: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 259–278.
- Knoch, Habbo: Die Front. In: Alexa Geisthövel, ders. (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M., New York: Campus 2005, S. 270–280.
- Kober, A. H.: Krieg, Publikum, Kriegspublikum. Ein kunstpsychologisches Problem. In: *Das literarische Echo* (1915), H. 23, Sp. 1413–1417.
- Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. München u.a.: Dt. Bücherbund 1979.
- Kofman, Sarah: *Erstickte Worte*. Wien: Passagen 1988.
- Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2005.
- Koschorke, Albrecht: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Fink 1996, S. 149–169.
- Kramer, Sven: *Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis nach Auschwitz*. München: Fink 2004.
- Krämer, Sybille/ Kogge, Werner/ Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Krämer, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: dies., Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 11–33.
- Krasmann, Susanne: Andere Orte der Gewalt. In: *Kriminologisches Journal*. 6. Beiheft 1997, S. 85–102.
- Kruzal, Daniel: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs (Hg.): *Norbert Gstrein*. [= DOSSIER 26]. Wien: Literaturverlag Droschl 2006, S. 134–152.
- Küster, Bernd: Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand. In: ders. (Hg.): *Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand*. Gifkendorf: Merlin-Verlag 2008, S. 29–183.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Landmann, Michael: Eine Lanze für das Schicksal. In: ders.: *Das Ende des Individuums*. Stuttgart: Klett 1971, S. 208–214.
- Lange, Sigrid: Blickverschiebung. Roberto Benignis *Das Leben ist schön* und Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*. In: Manuela Günter (Hg.): *Überleben Schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 121–138.
- Lanzmann, Claude: Der Ort und das Wort. Über *Shoah*. In: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 101–118.
- Lappin, Elena: *Der Mann mit zwei Köpfen*. Zürich: Chronos 2000.
- Lauer, Gerhard: Tod und Leben des Jossel Rakover. Zu Funktion und Bild des Autors in Texten über den Holocaust. In: Walter Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden: Thelem 2003, S. 74–90.
- Leed, Eric J.: *No Mans Land. Combat and Identity in World War I*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1979.
- Lenz, Christian: Kirchner – Meidner – Beckmann. Drei deutsche Künstler im Ersten Weltkrieg. In: Wolfgang J. Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München: Oldenbourg 1996, S. 171–178.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris: Anthropos 2000.
- Lewin, Kurt: *Kriegslandschaft*. In: *Zeitschrift für Psychologie* 12 (1917), H. 5–6, S. 440–447.
- Liebsch, Burkhard: *Ereignis – Erfahrung – Erzählung. Spuren einer anderen Ereignis-Geschichte: Henri Bergson, Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur*. In: Marc Röllli (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Fink 2004, S. 183–207.
- Lindenberger, Thomas/ Lüdtkke, Alf (Hg.): *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Lindqvist, Sven: *Durch das Herz der Finsternis. Ein Afrika-Reisender auf den Spuren des europäischen Völkermords*. Zürich: Unions-Verlag 2002.
- Liszt, Franz von: *Lehrbuch des deutschen Strafrechts*. 9. Aufl. Berlin: Guttentag 1899.
- Lombroso, Cesare: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. 2 Bde. Hamburg: Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G 1887–90.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.): *»Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*. Frankfurt/M.: Fischer 1989.
- Lütken, Otto: *Joseph Conrad in the Congo*. In: *London Mercury* 127 (1930), S. 40–43.
- Lütken, Otto: *Joseph Conrad in the Congo*. In: *London Mercury* 130 (1930), S. 350f.
- Liotard, Jean-François: *Der/Das Überlebende*. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Anthropologie nach dem Tode des Menschen. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 437–462.
- Liotard, Jean-François: *Streitgespräche, oder: Sätze bilden »nach Auschwitz«*. In: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien: Turia + Kant 1997, S. 18–50.
- Mach, Christine: *Vom Nachdenken über den Krieg*. In: *Tiroler Tageszeitung*, 10.9.2003.
- Mächler, Stefan: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*. Zürich: Pendo 2000.
- Marquard, Odo: *Ende des Schicksals? Einige Bemerkungen über die Unvermeidlichkeit des Unverfügbaren*. In: ders.: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 67–90.
- Mergenthaler, Volker: *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936)*. Tübingen: Niemeyer 2005.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002.
- Möser, Kurt: *Kriegsgeschichte und Kriegsliteratur. Formen der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges*. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen*, 40, H. 2 (1986), S. 39–51.
- Mosse, George L.: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.
- Mülder-Bach, Inka: *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthal's Komödie *Der Schwierige**. In: *Hofmannsthal Jahrbuch* 9 (2001), S. 155–179.
- Müller, Hans-Harald: *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1986.
- Müller-Freienfels, Richard: *Die Literatur um 1915. (Der sogenannte »Expressionismus«)*. In: *Das literarische Echo* (1916/17), H. 18, Sp. 1103–1112.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die stumme Beredtheit der Gewalt*. In: *Reden von Gewalt*. München: Fink 2002, S. 59–79.
- Müller-Seidel, Walter: *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung »In der Strafkolonie« im europäischen Kontext*. Frankfurt/M.: Fischer 1989.
- Münchhausen, Börries von: *Zwei Kriegsbücher*. In: *Deutsche Monatshefte*, 1929, H. 4, S. 384–386.
- Münkler, Herfried: *Gewalt und Ordnung. Das Bild des Krieges im politischen Denken*. Frankfurt/M.: Fischer 1992.
- Murdoch, Brian: *Documentation and Narrative: Edlef Köppen's Heeresbericht ans den Anti-War Novels of the Weimar Republic*. In: *New German Studies* 1 (1988/89), S. 23–47.
- N.N.: *Die neue Woche*. In: *Der deutsche Rundfunk* 7 (1931), S. 10.
- N.N.: *Querschnitte*. In: *Funk-Stunde* 5 (1931), S. 126.
- Nedelmann, Birgitta: *Soziologie am Scheideweg*. In: Trutz v. Trotha (Hg.): *ers. (Hg.): Soziologie der Gewalt*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 59–85.
- Neumann, Michael: *Genealogie einer Geste: »... eingebrannt in das Bildbewußtsein der modernen Menschheit«*. In: *Die*



