

5

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

Transitkunst

Studien zur Literatur 1890-2010

hg. von Andrea Bartl und Annika Klinge



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

**Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien 5**

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 5



University of Bamberg Press 2012

Transitkunst

Studien zur Literatur 1890-2010

Hg. von Andrea Bartl und Annika Klinge
(unter Mitarbeit von Christina Gückel)



University of Bamberg Press 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der Otto-
Friedrich-Universität Bamberg
Abbildung auf dem Einband: Stefan Bergmann

© University of Bamberg Press Bamberg 2012
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-092-0 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-093-7 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-5739

Inhalt

Andrea Bartl und Annika Klinge Transitkunst. Zur Einführung in diesen Band.....	9
Matthias Scherbaum Das 20. Jahrhundert als Jahrhundert des Nihilismus. Untersuchungen zur teleologischen Ästhetik der Romantik	19
Kathrin Chovanec Austern und Champagner. Zum Dandyismus in Heinrich Manns Novelle <i>Haltlos</i>	47
Wiebke Glaser Zwischen Glaube und Wissenschaft. Zum Verhältnis von Literatur und Okkultismus um 1900 am Beispiel von Heinrich Manns <i>Doktor Biebers Versuchung</i> (1898).....	69
Lisa Heller Die Werke der Brüder Mann aus literaturgeographischer Sicht. München als topographischer Ort in <i>Gladius Dei</i> und <i>Die Jagd nach Liebe</i>	91
Uta Gärtner Spiel mit den Normen. Die Darstellung der Ehe in Arthur Schnitzlers Erzählung <i>Die griechische Tänzerin</i>	113
Hans-Joachim Schott Schwermütige Götter. Die Bedeutung der plebejischen Melancholietradition für Brechts <i>Baal</i>	133
Johanna Roth „Hochverirrtes Sorgenkinde“. Das <i>Schnee</i> -Kapitel in Thomas Manns <i>Zauberberg</i> unter subjekttheoretischen Aspekten aus Moderne und Postmoderne	155

Mona Müller	
Identitätsfindung durch Identitätspreisgabe? Die Entwicklung der Protagonisten von Hermann Hesses <i>Der Steppenwolf</i> und Alfred Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	175
Madlen Reimer	
Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns <i>Malina</i> und Thomas Bernhards <i>Auslöschung. Ein Zerfall</i>	203
Pia Dotterweich	
„Jeanny, ich lass dich nicht los!“. Das Thema Stalking in zwei Balladen von Falco und Fettes Brot	231
Jana Strauch	
Literatur zum Mauerfall als Medium zeitgenössischer Erinnerungskulturen. Eine exemplarische Analyse von Erich Loests <i>Nikolaikirche</i> und Thomas Brussigs <i>Helden wie wir</i>	247
Gunvor Krauß	
„verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“. Die rhizomorphe Textstadt in Thomas Klings <i>Manhattan Mundraum</i>	271
Thomas Kling	
Manhattan Mundraum	297
Kathrin Wimmer	
Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur. Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in Peter Stamm's <i>Agnes</i> , <i>Ungefähre Landschaft</i> und <i>An einem Tag wie diesem</i>	301
Ina Klose	
„Mischung aus Abgestoßensein und Faszination“. Lilian Faschingers <i>Wiener Passion</i>	329
„Attackieren und auf den Kopf stellen“.	
Ein Kurzinterview mit Lilian Faschinger	355

Heide Kloth Am Rand der Mitte? Transkulturalität in Barbara Honigmanns <i>Damals, dann und danach</i>	361
Kathrin Anne Reichold Erinnern und Vergessen im interkulturellen Vergleich. Zum gegenwärtigen Umgang mit Vergangenheit in Deutschland und Spanien	387
Alexander Fischer Im existentiellen Zwiespalt. Wilhelm Genazinos <i>Ein Regenschirm für diesen Tag</i> vor dem Hintergrund existenzphilosophischer Konzepte	411
Martina Hümmer Zwischen zwei Welten. Migration, Fremdheit und die Suche nach Identität in Werken von Yadé Kara, Kemal Kurt und Dilek Zaptcioglu.....	431
Karin Hanauska Von Wolpertingern und Rittern. Mittelalterrezeption in Walter Moers' <i>Rumo & Die Wunder im Dunkeln</i>	455
Yvonne Dauer Verfolgung, Angst, Tod – und Hoffnung? Der 2. Weltkrieg im Spiegel der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Markus Zusaks <i>The Book Thief</i>	475
Nils Ebert „Von dir ist nichts mehr übrig“. Arbeit, Familie und Identität in Annette Pehtns Roman <i>Mobbing</i>	515
Daniela Roth Das <i>Othering</i> des Genozids. Erzählerische Darstellung des Völkermords in Lukas Bärfuss' <i>Hundert Tage</i> und Rainer Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	543

Carolin Regler

Inselrundgänge, Kartenfantasien und Atlasreisen. Facetten
des Insel-Motivs in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen
Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein
werde* 573

Ulrike Kellner

Der Tod als Garant des Absurden. Eine Gegenüberstellung
von Albert Camus' philosophischen Reflexionen und dem
Roman *Schoßgebete* von Charlotte Roche 597

Andrea Bartl und Annika Klinge

Transitkunst.
Zur Einführung in diesen Band

Das 20. Jahrhundert ist ästhetisch, politisch, gesellschaftlich, subjektphilosophisch von Phänomenen des Transits geprägt. Mehr noch: So heterogen und phasenhaft die Geschichte und Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts erscheinen mag, die Chiffre des Transits stellt ein strukturelles Merkmal nahezu aller Dekaden der Kunst zwischen 1890 und 2010 dar. In diesem Sinne mag das 20. Jahrhundert – in Analogie zum ‚langen‘ 19. Jahrhundert – historisch wie literarhistorisch mehr Geschlossenheit besitzen, als bislang häufig angenommen.

Mobilität, Fluktuation, Zwischenstellung – solche und ähnliche Transit-Phänomene bestimmen die Jahrhundertwenden 1900 und 2000 sowie die Exilliteratur 1933-45, generell die Spannung von restaurativen Versuchen der Ordnungssicherung und deren Auflösung in Kaiserreich, Weimarer Republik und den letzten Jahren der DDR. Auch die bundesdeutschen Nachkriegsjahre in ihrer Gleichzeitigkeit von Trümmern und Trauma einerseits sowie Wiederaufbau und Zukunftshoffnung andererseits mögen mit der Chiffre Transit greifbar werden. Zudem ist das 20. Jahrhundert das Saeculum der Migration und des Exils, des Reisens und Pendelns, der interkulturellen Kontakte wie Zwischenexistenzen. Auch die sogenannte „informationelle Mobilität“ – die neuen Medien Pressegroßkonzerne, Radio, Fernsehen, Internet – sind hier einschlägig.

So hat der Transitbegriff längst seine räumliche Anbindung gelockert und meint neben einer Zwischenstation im fremden Raum und dem Streifen unbekannter Orte gleichermaßen die Passage von Zeitabschnitten oder die Durchquerung von Seins-Zuständen und gesellschaftlich-kulturellen sowie gedanklich-kommunikativen Verhältnissen. ‚Transit‘ verweist in all diesen Konnexen auf ein Stadium des ‚Dazwischen‘, das sich in großer, wenn nicht sogar größtmöglicher, Entfernung sowohl vom Ausgangs- als auch vom Zielpunkt lokalisieren lässt. Diese Verortung resultiert aus dem notwendigen ‚Umweg‘, der eingeschlagen wird, weil das angestrebte Ziel nicht direkt zu erreichen ist und vielfach nicht

einmal eindeutig erkannt wird. Es handelt sich somit stets um einen Aufbruch ins Ungewisse, um eine Loslösung vom ‚Alten‘ und Vertrauten, das aus verschiedensten Gründen seine Tragfähigkeit einbüßte, und den Eintritt in eine(n) Zwischenraum, -zeit, -zustand – in der Hoffnung irgendwo anzukommen. Die Wahl eines solchen Kontinuitäts- und Kohärenzvakuums, wie es der flüchtige, bewegliche, ungeschlossene und unvollständige Transitzustand darstellt, ist oftmals eine erzwungene, die, wie bereits angedeutet, zurückgeht auf konkrete, einschneidende Ereignisse oder umfassende Modernisierungsschübe.

Die Vielzahl solcher Entwicklungen im 20. Jahrhundert bewirkt eine ‚Verdichtung des Transits‘: Die ursprünglich als vorübergehend gedachte Transitsituation erweist sich als dauerhaft und gewinnt zunehmend an ‚Normalität‘. Die Phasen des ‚Dazwischen‘ haben sich über die Dekaden scheinbar ausgeweitet, so dass Ausgangs- und Endpunkt tatsächlich nur noch Punkte sind, die das Umschwenken von einer Bewegung in eine andere markieren. Der Transit mündet, in Folge dieser Vertauschung der Relationen, nicht mehr in eine sichere Position, sondern geht direkt in den nächsten über – auch deshalb, weil die beständig verkürzte Phase des Stillstandes, der Ruhe und vermeintlichen Abgeschlossenheit mit dem Erleben von Kontingenz, Disparatheit und Instabilität korreliert.¹ Die den Transit konstituierende Bewegung, die eine aktualisierte, wiederholte Zielanpassung sowie einen beständigen Wechsel der Positionen erlaubt, gestaltet sich hier als, allerdings höchst ambivalente, Alternative. Das Konzept des dauerhaft gesicherten Zustandes oder Ergebnisses² wird darüber hinaus angesichts der Transithaftigkeit aller Lebensbereiche grundsätzlich in Frage gestellt oder sogar zugunsten von Prozess-Konstrukten o. ä. verworfen.³ Die radikalisierte Mobilität des (post-)modernen Transits wird nur noch momenthaft vom Innehal-

¹ Vgl. Wolfgang Kraus: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Pfaffenweiler 1996 (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie, 8), S. 184.

² Vgl. ebd., S. 6.