- Zerstörung Dresdens. Antworten der Künste. Hg. v. Walter Schmitz. Dresden: Thelem 2005, S. 159–169.
- Nickel, Gunther: Eine Figur, die sich verrannt hat.« Interview mit Norbert Gstrein. In: Volltext. Zeitung für Literatur. 21.8.2008.
- Nothardt, Fritz: Sache und Erlebnis in der Hörfolge. In: Rufer und Hörer 7 (1933), S. 315–321.
- Nowak, Adolf: Einleitung. In: ders., Markus Fahlbusch (Hg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Tutzing: Hans Schneider 2007, S. 5–15.
- Nüchtern, Klaus: Versuch, ein Mann zu sein. In: Falter, 29.7.1999.
- Nürnberg, Rolf: Das Wesen des Kriegsbuches. In: Der Scheinwerfer, H. 15/16 (1930), S. 17–19.
- Nüstedt, Holger: Joseph Conrads Seegeschichten. Variationen des anthropologischen Initiationskonzepts. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1998.
- O.A.: »Die Grenze des Sagbaren verschieben.« Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kritische Ausgabe 1 (2005), S. 61–67.
- O.A.: Schießerei am deutschen Kontrollpunkt. In: Der Spiegel, 16.6.1999.
- O.A.: Symbol des Terrors. In: Der Spiegel, H. 45 (1994), S. 35f.
- O.A.: »Warum hat man auf uns geschossen?« In: Stern, 7.6.1999.
- The Oxford English Dictionary. Second Edition. Prepared by J.A. Simpson u. E.S.C. Weiner. Oxford: Clarendon Press 1991, Bd. 1.
- Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart, Band 2. Altenburg: Verlagsbuchhandlung von Pierer 1857.
- Platt, Kristin: Über das Reden, die Redenden und Gefährlichkeit der Erfahrung von Gewalt. Einleitung. In: dies. (Hg.): Reden von Gewalt. München: Fink 2002, S. 9–58.
- Pniower, Otto (Hg.): Briefe aus dem Felde 1914/15. Für das deutsche Volk im Auftrag der Zentralstelle zur Sammlung von Feldpostbriefen im Märkischen Museum zu Berlin. Oldenburg: o.V. 1916.
- Pöhlmann, Markus: »Das große Erleben da draußen«. Die Reihe »Schlachten des Weltkrieges« (1921–1930). In: Von Richtenhofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Hg. von Thomas F. Schneider, Hans Wagener. Amsterdam, New York: Rodopi 2003, S. 113–131.
- Pöhlmann, Markus: Kriegsgeschichte und Geschichtspolitik: Der Erste Weltkrieg. Die amtliche deutsche Militärgeschichtsschreibung 1914–1956. Paderborn: Schöningh 2002.
- Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik. Tübingen: J.C.B. Mohr 1986.
- Poppe, Sandro: Einleitung. In: ders., Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien. Bielefeld: transcript 2009, S. 9–17.
- Potter, Russel A.: Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818–1875. Seattle, London: University of Washington Press 2007.
- QRT: Moleküle einer Theorie der Gewalt. In: ders.: Zombologie. Teqste. Hg. v. Tom Lamberty u. Frank Wulf. Berlin: Merve 2006, S. 29–74.
- Rabinovici, Doron: Wie es war und wie es gewesen sein wird. Eine Fortschreibung von Geschichte und Literatur nach der Shoah (1.Teil). In: Wespennest Nr. 128 (2002), S. 20–24.
- Radisch, Iris: Tonlos und banal. In: Die Zeit, 22.12.2003.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München: Hanser 1998.
- Rathmann, Thomas: Ereignisse Konstrukte Geschichten. In: ders. (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Köln u.a.: Böhlau 2005, S. 1–19.
- Reemtsma, Jan Philipp: Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts. In: ders.: Mord am Strand. Allianzen von Zivilisation und Barbarei. München: Siedler 2000, S. 227–253.
- Reemtsma, Jan Philipp: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Edition 2008.
- Richter, Simone: Journalisten zwischen den Fronten. Kriegsberichterstattung am Beispiel Jugoslawien. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999.
- Ricoeur, Paul: Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. Göttingen: Wallstein 1998. Wolfgang Roth: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/M.: Klostermann 1979.

- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung Bd. III: Die erzählte Zeit. München: Fink 1991.
- Rienhardt, Joachim u. Reinhardt, Uli: Ist er der Mörder? In: Stern, Nr. 13, 22.03.2001.
- Ritter Mertz von Quirnheim, Hermann: Vorwort des Reichsarchivs zur 2. Auflage. In: Werner Beumelburg: Douaumont. Unter Benutzung der amtlichen Quellen des Reichsarchivs. Oldenburg, Berlin: Gerhard Stalling 1925, S. 5f.
- Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried/ Gabriel, Gottfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1. Basel: Schwabe 1971.
- Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried/ Gabriel, Gottfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8. Basel: Schwabe 1992.
- Rodriguez, Richard: Darkest Europe. In: <http://www.salon.com/news/feature/1999/04/05/rodriguez/index1.html>.
- Rothe, Wolfgang: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/M.: Klostermann 1979.
- Röllli, Marc: Einleitung: Ereignis auf Französisch. In: ders. (Hg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München: Fink 2004, S. 7–40.
- Röttgers, Kurt: Spuren der Macht und das Ereignis der Gewalt. In: Kristin Platt (Hg.): Reden von Gewalt. München: Fink 2002, S. 80–120.
- Rudtke, Tanja: »Eine kuriose Geschichte«. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' Roman eines Schicksallosen. In: *arcadia* 36 (2001), S. 46–57.
- Ryn, Zdzislaw/ Klodziński, Stanislaw: An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des »Muselmanns« im Konzentrationslager. In: Die Auschwitz-Hefte, Bd. 1: Texte der polnischen Zeitschrift *Przegląd Lekarski* über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz. Hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung. Weinheim, Basel: Beltz 1987, S. 89–154.
- Scarry, Elaine: Der Körper im Schmerz. Die Chiffre der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt/M.: Fischer 1992.
- Schafnitzel, Roman: Die vergessene Collage des Ersten Weltkrieges. Edlef Köppen: *Heeresbericht* (1930). In: Thomas F. Schneider, Hans Wagner (Hg.): Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 334–341.
- Scher, Steven Paul: Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: ders. (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 9–25.
- Scherpe, Klaus R.: Erzwungener Alltag. Wahrgenommene und gedachte Wirklichkeit in der Zeitschriften- und Reportageliteratur der Nachkriegszeit. In: ders.: Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945, Köln u.a.: Böhlau 1992, S. 23–100.
- Schirokauer, Arno: Hörfolge als funkische Kunstform. In: *Funk* 6 (1930), S. 22.
- Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München: C.H. Beck 2001.
- Schmitt, Carl: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung. Stuttgart: Klett-Cotta 2007.
- Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- Schmitz, Heinrich: Mobilmachung der Sänger des großen Krieges. In: *Der Scheinwerfer* H. 15 (1929/30), S. 19–26.
- Schnee, Heinrich: Deutsches Kolonial-Lexikon. [3 Bde.] Leipzig: Quelle & Meyer 1920, Bd. 2.
- Schubert, Dietrich: Otto Dix zeichnet im Ersten Weltkrieg. In: Wolfgang J. Mommsen (Hg.) Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München: Oldenbourg 1996, S. 179–193.
- Schubert, Klaus u. Klein, Martina: Das Politlexikon. Bonn: Dietz 2006.
- Schütz, Erhard: »... der Wille zur Empfänglichkeit ...« Erik Reger, Leben und Werk. In: Erik Reger: Kleine Schriften. Bd. 2, Berlin: Argon 1993, S. 317–349.
- Schütz, Erhard/ Vogt, Jochen (Hg.): Der Scheinwerfer. Ein Forum der neuen Sachlichkeit 1927–1933. Essen: Klartext 1986.
- Schulz, Genia: Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller. In: Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. Hg. in Verb. m. Gregor Laschen v. Paul Gerhard Klussmann u. Heinrich Mohr, Bonn: Bouvier 1990, S. 157–171.
- Schwarz, Thomas: Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus. Heidelberg: Synchron 2006.
- Semple. Ellen Churchill: Influences of Geographic Environment. New York: H. Holt & Co 1911.