³ Mit der Nivellierung der Kontrastbereiche zum ‚Dazwischen‘ des Transits geht zugleich eine Autoreflexion des Begriffs selbst einher. Verschwinden die Bereiche, deren Zwischenraum das Transitphänomen markiert, wird es selbst in Frage gestellt. Die Ausdehnung des Transitbegriffs kann folglich auch als Indiz des Übergangs zu neuen Kategorien gelesen werden.

ten der ‚Erkenntnis‘ oder aber des Kunsterlebens unterbrochen resp. entschleunigt, dem sich jedoch keine umfassenden ‚Wahrheiten‘ mehr abgewinnen lassen, sondern bestenfalls „Bedeutungssplitter“.⁴

Die Kunst reagiert mit verstärkender oder kompensatorischer Wirkung auf die Erlebnisqualität des Transits und produziert zugleich selbst Transit-Erleben. So lassen sich sowohl thematische Transitkunst-Aspekte (in der Übernahme von Themen wie Mobilität, Unbeständigkeit und Umbruch zentraler Metaerzählungen, Transitzuständen wie dem Exil oder Transitorten wie Hotels, Flugplätzen und Bahnhöfen etc.) konstatieren als auch formale Besonderheiten (wie die Suche nach Darstellungsformen des ‚Dazwischen‘ oder autoreflexive Übernahme von Transitcharakteristika) auffinden. Letzteres zeigt sich deutlich an der Diskussion des Werkkonzeptes – hierzu äußert sich beispielsweise Durs Grünbein in seinem Essay *Transit Berlin*: „Nichts wäre unsinniger, als angesichts der temporären Installationen, unsichtbaren Feldstudien, kurzzeitig exponierten und sofort wieder in den Kreislauf eingebrachten Fundstücke noch von einem *Werk* zu sprechen.“⁵ Die traditionelle Werkform wird zunehmend verworfen und nur noch ironisch oder fragmentarisch funktionalisiert, ohne dass sich ein klar konturiertes und adäquates Alternativkonzept etabliert hätte oder auch nur absehbar wäre. Vielmehr haben der Künstler und seine Kunst die Transiteigenschaften der Mobilität und Flüchtigkeit übernommen. „Man will Bleibendes schaffen und kann doch nirgends bleiben“, heißt es beispielsweise bei Albert Ostermaier.⁶ Die Kunst kann und will kein ‚sicherer Ort‘ mehr sein und definiert sich selbst verstärkt als (durchaus positiv gemeinte) Durchgangserfahrung, bei der sich das beständig bewegliche ‚Material‘ für Augenblicke zu einem individuellen, Kunst ermöglichenden Erlebnis ergänzt.⁷

⁴ Wilhelm Genazino: Der gedehnte Blick. In: Ders.: Der gedehnte Blick. München/Wien 2004, S. 39-61, hier S. 50.

⁵ Durs Grünbein: Transit Berlin. In: Ders.: Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt am Main 1996, S. 136-143, hier S. 143 [Herv. i. Orig.].

⁶ Albert Ostermaier: Kleist-Preis-Rede. In: Kleist-Jahrbuch 2004, S. 12-18, hier S. 14.

⁷ Fruchtbar machen ließen sich in diesem Kontext ggf. auch Theorien zum pragmatischen Kunstbegriff, wie z. B. Deweys *Art as Experience*. Vgl. auch Richard Shusterman: Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Aus dem Amerikanischen von Barbara Reiter. Frankfurt am Main 1994 (= Fischer-Taschenbücher, 12256).

Die literarische oder bildende Kunst⁸ findet ihren Ausdruck nicht mehr zwingend im überdauernden ‚Ergebnis‘ des Werks, sondern tritt in der Vermittlung von Momenten der Transition zwischen zwei Zuständen der Nicht-Kunst in Erscheinung, die über das individuelle Erleben hinaus nicht fixiert werden. Ein solches Erscheinungsbild der Kunst schafft zugleich grundlegend veränderte Zugangsmöglichkeiten und Rezeptionsbedingungen: Die Kunsterfahrung bedarf des notwendigen, ggf. nicht intendierten ‚Umwegs‘ von einer (Alltags-)Wahrnehmung in eine andere. Sie resultiert gleichsam aus einem Transit der Wahrnehmungsmuster des Rezipienten und ist als ein solches Zwischen-, Über- oder Durchgangsphänomen genuin dem Transitkonzept zuzuordnen. Wilhelm Genazino beschreibt das in seiner Frankfurter Poetikvorlesung folgendermaßen:

Das Kunstwerk ist – wenn es sich um ein Kunstwerk handelt – im totalen Zufall gelandet. [...] Ausschlaggebend ist allein, ob ein Rezipient im Vorübergehen eine Kunsterfahrung macht oder nicht. Auch dann, wenn eine Kunsterfahrung stattfindet, hat dies keine Folgen für den Stand der Kunst.⁹

Das Verständnis von Kunst als ein Wahrnehmungstransit¹⁰ strahlt somit auf die ‚konsistenten‘ Positionen von Künstler, Werk und Rezipient aus, die in Bewegung geraten, aufgebrochen, aber nicht ersetzt werden und Zwischen- oder Mischfunktionen entstehen lassen. Nicht nur Inhalte und Darstellungsformen, sondern auch die Kunst selbst konstituierende Konstrukte werden in der Transitchiffre gespiegelt und in den Diskurs (zurück-)gespült.

Im Kontext der Transitektunst-Vorstellung lassen sich des Weiteren Erscheinungen wie die ‚Inzwischen-gattung‘ verorten, die das Fluktuierende des Transits produktiv in die Form hinüberspielt. Kohärente, feste Gattungsbegriffe lösen sich auf, ohne sich neu zu festigen. An ihre Stelle tritt ein experimentelles Spiel mit den freigesetzten Bruchstücken, das

⁸ Vgl. hierzu Renate Rüdiger: Die Kunst der Linksdrehung. Plädoyer für die Kunst als Zeitsouverän. Aachen 2001 (= Edition Serapion), S. 178f.

⁹ Wilhelm Genazino: Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen. München/Wien 2006, S. 55.

¹⁰ Vgl. auch Gerhard Schweppenhäuser: Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Frankfurt am Main/New York 2007, S. 274.

sich wiederum nur kurzzeitig und bewusst spannungsvoll zu einer ‚neuen‘ Form zusammenfügt. Dazwischen bleibt der Text oszillierend, lückenhaft und polyphon. So kann der geschriebene Text in Buchform selbst zunehmend zum ‚Inzwischenmedium‘ werden, das „das Lesen‘ in eine multimediale Erfahrung umzuwandeln“ bestrebt ist, indem es z. B. auf Wahrnehmungsformen anderer (Massen-)Medien rekurriert, Bilder integriert oder die drucktechnischen Satz-Konventionen unterläuft.¹¹ Ähnliches gilt für den Bereich des ‚Inzwischenstils‘, bei dem ‚hohe‘ Kunst und Trivial- oder Alltagskunst ineinander übergehen und flüchtige, hybride Transitkunstmomente bilden.¹²

Die literatur- und kulturwissenschaftlichen Beiträge dieses Bandes betrachten vielfältige Texte und Themen des 20. Jahrhunderts und nähern sich dabei immer wieder implizit wie explizit der Idee des Transits an, obwohl das Konzept der Transitkunst zu Beginn den Beiträgern thematisch keineswegs vorgegeben war. Es entstand erst im Nachhinein als die Chiffre, die alle Beiträge verbinden mag.

Eine Reihe von Aufsätzen geht der literarischen Reflexion historischer Ereignisse sowie der damit verbundenen Erinnerungs- und Darstellbarkeitsproblematik nach und richtet so die Aufmerksamkeit auf einige jener Phasen des Jahrhunderts, in denen Transit-Phänomene kumulieren. *Jana Strauch* betrachtet anhand exemplarischer Textbeispiele die Literarisierung des Mauerfalls in ihrer differentiellen Verarbeitung von historischen ‚Fakten‘ und ihrem verschiedenartigen Einfluss auf die Gestaltung kultureller Gedächtnisrepräsentationen. Hierbei tritt vor allem der spielerisch-reflexive Umgang mit konkurrierenden, sich beständig modifizierenden Erinnerungen in den Vordergrund. Der Aufsatz von *Kathrin Anne Reichold* nähert sich mit einem komparatistischen Ansatz der gesellschaftlichen sowie literarischen Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien und Deutschland. Die analysierten Texte versuchen dabei gleich in zweifacher Hinsicht Zwischenräume zu gestalten, indem sie

¹¹ Thomas von Steinaecker: Let’s Roll – Vorläufige Gedanken zu einer Literatur in Zeiten des Marktes und der Massenmedien. In: Martin Bruch u. a. (Hg.): Treffen. Poetiken der Gegenwart. Ein Werkstattbuch. Hildesheim 2008, S. 115-124, hier S. 124. Zur bildenden Kunst vgl. Rüdiger, Die Kunst der Linksdrehung, S. 179.

¹² Vgl. Schweppenhäuser, Ästhetik, S. 273. Zu einer Annäherung zwischen „Kunst und Leben“ vgl. auch Shusterman, Kunst Leben, S. 14f.

verschiedenste gesellschaftliche Erinnerungspositionen integrieren und das Spannungsverhältnis der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart aktualisieren. *Yvonne Dauer* thematisiert die Darstellung und Darstellbarkeit von Holocaust und Zweitem Weltkrieg in der Kinder- und Jugendliteratur. Bei diesem ebenso schwierigen wie unentbehrlichen Vorhaben kommt der Vermittlung der Ambivalenz des menschlichen Wesens im Kontext von Krieg und Verfolgung, die nicht nur die junge Leserschaft zu einem ‚Erfühlen‘ der Vergangenheit motiviert, eine zentrale Rolle zu. Die literarische Schilderung des Völkermords in Ruanda untersucht der Beitrag von *Daniela Roth*. Die Analyse verdeutlicht sowohl die andauernde Relevanz von „Othering“-Mechanismen, selbst im Zeitalter der Globalisierung, als auch die analoge Problematik einer erzählerischen Annäherung an den Genozid zum Diskurs um die Unsagbarkeit des Holocaust.

Die Position zwischen den Kulturen ist ebenfalls das Thema weiterer Analysen. Diese verbinden den Aspekt der verstärkten Mobilität mit der zwischen Hoffnung und Desillusionierung oszillierenden Zwischenstellung von Emigranten, Auswanderern und anderen zwischen Suche und Flucht zu positionierenden Personengruppen. *Martina Hümmer* wählt mit der sogenannten zweiten Generation der Migranten für ihre Untersuchung einen Figurentypus, der gleich in mehrfacher Hinsicht im ‚Dazwischen‘ zu verorten ist. Als Jugendliche befinden sie sich in einem markanten Übergangsstadium der Lebensphasen und zugleich zwischen den Generationen, deren differente Transiterfahrungen konkurrieren. Außerdem stehen sie zwischen den Kulturkreisen, die sich in ihnen amalgamierend überlagern, ohne eine feste Form zu gewinnen. Der fluide Charakter von Konstrukten wie Kultur, Identität, Inter- und Transkulturalität beschäftigt gleichfalls *Heide Kloth* in ihrem Aufsatz. Sie geht der Frage nach, wie literarische Texte den diffizilen Prozess einer individuellen Identitätsbildung im Kontext sich auflösender Grenzen, heterogener Diskurs sowie problematischer Zuschreibungsprozesse realisieren. Einer anderen, diachronen Form kultureller Grenzbereiche nähert sich der Beitrag *Karin Hanauskas*, indem er das produktive literarische Aufeinandertreffen aktueller und mittelalterlicher Kulturformen nachzeichnet. Die Rezeption aktualisiert und beweist zugleich

die Aktualität der Literatur der zwischen faszinierender Fremdheit und traditionsreicher Vertrautheit changierenden Epoche.

Eine wichtige Folie dieser Übergänge von Kulturen und Identitätsmodellen sind immer wieder ambivalent besetzte Topographien, die das Transiterleben der Figuren spiegeln oder erst ermöglichen. Einen solchen Ort stellt das Wien in der Untersuchung *Ina Kloses* sowie im Kurzinterview mit *Lilian Faschinger* dar. Die Figuren des analysierten Textes bewegen sich in einem zwischen schönem Schein und ungeliebter Realität, Vergangenheit und Gegenwart, Offenheit und Abgeschlossenheit wechselnden Raum. Die Stadtwahrnehmung, welche gerade auch die Peripherien und ‚Nicht-Orte‘ derselben einschließt, ist zugleich Indikator für ihre sich ebenso im Wandel befindenden personalen wie kulturellen Identitätsprojekte. Das Interview mit der Autorin geht u. a. auf rezipierte Traditionslinien wie den Großstadtroman sowie auf die Vieltimmigkeit des Textes ein, die es dem Leser überlässt, die fluktuierenden Stadt- und Weltbilder zu einer eigenen ‚Wahrheit‘ zu ergänzen. – Die Suche des Schriftstellers nach einem Ort zum Schreiben sowie den niemals ungebrochenen Eingang realer Topographien in literarische Texte rückt *Lisa Heller* ins Blickfeld. Anhand Münchens um 1900 und seinen Reflektionen in ausgewählten Texten Thomas und Heinrich Manns verdeutlicht sie in ihrem Aufsatz die spannungsreiche Position des literarischen Ortes zwischen Realität und Fiktion, unterschiedlichen Zeiten und Lebenskonzepten. Die Literarisierung einer Metropole bildet auch den Ausgangspunkt für die Untersuchung von *Gunvor Krauß* zu *Thomas Klings* Großstadtlyrik. Die Metropole wird hier zum Zeichensystem, ihre literarische Repräsentation zum Sprachraum, der sich durch völlige Offenheit und Unabgeschlossenheit auszeichnet, Form und Sinn entgrenzt. Die in beständiger Bewegung begriffenen Bedeutungsschichten, welche es zu durchdringen oder auch erst zu rekonstruieren gilt, formieren dabei immer wieder Zwischenräume der individuellen, jedoch nicht fixierbaren, ‚Erkenntnis‘. Nicht Städten, sondern literarisierten Inseln widmet sich der Beitrag von *Carolin Regler*. Der Ort der Insel regte schon immer, wenn auch ‚nur‘ in der Phantasie, dazu an, Grenzen zu überschreiten; er ist andersartig, heterotrop, ambivalent und wurde somit wiederholt utopische Projektionsfläche oder eben Transitort für Reisende und Schiffbrüchige.

An den Ausführungen zahlreicher Beiträge wird deutlich, wie sehr die Identität des Individuums im 20. Jahrhundert selbst zur Nivellierung ihrer Grenzen tendiert und sich zum unabschließbaren Transit-Prozess entwickelt. Anhand der Thematik werden oft poetologische Fragestellungen oder die kritische Auslotung der Potentiale der Kunst, dieser Problematik zu begegnen, verhandelt. So geht *Madlen Reimer* den Möglichkeiten der narrativen Artikulation des Unsagbaren nach Auschwitz nach, die, wie sich zeigt, gerade dort gegeben sind, wo auf Festschreibungen zugunsten von Offenheit, Dynamik und sprachlichen Leerstellen verzichtet wird. An das, das nie ganz erfasst werden kann und das noch weniger jemals vergessen werden darf, kann sich nur eine Erzählweise annähern, die dieses Spannungsverhältnis von Ungreifbarkeit und Präsenz nachvollzieht. Das Konzept des Absurden in Anlehnung an Camus bildet die Basis für die Analyse *Ulrike Kellners*. Ironischerweise versetzt gerade die Ablehnung der, auch dem Transit nahestehenden, Absurdität des Gegenwärtigen die Protagonistin des untersuchten Romans in einen destruktiven „Schwebezustand“ zwischen Vergangenheit und Zukunft, denn Sinn ist nur noch in der andauernden Auseinandersetzung mit seiner Unerreichbarkeit greifbar. Die Figur des von *Alexander Fischer* untersuchten Werks befindet sich aus existenzphilosophischer Perspektive gleichfalls in einem ungebrochen andauernden Zwischenzustand sich wandelnder Identitätswürfe. Dabei gilt es, sich als Individuum in einem komplexen Feld des Dazwischen grundlegender, disparater Lebensfragen, wie Normalität und Verrücktheit, immer wieder neu zu positionieren und so zu konstituieren.

Verwandten Problematiken nähert sich auch der Beitrag von *Kathrin Wimmer*, indem er das vielfältige Spektrum postmoderner Selbstsuche zwischen Verlorenheitsgefühlen, Entwurzelung und mangelnden Orientierungspunkten skizziert. Im Zentrum steht hier das scheiternde Bemühen, eine überdauernde, mediale Erinnerungsrepräsentation des eigenen Ich zu schaffen, einen Abdruck in der flüchtigen Zeit zu hinterlassen. *Johanna Roth* zeichnet die Verbindungslinien zwischen moderner und postmoderner Subjektproblematik nach. Dabei kristallisiert sich u. a. das Motiv der Ambivalenz als zentrales Merkmal sowie verbindendes Element der Epochen heraus und verdeutlicht die zunehmende Eigenverantwortlichkeit des (literarischen) Subjekts vor dem Hintergrund

verstärkter Dynamisierung, Fragmentarisierung und verschwimmender Grenzen. Der Verlust etablierter Ich-Konzepte bestimmt auch die von *Mona Müller* betrachteten Texte. Erst die Loslösung von gewohnten Identitäten und das bewusste Einlassen auf einen ungewissen, spannungsreichen Zwischenzustand der Neuordnung des Selbst ist vor der Folie von Umbruchphasen noch in der Lage eine Perspektive zu vermitteln, deren Umsetzung allerdings zugunsten einer prinzipiellen Unabschließbarkeit vermehrt in den Hintergrund tritt. Mit der Brecht'schen Interpretation des Melancholiker-Typus nimmt der Beitrag von *Hans-Joachim Schott* eine Erscheinungsform literarischer Subjektivität in den Blick, die gleichfalls kein Zentrum mehr zu haben scheint und stattdessen zwischen den unvereinbaren Polen von Vitalismus und Depression pendelt. Auch ihre Bewegung ist eine ortlose, zwischen den Extrempositionen mäandernde, die ihr den Charakter des Flüchtlings verleiht, dessen Hoffnung ‚anzukommen‘ zweifelhaft bleibt.

Die Ausformung des eng verwandten Phänomens des Nihilismus in der Romantik betrachtet *Matthias Scherbaum* und ersinnt damit einen möglichen Brückenschlag zwischen den beiden vergangenen, ‚langen‘ Jahrhunderten. Die Schwellenzeit um 1800 erscheint als „Katalysator“ eines Ansatzes, der prägend auf das gesamte 20. Jahrhundert wirken soll. Neben solchen grundlegenden, ideengeschichtlichen Umbrüchen finden sich in den Beiträgen auch Beispiele für konkrete Reaktionen auf das Erleben der eignen Epoche als ‚Zwischenzeit‘, Durchgangsphase, Transit. An der um 1900 kontrovers diskutierten Erscheinung des Okkultismus sowie seinem komisch-kritischen Widerhall in der Literatur der Zeit porträtiert *Wiebke Glaser* exemplarisch einen solchen Kompensationsversuch. In ihm spiegelt sich das Ringen um verlässliche Wahrheiten und Autoritäten angesichts der Relativierung von existenziellen Begriffen wie Geist, Körper oder Gesundheit ebenso wie der vielschichtige Grenzbereich zwischen Ersatzglaube, Spielerei und Betrug. Auch das Lebenskonzept des Dandys kann als ein Reflex des Zeiterlebens gelesen werden, wie es *Kathrin Chovanec* in ihrem Beitrag unternimmt. Der Typus selbst markiert eine ambivalente Zwischenposition zwischen Langeweile und Unruhe, Gefallsucht und Auflehnung – in der literarischen Verarbeitung erscheint das erstarrte Klischee erneut gebrochen und nicht mehr ohne Weiteres greifbar. Dass das Spiel mit den vielfälti-

gen Lebensmodellen sowie dem gleichsam freigesetzten Wertesystem ein durchaus destruktiv-gefährliches sein kann, demonstriert der von *Uta Gärtner* untersuchte Text. Die dargestellte Zerrissenheit und die damit korrelierende Kommunikationsproblematik schlagen sich hier wiederum in den (unzuverlässigen) Narrationsmodi des Textes nieder. Mit einem ‚Zeitphänomen‘ ganz anderer Art setzt sich der Beitrag *Pia Dotterweichs* auseinander; die Inszenierung des als gegenwärtig eingestuftes Stalkings in der traditionsreichen Gattung der Ballade eröffnet dabei ein produktives Spannungsverhältnis. Daneben nimmt es Bezug auf die extreme und groteske Verzerrung von in Transitzeiten grundsätzlich problematisch gewordenen, stabilen zwischenmenschlichen Beziehungen. Einen weiteren von gleichermaßen grundlegenden Umbrüchen betroffenen Lebensbereich stellt die Arbeitswelt dar. Ihrer identitätsstiftenden Funktion, die im Fall des am literarischen Exempel untersuchten Mobbings in ihr Gegenteil umschlägt und das Subjekt aus seinen vertrauten Strukturen herausreißt, geht *Nils Ebert* detailliert in seinem Aufsatz nach. All die genannten Beiträge variieren somit vielgestaltig die Idee des Transits bzw. der Transitzkunst als charakteristisches Moment der Literatur in den Jahren 1890 bis 2010.