- Siegert, Wilhelm (Oberstleutnant a.D.): Der erste deutsche Geschwader-Bombenangriff. In: Georg Paul Neumann (Hg.): In der Luft unbesiegt. Erlebnisse im Weltkrieg erzählt von Luftkämpfern. München: Lehmanns 1923, S. 24–28.
- Simmel, Ernst: Kriegsneurosen und »psychisches Trauma.« Ihre gegenseitigen Beziehungen dargestellt auf Grund von psycho-analytischer, hypnotischer Studien. Leipzig, München: Otto Nemnich 1918.
- Simmel, Ernst: Zweites Korreferat. In: Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919, S. 42–60.
- Sofsky, Wolfgang: Traktat über die Gewalt. Frankfurt/M.: Fischer 1996.
- Sommerfeld, Martin: Erlebnis und Schicksal. In: Das literarische Echo (1916/17), H. 11, Sp. 675–678.
- Speck, Ulrich: Zum öffentlichen Gebrauch der Shoa in Deutschland. In: Merkur 53 (1999), S. 120–127.
- Spreen, Dierk: Böses auf Erden? Versuch über den Diskurs der Gewalt. In: Plurale 3 (2003), S. 231–241.
- Stadler, Ulrich: Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Steiger, Edgar: Presse und Schriftsteller zur Kriegszeit. In: Das literarische Echo 17 (1914/15), H. 10, Sp. 591–594.
- Steinbacher, Sybille: »Protokoll vor der Schwarzen Wand.« Ortsbesichtigung des Frankfurter Schwurgerichts in Auschwitz. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): »Gerichtstag halten über uns selbst...« Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Frankfurt/M., New York: Campus 2001, S. 61–89.
- Stockhammer, Robert: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Strasser, Peter: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. Frankfurt/M., New York: Campus 2005.
- Suter, Andreas/ Hettling, Manfred: Struktur und Ereignis. Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses. In: dies. (Hg.): Struktur und Ereignis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 7–32.
- Szirák, Péter: Die Bewahrung des Unverständlichen. Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. In: Mihály Szegedy-Maszák, Tamás Scheibner (Hg.): Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész. Wien: Passagen und Budapest: Kiado 2004, S. 17–66.
- Taterka, Thomas: Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Tholen, Georg Christoph: Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e). In: Elisabeth Weber, ders. (Hg.): Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien: Turia + Kant 1997, S. 225–238.
- Thumann, Michael: Scheidung auf bosnisch. In: Die Zeit, 8.4.1994.
- Thuswalder, A.: War eigentlich was dran? In: Salzburger Nachrichten, 28.10.1995.
- Todorov, Tzvetan: Angesichts des Äußersten. München: Fink 1993
- Trinkaus, Stephan: Blank Spaces. Gabe und Inzest als Figuren des Ursprungs von Kultur. Bielefeld: transcript 2005.
- Trotha, Trutz von: Koloniale Herrschaft. Zur soziologischen Theorie der Staatsentstehung am Beispiel des »Schutzgebietes Togo«. Tübingen: Mohr 1994.
- Trotha, Trutz von: Zur Soziologie von Gewalt. In: ders. (Hg.): Soziologie der Gewalt. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 9–56.
- Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Oxford u.a.: Peter Lang 2007.
- Ulrich, Bernd: Die Augenzeugen. Deutsche Feldpostbriefe in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914–1933. Essen: Klartext 1997.
- Ulrich, Bernd: Nerven und Krieg – Skizzierung einer Beziehung. In: Bedrich Loewenstein (Hg.): Annäherungsversuche. Geschichte und Psychologie. Pfaffenweiler: Centaurus 1992, S. 163–192.
- Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach 2003.
- Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt/M.: Fischer 2006.
- Vinzent, Jutta: Edlef Köppen – Schriftsteller zwischen den Fronten. Ein literaturhistorischer Beitrag zu Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Innerer Emigration mit Edition, Werk- und Nachlaßverzeichnis. München: iudicium 1997.
- Vogl, Joseph: Kafka und die Mächte der Moderne. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918. [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 7]. Hg. v. York-Gothart Mix. München: DTV 2000, S. 478–491.
- Voss, Lieselotte: Die Entstehung von Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«. Dargestellt anhand von unveröffentlichten