Die in diesem Band versammelten Beiträge stammen von Studierenden, Absolvent(inn)en und Doktorand(inn)en der Otto-Friedrich-Universität Bamberg; insofern mag der Begriff des Transits – als kleines Aperçu – auch lebensgeschichtlich auf die Zwischenphase zwischen den letzten Studiensemestern und dem ersten Arbeitsvertrag passen. In jedem Fall handelt es sich um Beiträge, deren gedankliche wie sprachliche Qualität es gebietet Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs zu finden – was hiermit geschehen möge.

Matthias Scherbaum

Das 20. Jahrhundert als Jahrhundert des Nihilismus.
Untersuchungen zur teleologischen Ästhetik der Romantik

„Nichts ist wahr, alles ist erlaubt!“
(Friedrich Nietzsche)

I.

Nietzsche hat den Zustand des Heute als die „Heraufkunft des Nihilismus“ erkannt. Nihilismus heißt für Nietzsche, daß die obersten Werte sich entwerten, daß die Antworten auf das Warum und Wozu ihre bindende und gestaltende Kraft verlieren. „Seit Copernikus rollt der Mensch aus dem Centrum in's x.“, ins Unbestimmte. [...] Was man betreibt und wozu man gehört, was man schätzt, all das wird mitgemacht in einer sich selbst betäubenden Gewohnheit. Es gibt Kultur und Kultureinrichtungen, es gibt Kirche und gibt Gesellschaft. Einzelne mögen in persönlicher Ehrlichkeit sich daran klammern und darin zufrieden bleiben, aber aus all dem als Ganzem steigt nichts mehr auf, daraus kommen keine Maße und schöpferischen Antriebe mehr, es wird nur alles weiter betrieben. Die innere Verwahrlosung und Verlorenheit steigt ins Ungemessene. Was nach unten gehört, kommt nach oben; was nur schlaue Erfindung ist, wird als schöpferisches Werk ausgegeben; Besinnungslosigkeit wird für Tatkraft gehalten, und die Wissenschaft erweckt den Schein wesentlicher Erkenntnis.¹

Wie kaum ein zweiter Denker des 20. Jahrhunderts hat sich Martin Heidegger, dessen Vorlesungen des Jahres 1936 obige Sätze entnommen sind, mit der Thematik des Nihilismus auseinandergesetzt.² Wie aus seinen Ausführungen hervorgeht, versteht er seine Gegenwart der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eine Zeit des Nihilismus, eine Einschätzung, die er im Wesentlichen *Friedrich Nietzsche* entnimmt und die zweifellos Gültigkeit für das 20. Jahrhundert insgesamt hat: Auch

¹ Martin Heidegger: Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809). 2. Aufl. Tübingen 1995, S. 27f.

² Von vorrangigem Interesse sind in diesem Kontext Heideggers 1940 gehaltene Vorlesungen *Nietzsche: Der europäische Nihilismus*, ediert in: Martin Heidegger: Vorlesungen 1923-1955. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 48. II. Abteilung. Hg von P. Jaeger. Frankfurt am Main 1961.

wenn wir bis jetzt erst einen unterbestimmten Vorbegriff von dem haben, was mit „Nihilismus“ gemeint sein soll, so schneidet doch der oben erwähnte Umstand bzw. die Diagnose hinsichtlich des Nihilismus, „daß die obersten Werte sich entwerten“, eine Form kultureller *Orientierungslosigkeit* und *Beliebigkeit* an, der jede Form geistiger *Objektivität* und echter, prinzipieller *Verbindlichkeit* per consequens leer und bedeutungslos werden muss und somit nur noch die eigene *Subjektivität*, mitunter nur noch die eigene *Willkür* den Modus praktikabler Glaubwürdigkeit darstellt: Wenn die Gültigkeit grundlegender Normen nicht mehr anerkannt wird bzw. aus bestimmten Gründen nicht mehr anerkannt werden kann, so fällt prinzipiell jedes denkbare Legitimationsverdikt, aber auch jeder Maßstab von Streben, Wollen und Handeln weg.

Vergegenwärtigt man sich in diesem Zusammenhang die beiden wahrscheinlich das 20. Jahrhundert stärker als alles andere dieser Zeit maßgeblich prägenden und sich mehr oder weniger weltweit niedergeschlagen habenden Systeme von *Kapitalismus* und *Kommunismus*, so wird deutlich, dass beide Konzepte nicht auf dem Fundament bestimmter Überzeugungen stattfinden, die als „göttliche Ordnung“,³ als „aus Vernunftprinzipien deduzierte Wirtschafts- und Weltordnung“,⁴ als

³ Besonders im *Mittelalter* bestimmte der *ordo*-Gedanke als von Gott eingesetzte Ordnung das gesamte Weltbild der damaligen Menschen, über die Ständeordnung, die Rechtsordnung, Kirchen- und Mönchsordnung bis hin zur großen Ordnung der Natur und des Universums, wobei jede der verschiedenen Ordnungen als pyramidale und vertikale Hierarchie verstanden wurde und somit eine klare und objektive Zuordnung von Wertigkeiten der gesamten Wirklichkeit darstellt. Vgl. hierzu etwa Petra Menke: *Recht und Ordo-Gedanke im Helbrecht*. Frankfurt am Main u. a. 1993 (= *Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte*, 24), und Kurt Flasch: *Ordo dicitur multipliciter*. Eine Studie zur Philosophie des „ordo“ bei Thomas von Aquin. Frankfurt am Main 1956.

⁴ Besonders seit der Aufklärung wurde versucht, aus Vernunftgründen die wichtigsten Belange der Menschheit abzuleiten (was damit den mittelalterlichen *ordo*-Gedanken der Sache nach und besonders auch hinsichtlich der Wertdimension replizierte) wie etwa das Recht, den Staat, die Moral, Religion und Arbeit, aber teilweise auch die Natur und den Kosmos. In hohem Maße haben die einschlägigen Texte Kants, Fichtes, Schellings und Hegels diese Auffassung seit dem späteren 18. Jahrhundert geprägt. Vgl. hierzu Nicolai Hartmann: *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. 2 Bände. Berlin 1923/1929, sowie Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Handbuch Deutscher Idealismus*. Stuttgart/Weimar 2005.

„Realisierung des Weltgeistes“⁵ oder dergleichen bezeichnet werden können, sondern als Ausprägungen diverser Formen von *Utilitarismus*, *Opportunismus*, *Pragmatismus* bzw. *Ideologie*, *Totalitarismus* und *Despotismus* (wobei diese Bestimmungen beiden Systemen weitgehend beliebig zuordenbar sind), was als anschauliches Beispiel für angesprochene Orientierungslosigkeit, Willkür und Subjektivität dienen kann, zu verstehen als Paradigmenwechsel von metaphysischem Glauben hin zu bloßer Faktizität.⁶ Gravierender noch verhält es sich hierbei mit der menschheitsgeschichtlich bis dahin beispiellosen Katastrophe des 20. Jahrhunderts im Sinne der beiden *Weltkriege*, die das Ausmaß an hierbei investierter Willkür und Irrationalität, ihren Gipfel in unvorstellbarer Zahl und v. a. Grausamkeit des Tötens findend, in bislang un-

⁵ Die Idee, die gesamte Geschichte sowohl der Menschheit wie aller Wirklichkeit überhaupt als den Prozess der Selbstentfaltung des Absoluten bzw. Gottes als alles bestimmenden Weltgeistes zu deuten, ist die originäre Leistung Hegels, der damit wohl das größte philosophische System aufgestellt hat, das es bis auf den heutigen Tag gibt, wobei bereits der Begriff des „Systems“ in starkem Maß die Assoziation eines abgeschlossenen und in sich vermittelten Gefüges von Wissen und Sein nahelegt. Und in der Tat ist Hegels Philosophie in genere der Versuch einer metaphysischen Weltordnung mit deutlich auf Belange der Theodizee ausgerichteten Tendenzen, was ebenfalls explizit wertrelevant gedacht ist. Vgl. hierzu Vittorio Hösle: *Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität*. 2 Bände. Hamburg 1987.

⁶ Der Kapitalismus als intendierte und perfektionierte Form ausschließlichen Profitstrebens ist per se jeder Prinzipienhaftigkeit bar und beruht nur auf dem subjektiven und als solches in sich leeren Eigeninteresse der Kapitalsteigerung. Der Kommunismus in seiner Urform, wie er in den Schriften Feuerbachs, Engels' und Marx' sich niedergeschlagen hat, kennt zwar initial durchaus die Dimension wertrelevanter Prinzipien und dergleichen, wurde aber schon sehr bald, spätestens sicherlich seit Lenin, überführt in eine blinde Ideologie bloßen Klassenkampfes und der Anonymisierung des Sozialen, was, aufs Ganze gesehen, in Figuren wie Stalin, Mao und Pol Pot zu den größten systematisch angelegten Massenvernichtungen politisch oder sonstig anders Denkender geführt hat, die es bislang in der Geschichte der Menschheit gegeben hat, und zwar legitimiert auf der Basis philosophischer Texte, die in ihrer Entstehungszeit (*Das Kapital* [3 Bände] etwa, als eines der Hauptwerke von Marx und Engels, entstand zwischen 1867-1894) in eine Periode fallen, die Nietzsche bereits als nihilistisch diagnostiziert hat. Über die Willkür in einer ihrer perfidesten Formen, wie sie in den kommunistischen Regimen vorherrschte (und z. T. bis heute vorherrscht), bedarf es an dieser Stelle sicherlich keiner gesonderten Erläuterung. Vgl. hierzu Gunilla Budde (Hg.): *Kapitalismus. Historische Annäherung*. Göttingen 2011, sowie David Priestland: *Weltgeschichte des Kommunismus: Von der Französischen Revolution bis heute*. München 2009.

gekanntem Ausmaß auf verheerende Weise illustrieren. Schließlich sei noch auf die unabsehbare Expansion der *Technik* verwiesen,⁷ die, bei allen hieraus entsprossenen und entsprießenden Segnungen, ein Indiz für die sukzessive Zurückdrängung prinzipiell wertrelevanter Momente in unserem kulturellen Alltagsleben ist und demgegenüber zweifellos eine gewichtige und gewollte Dominanz des Pragmatischen wie Zweckmäßig-Nützlichen und damit Willkürlichen bekundet: Die Verdrängung der Geisteswissenschaften als traditionelle akademische Leitdisziplin durch die Naturwissenschaften im Laufe des 20. Jahrhunderts demonstriert diese Tendenz auf akademischer Ebene.⁸ Denkt man im Rahmen dieser Problematik an die oben erwähnten Aspekte von Kapitalismus und Technik, kann man nicht nur von einem *langen* 20. Jahrhundert sprechen, sondern sieht sich genötigt zuzugestehen, dass diese gesamt-kulturelle Entwicklung des Abendlandes in ihren Grenzen keineswegs absehbar ist.

Auch wenn dies alles erst auf der Ebene eines undifferenzierten, provisorischen und nicht durchreflektierten Begriffs von Nihilismus als „Wertverlust“ gesagt ist, so wird aus dieser kurzen und kursorischen Auflistung charakteristischer Spezifika des kulturellen Lebens und der kulturellen Entwicklung des 20. Jahrhunderts deutlich, dass sich dasselbe dadurch signifikant von allen vorhergehenden Epochen unterscheidet. Dies ist denn auch meine These in vorliegendem Beitrag, wie ich sie im Folgenden entwickeln will: Dass das, was wir als Nihilismus bezeichnen, nicht nur eines der entscheidenden Merkmale des vergangenen 20. Jahrhunderts ist, sondern sich auf vielfältige Vorläufer (bis letzt-

⁷ Vgl. hierzu Martin Heidegger: *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen 1962 (= *Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung*, 1).

⁸ Ein flüchtiger Blick in die sich mittlerweile angesichts dieses Tatbestandes kämpferisch gebenden Texte verschiedener Geisteswissenschaftler verdeutlicht diesen Trend: Roland Berger / Florian Keisinger (Hg.): *Wozu Geisteswissenschaften? Kontroverse Argumente für eine überfällige Debatte*. Frankfurt am Main 2003; Ulrich Arnsward (Hg.): *Die Zukunft der Geisteswissenschaften*. Heidelberg 2005 (= *Schriften des European Institute for International Affairs/Heidelberg*); Jörg-Dieter Gauger / Günther Rüter (Hg.): *Warum die Geisteswissenschaften Zukunft haben! Ein Beitrag zum Wissenschaftsjahr 2007*. Freiburg 2007; Ludger Heidbrink / Harald Welzer (Hg.): *Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften*. München 2007.

lich zurück in die Antike) stützt und seine letztgültige Ausformung wie sein Ventil – allerdings nolens volens, was man in verschiedener Hinsicht als tragisch verstehen kann – in der *teleologischen Ästhetik der Romantik*, genauer gesagt in den *frühromantischen Strömungen um 1800* erfahren hat.

II.

Zwei Aspekte sind bei gegenwärtiger Fragestellung zunächst von besonderer Relevanz: in einem untergeordneten Grad die spezifischen Missverständnisse, die besonders *Novalis* hinsichtlich der zeitgenössischen Philosophie Fichtes zum Ausdruck und in die ästhetisch-literarische Diskussion bringt, die mit *Grundlegung der gesamten Wissenschaftslehre* ab 1794 größere Kreise im deutschsprachigen Raum erreichte; und v. a. die Entwicklung der *Naturphilosophie* Schellings, wie er sie in erster Linie in den beiden Schriften *Ideen zu einer Philosophie der Natur* von 1797 und *Von der Weltseele* aus dem Jahr 1798 entwickelt hat.

Ohne in diesem Rahmen auf die Philosophie Fichtes im Einzelnen eingehen zu können, sei hierzu wenigstens so viel gesagt, dass er die Begriffe von „Ich“ und „Nicht-Ich“ in die philosophische Diskussion einführt,⁹ um von da aus bestimmte offene Probleme der Philosophie *Immanuel Kants* lösen zu können.¹⁰ Das Ich (wie das Nicht-Ich) meint bei Fichte kein Subjekt, nicht den Einzelmenschen, aber auch keine transzendente Größe oder dergleichen, sondern eher ein *Postulat* bzw. einen *Funktionsbegriff*.¹¹ *Novalis*, der sich in- und extensiv mit der Philo-

⁹ Vgl. hierzu Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* als Handschrift für seine Zuhörer (1794). 4. im Nachtr. zur Bibliogr. erw., ansonsten unveränd. Aufl. Hamburg 1988 (= Philosophische Bibliothek, 246), S. 11-25.

¹⁰ In erster Linie geht es dabei um die sogenannte „Kategorienduktion“, da Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* eine lediglich heuristisch aufgestellte Kategorientafel der reinen Verstandesbegriffe bietet, deren systematischer Status und apriorische Genese unklar sind, dem Fichte mit seiner Schrift begegnen will. Vgl. hierzu Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 25-43, besonders S. 44-164.

¹¹ Vgl. hierzu ebd., S. 163: „Alles, von welchem ich abstrahieren, was ich wegdenken kann [...], ist nicht mein Ich, und ich setze es meinem Ich bloß dadurch entgegen, daß ich es betrachte, als ein solches, das ich wegdenken kann. Je mehreres ein bestimmtes Indivi-

sophie Fichtes auseinandergesetzt hatte,¹² interpretierte das philosophische Ich Fichtes dezidiert anders, wesentlich emphatischer und v. a. religiös: „Das Ich hat eine hieroglyphistische Kraft“,¹³ woraus er folgert: „Gott ist Ich. /Unendlichkeit – Allheit in der Teilbarkeit/ Er wechselt mit der unendlichen Persönlichkeit identisch und absolut. Analytisches Ich ist Person.“¹⁴ Von besonderer Bedeutung wird Novalis' Interpretation des Fichteschen Ich, wenn er es – verstanden als Gott auch *These* bzw. *Synthese* genannt – auf die *Natur* bezieht: „Gott [bzw. das Ich] ist These und Synthese zugleich. Die Natur ist Antithese. Der Mensch und die Natur machen die letztere aus. Sie muß Gott völlig gleich sein i. e. durch Entgegensetzung. Sie muß ihm völlig korrespondieren nur auf eine umgekehrte Art. Sie ist ein Bild des Malers von sich selbst.“¹⁵

Durch diese Identifizierung von *Ich und Gott* und – „umgekehrt korrespondierend“ – beider mit der *Natur* bereitet Novalis die Basis für das *spezifisch romantische Verständnis von Natur*, das für den weiteren Verlauf der Thematik entscheidend wird: Es ist in erster Linie das Naturverständnis, das als Schlüssel zum Verständnis eines Großteils der frühen romantischen Ideen dienen kann, vermittelt über die maßgebliche Idee einer *Teleologie*, einer Ziel- und Zweckausrichtung, einer *Ziel- und Zweckbestimmung der Natur*. Und es ist hierbei wieder in erster Linie Novalis, der diese Ideen entwickelt und ästhetisch fruchtbar gemacht hat, und zwar nicht mehr in Anlehnung an die Philosophie Fichtes, sondern an diejenige Schellings.

Die beiden wichtigsten Texte, in denen Schelling diese Gedanken vorträgt, sind die bereits erwähnten *Ideen zu einer Philosophie der Natur*

duum sich wegdenken kann, desto mehr nähert sein empirisches Selbstbewußtsein sich dem reinen; – von dem Kinde an, das zum ersten Male seine Wiege verlässt, und sie dadurch von sich selbst unterscheiden lernt, bis zum popularen Philosophen, der noch materielle Ideen-Bilder annimmt, und nach dem Sitze der Seele fragt, und bis zum transzendentalen Philosophen, der wenigstens die Regel, ein reines Ich zu denken, sich denkt, und sie erweist.“

¹² Vgl. hierzu Novalis: Werke. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz. 3. Aufl. München 1987, S. 293-318.

¹³ Ebd., S. 296.

¹⁴ Ebd., S. 298.

¹⁵ Ebd., S. 300.

(1797) und die Schrift *Von der Weltseele* (1798). Diese Werke Schellings sind gewiss nicht die ersten, die sich auf philosophischer Ebene mit dem Phänomen der Natur auseinandersetzen,¹⁶ aber zweifellos diejenigen, mit denen ein vollkommen neues und revolutionäres Verständnis der Natur entwickelt wird. Paraphrasiert gesagt, denkt Schelling die Natur in diesen Schriften nicht nur belebt, sondern auch *beseelt*, wesentlich mit *Geist begabt* – der Titel „*Von der Weltseele*“ ist diesbezüglich selbsterklärend. Das ist hierbei allerdings noch nicht das eigentlich Entscheidende, gab es diese Vorstellung ja bereits im *Animismus*¹⁷ und *Hylozoismus*,¹⁸ wobei Antike und Mittelalter in starker Form aus diesem Glauben lebten, was in dem Rahmen u. a. auch zur Ausbildung der Vorstellung von Heil-Mineralien und Heil-Kräutern führte.¹⁹ Doch, dies ist nun der ausschlaggebende Aspekt, den Schelling als neue Idee in die philosophische Natur-Debatte einbringt, die beseelte und geistbegabte Natur ist *kein statisches Faktum*, sondern *ein dynamischer Prozess*: Die Natur *entwickelt* sich nach Schelling aus *niederen* Stufen von *angelegtem Geist* zu immer *höheren*, wobei das *Ziel* und der *Zweck* dieses Prozesses, dieser *evolutionären* Entwicklung, die *Herausbildung von reinem Geist aus*

¹⁶ Naturphilosophische Reflexionen sind mehr oder weniger so alt, wie die abendländische Philosophie selbst, was sofort dadurch deutlich wird, dass fast alle Werke der Vorsokratiker den Titel *Über die Natur* trugen (so etwa bei Anaxagoras, Heraklit und Parmenides) und ihnen daher auch mitunter der Name „Naturphilosophen“ gegeben wird. Platon thematisiert die Natur in seinem Dialog *Timaios*, Aristoteles in seiner *Physik*, die spätere Bedeutung der Naturphilosophie bei Descartes, Bacon, Spinoza, Leibniz, Wolff, Kant und Fichte ist bekannt und bedarf keiner weiteren Erläuterung. Vgl. hierzu Walter Kranz (Hg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und deutsch von Hermann Diels. 2 Bände. 19. Aufl. Zürich 1996, Bd. 1, S. 139-182 und S. 217-246, Bd. 2, S. 5-44.