- Vorarbeiten. Tübingen: Niemeyer 1975.
- Waldenfels, Bernhard: Aporien der Gewalt. In: Mihran Dabag, Antje Kaput, ders. (Hg.): Gewalt. Strukturen – Formen – Repräsentationen. München: Fink 2000, S. 9–24.
- Watt, Ian: Conrad in the nineteenth century. London: Chatto & Windus 1980.
- Weigel, Sigrid: Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz von Recherchen. Laudatio zur Verleihung des Johnson-Preises an Norbert Gstrein. In: manuskripte H. 162 (2003), S. 107–110.
- Weigel, Sigrid: *Télescopage* im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und dies.: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln u.a.: Böhlau 1999, S. 51–76.
- Weigel, Sigrid: Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik Bd. 2.2 (2002), S. 151–165.
- Weinberg, Manfred: Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln u.a.: Böhlau 1999, S. 173–206.
- Weinrich, Harald: Typen der Gedächtnismetaphorik. In: Archiv für Begriffsgeschichte 1964, S. 23–26.
- Weishaupt, Hellmut: Die Wendung im Kriegsbuch. In: Eckart 8 (1930), S. 361–365.
- Wesseling, Hendrik L.: Teile und herrsche: Die Aufteilung Afrikas 1880–1914. Stuttgart: Franz Steiner 1999.
- Westecker, Wilhelm: Der Krieg als historisches Schicksal. In: Die neue Literatur 32 (1931), S. 214–218.
- Wieviorka, Annette: *Auschwitz, 60 ans après*. Paris: Edition Robert Laffont 2005.
- Wilke, Jürgen/ Schenk, Birgit/ Cohen, Akiba A./ Zemach, Tamr: Holocaust und NS-Prozesse. Die Presseberichterstattung in Israel und Deutschland zwischen Aneignung und Abwehr. Köln u.a.: Böhlau 1995.
- Winkels, Hubertus: Original und Fälschung. In: Die Zeit, 14.10.1999.
- Winkler, Willi: Ich bin nicht hingegangen, um mitzuhassen. In: Die Zeit, 2.2.1996.
- Wirth, Andrzej: Die unvollständige Rechnung des Tadeusz Borowski. In: Tadeusz Borowski: Die steinerne Welt. Erzählungen. München: DTV 1970, S. 203–210.
- Wirth, Günter: Paul Feldkeller – mehr als ein »Privatgelehrter«. In: UTOPIE kreativ, H. 177/178 (Juli/August 2005), S. 731–744.
- Woodruff, Charles Edward: *The Effects of Tropical Light on White Men*. New York: Rebman 1905.
- Wortmann, Merthen: Gefälscht? In: Die Zeit, 23.7.2009.
- Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag 1992.
- Zerrahn, Hans Werner: Der Holocaust und die Aporien des Erzählens. Zu Sarah Kofmans Essay *Erstickte Worte*. In: Elisabeth Weber, Georg Christoph Tholen (Hg.): Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren. Wien: Turia + Kant 1997, S. 239–257.
- Zins, Henryk: Joseph Conrad and the Early British Critics of Colonialism in the Congo. In: *Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska Lublin*. (2001), S. 41–54.