¹⁷ Vgl. hierzu Lothar Käser: *Animismus*. Eine Einführung in die begrifflichen Grundlagen des Welt- und Menschenbildes traditionaler (ethnischer) Gesellschaften für Entwicklungshelfer und kirchliche Mitarbeiter in Übersee. Bad Liebenzell 2004.

¹⁸ Vgl. hierzu Hugo Spitzer: *Über Ursprung und Bedeutung des Hylozoismus*. Eine philosophische Studie. Graz 1881.

¹⁹ Geläufig sind uns diese Vorstellungen heute v. a. über die Vermittlung der mittelalterlichen Äbtissin und Gelehrten Hildegard von Bingen, die auf christlicher Ebene eine Grundlegung diverser Heilkräuter und, in diesem Kontext von besonderem Interesse, von Heilsteinen verfasst hatte. Vgl. hierzu Gottfried Hertzka: *So heilt Gott*. Die Medizin der hl. Hildegard von Bingen als neues Naturheilverfahren. 18. Aufl. Stein am Rhein 2006.

der Natur ist – die Entwicklung des Göttlichen bzw. Gottes aus den seelisch-geistigen Keimen der Natur.

Die beiden oben erwähnten Schriften Schellings enthalten zwar in extenso seine Anschauungen über die Thematik, sind jedoch zu weitläufig und zu stark mit naturwissenschaftlichen Untersuchungen und Terminologien durchsetzt, um in diesem Rahmen einen prägnanten Eindruck seiner Gedanken zu erlauben. Allerdings gibt es eine andere Schrift Schellings, in der er abseits der beiden großen systematischen Schriften wahrscheinlich im Jahre 1799 seine Ideen zur Naturphilosophie auf teilweise recht humoristische und plastische Weise niederlegt und die daher sehr gut dazu geeignet ist, seine diesbezüglichen Ansichten aufzuzeigen: das so genannte *Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens*. Es ist eine Art Pamphlet, in dem Schelling anspielungsreich die christkatholische Neuorientierung vieler prominenter Geister seiner Zeit anklagt und insgesamt etliche zeitgenössische Positionen in Wissenschaft, Literatur und Philosophie brandmarkt. Das Gedicht gibt auf provokative Weise Schellings eigenes Glaubensbekenntnis in Hinsicht auf Moral, Religion, Natur wieder, wobei sich unter ernst gemeinte Passagen auch einige recht bissiger Ironie mischen: „Halte nichts vom Unsichtbaren, \ Halt mich allein am Offenbaren, \ Was ich kann riechen schmecken und fühlen, \ Mit allen Sinnen drinne wühlen. \ Mein einzig' Religion ist die \ Daß ich liebe ein schönes Knie \ Volle Brust und schlanke Hüften, \ Dazu Blumen mit süßen Düften \ Aller Lust volle Nahrung, \ Aller Liebe süße Gewährung [...].“²⁰ Folgender Passus ist in Rücksicht auf Schellings oben skizzierte Naturphilosophie allerdings ernst zu nehmen: „Daß wär eine Religion die rechte \ Müßt' sie im Stein und Moosgeflechte \ Blumen Blättern und allen Dingen \ So zu Luft und Licht sich dringen \ In allen Höhen und Tiefen \ Sich offenbar'n in Hieroglyphen.“²¹ Und in diesem Sinne heißt es dann weiter:

Wüßt auch nicht wie mir vor der Welt sollt grausen \ Da ich sie kenne von innen und außen \ Ist gar ein träg' und zahmes Thier \ Das weder dräut

²⁰ Vgl. hierzu Walter Jaeschke (Hg.): *Religionsphilosophie und spekulative Theologie. Der Streit um die göttlichen Dinge (1799-1812)*. Bd. 2 (Quellenband). Hamburg 1994 (= Philosophisch-literarische Streitsachen, 3,1), S. 22.

²¹ Ebd., S. 24.

dir noch mir \ Muß sich unter Gesetze schmiegen \ Ruhig zu meinen Fü-
ßen liegen \ Steckt zwar ein Riesegeist darinnen \ Ist aber versteinert mit
allen Sinnen \ Kann nicht aus dem engen Panzer heraus \ Noch sprengen
das eisern Kerkerhaus \ Ob gleich er oft die Flügel regt \ Sich gewaltig
dehnt und bewegt \ In todten und lebendgen Dingen \ Thut nach
Bewußtseyn mächtig ringen; \ Daher der Dinge Quallität, \ Weil er drin
quellen und treiben thät \ Die Kraft wodurch Metalle sprossen \ Bäume im
Frühling aufgeschossen \ Sucht wohl an allen Ecken und Enden \ Sich ans
Licht herauszuwenden \ Läßt sich die Mühe nicht verdrießen \ Thut jetzt
in die Höhe schießen \ Sein' Glieder und Organ verlängern \ Jetzt wieder
verkürzen und verengern \ Und sucht durch Drehen und durch Winden \
Die rechte Form und Gestalt zu finden [...] Vom eisernen Schlaf, vom lan-
gen Traum \ Erwacht, sich selber erkennt kaum \ Über sich gar sehr ver-
wundert ist \ Mit großen Augen sich grüßt und mißt \ Möcht alsbald wie-
der mit allen Sinnen \ In die große Natur zerrinnen \ Ist aber einmal los-
gerissen \ Kann nicht wieder zurückfließen \ Und steht zeitlebens eng
und klein \ In der eignen großen Welt allein. [...] Weiß nicht daß er es sel-
ber ist \ Seiner Abkunft ganz vergißt \ Thut sich mit Gespenstern plagen \
Könnt also zu sich selber sagen: \ Ich bin der Gott der sie im Busen hegt \
Der Geist der sich in allem bewegt \ Vom ersten Ringen dunkler Kräfte \
Bis zum Erguß der ersten Lebenssäfte \ Wo Kraft in Kraft und Stoff in
Stoff verquillt \ Die erste Blüth' die erste Knospe schwillt \ Zum ersten
Strahl von neu gebohrnen Licht \ Das durch die Nacht wie zweite Schöp-
fung bricht \ Und aus den Tausend Augen der Welt \ Den Himmel so Tag
wie Nacht erhellt \ Hinauf zu des Gedankens Jugendkraft \ Wodurch Natur
verjüngt sich wieder schafft \ Ist Eine Kraft, Ein Wechselspiel und We-
ben \ Ein Drang und Trieb nach immer höhern Leben.²²

Schelling vertritt damit die Ansicht, dass der immanent in der Natur wohnende Geist sich sukzessive hin zu einem Ziel entwickelt, das göttliche Qualität hat. Diese Idee hat die frühe Generation junger Romantiker elektrisiert. Unter ihren Händen entwickelt sich eine *Naturmystik*, die an Schellings Naturphilosophie anknüpft und sie in ihrem Sinne fortführt.²³ Novalis hat bereits sehr früh diese romantische Naturmystik mit

²² Ebd., S. 25f.

²³ Neben Novalis hat auch Tieck bereits 1798 diese Ideen aufgegriffen und literarisch umgesetzt, vgl. hierzu Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 1966, S. 252: „So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehn; aber er uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben.“

Motiven und Elementen des *Magischen* angereichert, wenn er etwa vom *magischen Realismus* und *magischen Idealismus* spricht,²⁴ was er in *Die Lehrlinge zu Sais* mit der Idee des *Historischen* verknüpft:

Alles Göttliche hat eine Geschichte und die Natur, als dieses einzige Ganze, womit der Mensch sich vergleichen kann, sollte nicht so gut wie der Mensch in einer Geschichte begriffen sein oder, welches eins ist, einen Geist haben? Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte, nicht jenes einzige Gegenbild der Menschheit, nicht die unentbehrliche Antwort dieser geheimnisvollen Frage, oder die Frage zu dieser unendlichen Antwort.²⁵

Die *teleologische* Ausrichtung dieses in der Historie stattfindenden Selbstwertungsprozesses der Natur zu ihrer angelegten Göttlichkeit (und damit der impliziten Gottheit expliciter zu sich selbst im Medium der Natur) steht für Novalis außer Frage:

Gott und Natur muß man hiernach trennen – Gott hat gar nichts mit der Natur zu schaffen – er ist das Ziel der Natur – dasjenige, mit dem sie einst harmonieren soll. Die Natur soll moralisch werden und so erscheint aller-

²⁴ Vgl. hierzu Novalis, Werke, S. 385: „Es dürfte größtenteils verschwendete Mühe sein – diese groteske (wunderliche) Masse zu säubern, zu läutern und zu erklären – wenigstens ist jetzt die Zeit noch nicht da, wo sich dergleichen Arbeiten mit leichter Mühe verrichten ließen. Dies bleibt den künftigen Historikern der *Magie* vorbehalten. Als sehr wichtige Urkunden der magischen Kraft sind sie sorgfältiger Aufbewahrung und Sammlung wert. Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen.“ Ebenso ebd., S. 404: „Ligne neigt unmerklich zu den transzendentalen Empirikern. Diese machen den Übergang zu den Dogmatikern – von da geht’s zu den Schwärmern – oder den transzendentalen Dogmatikern – dann zu Kant – von da zu Fichte – und endlich zum magischen Idealismus.“ Ebenso ebd., S. 460: „Beide Operationen [scil. die äußeren Dinge unmittelbar und selbständig in Gedanken zu verwandeln] sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat ist der *magische Idealist*.“ Ebenso ebd., S. 479: „Wenn man etwas Bestimmtes tun und erreichen will, so muß man sich auch proviso- rische, best<immte> Grenzen setzen. Wer aber dies nicht will, der ist voll<ommen>, wie der, der nicht eher schwimmen will, bis ers kann – Er ist ein magischer Idealist, wie es magische Realisten gibt. Jener sucht eine Wunderbewegung – ein Wundersubjekt – dieser ein Wunderobjekt – eine Wundergestalt. Beides sind *logische Kr<ankheiten>* – Wahnarten – in denen sich allerdings das Ideal auf eine doppelte Weise offenbart, oder spiegelt – heilige – isolierte Wesen – die das höhere Licht wunderbar brechen – wahr- hafte Propheten. So ist auch der Traum prophetisch – Karikatur einer wunderbaren Zu- kunft.“

²⁵ Ebd., S. 116f.

dings der Kantische Moralgott und die Moralität in einem ganz andern Lichte. Der moralische Gott ist etwas weit Höheres, als der magische Gott.²⁶

Diese romantische Naturphilosophie und -mystik hat der Arzt, Philosoph und Theologe *Gotthilf Friedrich von Schubert* in seinem Werk *Die Symbolik des Traumes* (1814) in verschiedener Hinsicht auf den Punkt gebracht:

Die uns umgebende Natur in allen ihren mannichfaltigen Elementen und Gestalten erscheint hiernach ursprünglich als ein Wort, eine Offenbarung Gottes an den Menschen, deren Buchstaben (wie denn in dieser Region Alles Leben und Wirklichkeit hat) lebendige Gestalten und sich bewegende Kräfte sind. Auf diese Weise wird dann die Natur ein älterer, freilich nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt vorhandener Ausdruck jener Naturbildersprache, worin die Gottheit sich ihren Propheten und anderen gottgeweihten Seelen von jeher offenbart hat, jener Sprache, die wir in der ganzen geschriebenen Offenbarung finden, und welche die Seele als die ihr ursprüngliche und natürliche, im Traume, und in den hiermit verwandten Zuständen der poetischen und pythischen Begeisterung redet.²⁷

In Termini wie „Offenbarung (Gottes)“, „Prophet“ und „pythisch“ wird eine zukünftige, teleologisch gerichtete Charakteristik der Natur evoziert.²⁸ Wenn Schubert in diesem Kontext noch den Topos des *Gefühls* einführt, dann hat er, zusammen mit den bereits genannten Motiven, eine programmatische und verbindliche Formel für die Romantik insgesamt aufgestellt:

Die ursprüngliche Sprache des Menschen, wie sie uns der Traum, die Poesie, die Offenbarung kennen lehren, ist die Sprache des Gefühles, und, da der Gefühle lebendiger Mittelpunkt und Seele die Liebe ist – die Sprache

²⁶ Ebd., S. 448.

²⁷ Gotthilf Friedrich von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. 4. Aufl. Leipzig 1862, S. 38.

²⁸ Auch wenn Schubert in dieser Passage die Natur offenbar mehr als eine Art Lehrmeisterin des Menschen versteht, die ihm von Gott und dem Göttlichen kündigt, denn eine in sich zum Ziel der eigenen Selbstwerdung hinstrebende Prozessualität, so ist doch die Dimension des Teleologischen hierbei nicht zu übersehen; die stärkste Form der teleologischen Bestimmung der Natur ist zweifellos diejenige Schellings in ihrer oben skizzierten Form, abgeschwächt kommt sie wohl – wie bei Schubert – am häufigsten vor, was jedoch für die Absicht dieses Beitrag nicht weiter relevant ist, da es nur um den Aufweis einer (wie auch immer gedachten Art von) Teleologie ankommt, um von hier aus den Nihilismus verständlich machen zu können.

der Liebe. Der Gegenstand jener Liebe ist ursprünglich das Göttliche, und die höhere Region des Geistigen gewesen. Die Worte jener Sprache, welche zwischen Gott und dem Menschen bestanden, waren die Urwesen der uns noch jetzt (als Schatten der ursprünglichen) umgebenden Natur.²⁹

Es kann als charakteristisch für die Romantik gelten, dass sie diese Ideen einer Naturmystik in Verbindung bringt mit Motiven der *Kunst* bzw. *Poesie*, was die Natur in ihrer göttlichen Beschaffenheit zum Inbegriff des Kunstwerkes, der Poesie, zum Vorbild des romantischen Kunstwerkes erhebt.³⁰ Interessant ist hierbei die Tendenz der Romantiker, die *Teleologie der Natur* zu *ästhetisieren* und damit auf die Ebene des *Gefühls* zu heben (bzw. dieselbe qua emotionalem Zugriff zu ästhetisieren) – wie das Gefühl (Traum, Phantasie, Symbolik, Magie usw.) generell einen hohen Stellenwert in der Romantik hat³¹ –, denn die primär *philosophisch* (theoretisch-metaphysisch) konzipierte *Teleologie* transformiert sich bei den Romantikern in die *ästhetisch* gewendete, gefühlsbetonte *Sehnsucht*: „Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben“, sagte er zu sich selbst; „fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehne ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken [...]“³²

Die für die Romantik kennzeichnende Sehnsucht als Transformation der philosophischen Teleologie in der Natur auf emotionale Ebene behält jedoch, dies ist entscheidend, ihre inhaltliche *Ziel- und Zweckbestimmung*, die emotional, persönlich und v. a. *religiös* gewendet wird als *Seligkeit*:

Wohl dem, der, (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen,

²⁹ Schubert, Die Symbolik des Traumes, S. 108f.

³⁰ Vgl. hierzu Novalis, Werke, S. 450: „ZUKUNFTSLEHRE (*Kosmogogik*) Die Natur wird moralisch sein – wenn sie aus echter Liebe zur Kunst – sich der Kunst hingibt – tut, was die Kunst will – die Kunst, wenn sie aus echter Liebe zur Natur – für die Natur lebt, und nach der Natur arbeitet. [...] Wenn unsere Intelligenz und unsere Welt harmonieren – so sind wir *Gott gleich*.“

³¹ Vgl. hierzu ebd., S. 303: „Fühlen verhält sich zum Denken, wie Sein zum Darstellen.“

³² Ebd., S. 130.

umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit.³³

So verschmelzen die Motive von *Natur, Ziel, Gefühl, Poesie, Gott, Seligkeit* und *Sehnsucht* zu einem Konglomerat, von dem es nur noch ein kleiner Schritt ist zu einem der zentralsten Motive der Romantik überhaupt, es klang eben bereits an, dem Motiv der *Liebe*:

[...] ich sehne mich mit einem Liebevollen romantischen Weib, einen poetischen Bund zu schließen, und mitten in dem wirklichen prosaischen Leben, eine freie poetische fantastische Lebensart anzufangen, ganz in der Stille [...] möchte ich mich von allen Verhältnissen, allen Gewohnheiten trennen, möchte ich in der Stille zu zweit seelig, glücklich, das heist verrückt werden. Unser Leben wäre dann, wie in den wunderbaren Pflanzwäldern unter dem Waßer, die sich oben bescheiden in einer grünen Rinde über der Fläche enden.³⁴

Da es aus Gründen der ästhetischen Kultivierung im Sinn der erstrebten Optimierung menschlichen Lebens als gefühltes für die Romantiker um 1800 konsequenterweise bedeutsam war, die *Spannung* bzw. *Differenz* zwischen *Ersehntem* und *Erreichung* des Ersehnten möglichst lange aufrecht zu erhalten, um damit den Geist, die Kunst, das eigene Leben gewissermaßen auf dem höchstmöglichen Gipfel der Intensität zu halten, muss folgerichtig ein Erreichen des Ziels von Liebe und Seligkeit so weit als möglich *hinaus gezögert* werden: „Lieb und Leid im leichten Leben \ Sich erheben, abwärts schweben, \ Alles will das Herz umfängen, \ Nur verlangen, nie erlangen [...]“³⁵

Im Laufe der Zeit ergänzte eine neue und im Verhältnis zu Schelling noch größere Philosophie dessen Positionen: *Georg Friedrich Wilhelm Hegel* wird die Idee eines Entwicklungsprozesses hin zu Geist und Gott

³³ Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst. Hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 1973, S. 66.

³⁴ Clemens Brentano: Briefe III. In: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe [Frankfurter Brentano-Ausgabe]. Hg. von Jürgen Behrens u. a. Bd. 31. Hg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart u. a. 1991, S. 175.

³⁵ Clemens Brentano: Briefe I. In: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe [Frankfurter Brentano-Ausgabe]. Hg. von Jürgen Behrens u. a. Bd. 29. Nach Vorarb. v. Jürgen Behrens u. Walter Schmitz hg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart u. a. 1988, S. 448.

nicht länger auf den Bereich der Natur beschränken, sondern weitet ihn universal aus auf die Sphäre von *Geschichte überhaupt*.³⁶ Die Geschichte in all ihren Aspekten, von Natur über Kultur bis hin zu eschatologischen Belangen, ist der Schauplatz, auf dem die sukzessive Selbstentfaltung des *Geistes*, oder, wie Hegel auch sagt, des *Absoluten* oder *Gottes* stattfindet – und schließlich in der Selbsterkenntnis Gottes *in, durch* und *als* Philosophie als absolut Begriffenem bzw. begriffenem Absoluten zu ihrem evolutionärem Endpunkt im Sinne ihrer Vollendung anlangt. Diese Ideen entwickelt Hegel etwa ab 1806/07 (*Phänomenologie des Geistes*) und baut sie weiter aus bis zu seinem Tod.³⁷ Zwar hatte die Dimension der Geschichte für die Romantiker nach 1800 nicht die emotionale Faszinationskraft wie die Idee der Natur, aber das *Historische* als *kognitives Interpretament* spielt für die Romantiker eine entscheidende Rolle: als *rückwärtsgewandte Verklärung* des Mittelalters³⁸ sowie als *zukunftsgerichtete Hoffnung* auf den Moment der Erfüllung von Hoffnung und Sehnsucht.

Dieses Ziel im Rahmen des romantischen Denkens wird von den Romantikern weitgehend beibehalten, es ist der Motor, der die Bewegung als *romantische* initiierte und über viele Jahre lebendig hält. Auch wenn die breitere Öffentlichkeit der damaligen Zeit ganz bestimmt nicht in diesem Sinne als romantisch zu bezeichnen war, wie dies für die Protagonisten der Romantik zutrifft, so wurde doch zumindest das Motiv der Sehnsucht, das der Liebe und einer göttlichen Natur weitgehend übernommen – was eine in gewisser Hinsicht fatale Aneignung bedeutete.

³⁶ Die hierfür maßgebliche Quelle ist Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Die Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Hans-Friedrich Wessels / Heinrich Clairmont. Hamburg 1988.

³⁷ Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang zwei weitere Werke Hegels, die *Wissenschaft der Logik* (1812-1816) sowie die *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817). Zusammen mit der *Phänomenologie* bilden diese drei großen Schriften Hegels den systematischen Kern seines Denkens, den er in seinen zahlreichen Vorlesungen weiter entfaltet und auf verschiedene Bereiche des geistigen Lebens wie etwa Ästhetik, Staat und Recht, Religion und Geschichte appliziert.

³⁸ Vgl. hierzu Gerda Heinrich: *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik*. Kronberg 1977 (= *Literatur im historischen Prozeß*, 9), sowie Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, S. 89-108.