## Abbildungen

- S. 1: Thang Long: Selbstverletzung 2. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.
- S. 35: Alan Villiers: The Joseph Conrad. © National Maritime Museum, Greenwich/London.
- S. 44: Nathaniel Dance: James Cook, 1776. National Maritime Museum, Greenwich/London. © www.wikipedia.org.
- S. 44: Joseph Conrad, 1863. © The Jagiellonian University Joseph Conrad Research Centre.
- S. 45: Joseph Conrad, 1912. © The Jagiellonian University Joseph Conrad Research Centre.
- S. 50: Landing of Christopher Columbus. Currier & Ives. © Library of Congress Prints and Photographs Division LC-USZ62-105062.
- S. 51: John Francis Rigaud: Doppelportrait Johann Reinhold und Georg Forster, um 1775. © www.wikipedia.org.

- S. 51: Friedrich Georg Weitsch: Alexander von Humboldt, 1806. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie Berlin. © www.wikipedia.org.
- S. 51: Emin Pasha. In: Neues Münchner Tagblatt, Nr. 343, Sonntag den 8.12.1889.
- S. 53: Gezeichnete Yawl, 2006. © www.wikipedia.org. (Markierung: Oliver Geisler)
- S. 93: Edlef Köppen, ca. 1915. Nachlaß in der Kreisbibliothek ›Edlef Köppen‹ Genthin (SKEK ), II-Fo-005.
- S. 107: Edlef Köppen, 1925. Nachlaß in der Kreisbibliothek ›Edlef Köppen‹ Genthin (SKEK ), I-Fo-553.
- S. 115: Kriegskinematograph im Schützengraben, ca. 1917. © Deutsches Bundesarchiv (German Federal Archive), Bild 183-1983-0323-501.
- S. 133: Scherenfernrohr. © www.wikipedio.org
- S. 140: Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft. © Westfälisches Landesmuseum.
- S. 150: Buchenwald, Krankenbaracke. Janet Riedel, 2005 aus der Serie *Imre Kertész. Der Fremde*. In: Absage an die Wirklichkeit. Subjektive Positionen zeitgenössischer Fotografie. Hg. v. Knut W. Maron, Michael Strauss u. Tim Kellner. Bielefeld: Kerber 2006, S. 85. © Janet Riedel
- S. 162: Buchenwald, Appellplatz 1950. © Sammlung Gedenkstätte Buchenwald.
- S. 170: Georg Franke: Bahnhof-Buchenwald, aufgenommen Dez. 1961. © Sammlung Gedenkstätte Buchenwald.
- S. 171: Dirk Reinartz, Ascheberg. Sobibór. In: ders., Christian Graf von Krockow: totenstill. Göttingen: Steidl 1994, S. 235. © estate dirk reinartz, karin reinartz.
- S. 188: Pascal Rehfeldt: Tor des KZ Buchenwald. © www.wikipedia.org.
- S. 218: Berg Velibit, Mali-Alan-Pass. © <http://www.panoramio.com/photo/1818285>.
- S. 228: Massengräber in Pusto Selo. © <http://www.nato.int/kosovo/slides/m990411a.htm>.
- S. 233: Volker Krämer. © AP Photo/CZECH TV VIA APTN.
- S. 244: Darko Dozet: Peter Handke, 2006. © Darko Dozet.
- S. 273: Tim Kellner: schlusstueck III. © Tim Kellner.

## **Danksagung**

Mit der Abgabe der Dissertation geht ein Abschnitt zu Ende, der immer auch Wegbegleiter, Betreuer und Unterstützer kennt. Diesen möchte ich danken.

Zunächst Herrn Prof. Walter Schmitz für die kritische und hilfreiche Betreuung der Dissertation von den ersten Thesenpapieren bis zu dieser vorliegenden Arbeit.

Dann Annette Teufel, Eric Piltz, Michael Neumann und Ulrich Fröschle für die kritische Lektüre und die Diskussionen einzelner Kapitel, aber auch den freundlichen Zuspruch.

Vor allem aber möchte ich meiner Familie danken: Julia, Paul-Valentin und Luise Magali, die wg. dieser Arbeit viele Tage und Abende auf mich verzichten mussten und mich dennoch stets unterstützten.