Denn der Gang der Geschichte – durch den Telos- und Sehnsuchts-Gedanken bei den Romantiker in besonderer Weise ins Bewusstsein gehoben – verlief doch sehr anders, als man sich dies noch um 1800 vorgestellt hatte: Die immer weiter expandierenden *Naturwissenschaften* negierten nachhaltig die Idee einer göttlichen oder teleologisch ausgerichteten, geschweige denn einer in dieser Form synthetisierten Natur. Die Evolutionstheorie *Charles Darwins*³⁹ führte die belebte Natur nicht auf einen göttlichen Schöpfer, sondern auf den Mechanismus der Genetik zurück, die sich nicht zielgerichtet auf einen bestimmten Zweck hin vollzieht, sondern mechanisch nach der Gesetzmäßigkeit von Mutation und Selektion geschieht – ein göttlicher Plan oder eine göttliche Regung ist hierbei nicht zu bemerken. Die *soziale Frage*,⁴⁰ die im Kontext der *Industrialisierung* mehr und mehr an Bedeutung gewann,⁴¹ das damit zusammenhängende immer stärkere Aufkommen des *Proletariats*,⁴² die *Überwindung des Idealismus* als herrschende Philosophie durch Linkshegelianer wie *Marx*⁴³ und *Engels*,⁴⁴ *Feuerbach*⁴⁵ und *Stirner*,⁴⁶ sowie die immer stärkere Zurückdrängung romantischer Ideen und Ideale durch die ästhetischen Anschauungen und Konzepte von *Realismus*⁴⁷ und *Naturalismus*⁴⁸ führte dazu, dass die *romantische Sehnsucht* nach und nach

³⁹ Vgl. hierzu Charles Darwin: Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzenreich durch natürliche Züchtung, oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn. Nach der zweiten Auflage mit einer geschichtlichen Vorrede und anderen Zusätzen des Verfassers für diese deutsche Ausgabe aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. H. G. Bronn. Stuttgart 1860.

⁴⁰ Vgl. hierzu Gerhard A. Ritter: Soziale Frage und Sozialpolitik in Deutschland seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Opladen 1998 (= Otto-von-Freising-Vorlesungen der Katholischen Universität Eichstätt, 16).

⁴¹ Vgl. hierzu etwa Gerhard Henke-Bockschatz: Industrialisierung. Schwalbach 2009 (= Wochenschau Geschichte).

⁴² Vgl. hierzu Dietrich Mühlberg: Proletariat, Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert. Wien 1986 (= Kulturstudien/Sonderband, 2).

⁴³ Vgl. hierzu v. a. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Hamburg 1867.

⁴⁴ Vgl. hierzu v. a. Friedrich Engels: Das Manifest der Kommunistischen Partei. Trier 1995.

⁴⁵ Vgl. hierzu v. a. Ludwig Feuerbach: Das Wesen des Christentums. Stuttgart 1971.

⁴⁶ Vgl. hierzu v. a. Max Stirner: Der Einzige und sein Eigentum. München 2009.

⁴⁷ Vgl. hierzu Hugo Aust: Realismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart 2006.

⁴⁸ Vgl. hierzu Ingo Stöckmann: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart 2011.

in ihr *Gegenteil* umschlug: *Resignation*, *Hoffnungslosigkeit*, teilweise *Verzweiflung*. Die Natur wurde – ganz entgegen dem spezifischen romantischen Programm – immer stärker *entzaubert*, keine Magie, kein Gott, nur Materie, tote Gesetze, Mechanismus und sonst nichts: Der soziale, philosophische und szientistische *Materialismus* ersetzte mehr oder weniger in toto den Idealismus, wie er sich um 1800 auf so gut wie allen Gebieten des kulturellen Lebens entwickelt hatte.⁴⁹ Die konstitutive geist- und gottgerichtete Teleologie der Schellingschen Natur- wie Hegelschen Geschichtsphilosophie wurde damit als grundsätzlich gescheitert betrachtet und replaziert durch blinden *Zufall*, totes *Gesetz* und bewusstlosen *Mechanismus* als die neuen und einzig echten Prinzipien von Natur, Kultur, Historie und des Universums in genere.

Zu dieser Tendenz kam noch der Umstand hinzu, dass während der Romantik und ihrer Betonung von Gefühl, Phantasie, Traum und Seele sich immer stärker auch das herausbildete, was man heute als *Psychologie* bezeichnet. Hierfür ist bereits erwähnter Gotthilf Friedrich von Schubert mit seinem Buch *Die Symbolik des Traums* wegweisend gewesen. Aus einer bestimmten Hinsicht beförderte das psychologische Moment der Romantik deren fortschreitenden Niedergang: So hat die Romantik selbst immer stärker ein psychologisches Interesse entwickelt und damit auch ein gewisses Interesse für das Kränkelnde, Wahnsinnige, Überempfindliche⁵⁰ etc. hervorgebracht und kultiviert, womit die Neigung verbunden war, das romantische Denken und Fühlen selbst als psychologisch und das hieß in dieser Beziehung oftmals als *pathologisch*

⁴⁹ Vgl. hierzu Frank Fiedler: *Dialektischer und historischer Materialismus. Lehrbuch für das marxistisch-leninistische Grundlagenstudium*. 2. Aufl. Berlin 1975; Sybille Gössl: *Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung*. Würzburg 1987 (= *Epistemata/Reihe Literaturwissenschaft*, 25); Kurt Bayertz: *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert*. Hamburg 2007, 3 Bände (1. *Der Materialismus-Streit* / 2. *Der Darwinismus-Streit* / 3. *Der Ignorabilismus-Streit*).

⁵⁰ Vgl. hierzu Novalis' grundsätzlich positive Einschätzung von *Hypochondrie* und *Wahnsinn*: „Hypochondrie ist eine sehr merkwürdige Krankheit. Es gibt eine kleine und eine erhabene Hypochondrie. Von hier aus muß man in die Seele einzudringen suchen. /Übrige Gemütskrankheiten./“ (Novalis, *Werke*, S. 321).

einzuschätzen. Bezeichnend ist in dem Zusammenhang eine Passage aus E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr*:⁵¹

Den Dichtern ist nicht allemal ganz zu trauen, nach dem, was ich aber sonst darüber weiß und gelesen habe, muß die Liebe eigentlich nichts anderes sein als ein psychischer Krankheitszustand, der sich bei dem menschlichen Geschlecht als partieller Wahnsinn darin offenbart, daß man irgendeinen Gegenstand für etwas ganz anderes hält, als was er eigentlich ist, z. B. ein kleines dickes Ding von Mädchen, welche Strümpfe stopft, für eine Göttin.⁵²

Angesprochen ist damit das romantische Programm, sich über gesteigerte Träumerei, überreizte Einbildungskraft und pathetischen Vorsatz via Autosuggestion eine Welt, eine Wirklichkeit herbei zu phantasieren, die mehr den eigenen, psychogenen, (unterbewussten) Wünschen und Bedürfnissen entspricht, als einer echten Auseinandersetzung mit der Realität, was Hoffmanns Text hier, psychologisch gesehen, gewissermaßen *entlarvt*. So hat auf der Ebene des Psychologischen die Romantik mehr oder weniger selbst an ihrer Demontage gearbeitet.

Geblichen ist über das Ende der Romantik hinaus allerdings die kulturelle Fokussierung auf das Psychische, das Gefühl, die Sehnsucht – nur mittlerweile in einer ganz anders gewordenen Wirklichkeit. Technik, Industrie, Materialismus und Sozialismus bewerten Phantasie, Traum, Gefühl usw. zumeist als irrationale Gefühlsduselei, als unrealistisch und

⁵¹ Vgl. hierzu auch Jean Paul: Werke. Hg. von Norbert Miller. Bd. 5. Darmstadt 1974, S. 89 und S. 467: „Ist Dichten Weissagen: so ist romantisches das Ahnen einer größeren Zukunft, als hienieden Raum hat; die romantischen Blüten schwimmen um uns, wie nie gesehene Samenarten durch das allverbindende Meer aus der neuen Welt, noch ehe sie gefunden war, an Norwegens Strand anschwammen. [...] Dem Auge erscheint das Schöne ohne Begrenzung am meisten als Mondschein, dieses wunderbare, weder dem Erhabenen, noch dem Schönen verwandte Geisterlicht, das uns mit schmerzlicher Sehnsucht durchdringt, gleichsam die Morgendämmerung einer Ewigkeit, die auf der Erde niemals aufgehen kann. So ist ferner die Abendröte romantisch, das Morgenrot aber erhaben oder schön, und beide sind Fahnen der Zukunft; aber jene verkündigt eine fernste, dieses eine nächste. So ist eine grenzenlose grüne Ebene romantisch wie ein fernes Gebirg; ein nahes aber und die Wüsten sind erhaben.“

⁵² E. T. A. Hoffmann: *Lebensansichten des Katers Murr* nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. München 1977, S. 114.

antiquiert. Die unmittelbare Empfindung, die diese antagonistische Konstellation von subjektivem, gefühlsbetontem Selbstverständnis auf der einen und objektiv-äußerer, kultureller Kritik dieses Gefühlslebens auf der anderen Seite, empfindlich zugespitzt durch den Verlust des Glaubens an Zielgerichtetheit, Sinn- und Zweckhaftigkeit (Teleologie) des menschlichen Lebens und der Geschichte überhaupt, bei vielen Menschen auslöst,⁵³ ist, wie erwähnt, Resignation, Enttäuschung, Entzauberung und Hoffnungslosigkeit. Und genau diese Gefühlslage, vorbereitet und kultiviert durch die Romantik und nolens volens in der Form der Nachwelt kulturell vererbt, wird es nun sein, was bereits vorher auf theoretischer, intellektueller Ebene entwickelte Positionen gefühlsmäßig auflädt, ihnen eine spezifisch *emotionale* Dimension verleiht und damit aus dem Bereich des bloß *Theoretischen* (Wissenschaftlichen, Philosophischen) in die Sphäre des unmittelbar *Praktischen* überträgt, damit eine Art *Lebensstimmung* auslöst und in der Kombination genau das hervorbringen wird, was wir als *Nihilismus* bezeichnen.

Somit ist klar, dass die Romantik nicht als *Ursache* des Nihilismus bezeichnet werden kann; sie liegt, ich werde im Folgenden darauf zu sprechen kommen, originär in der Sphäre der Philosophie. Aber als spezifisches ästhetisches Programm, philosophisch stark aufgeladen,⁵⁴ fungierte die Romantik an einem diesbezüglich entscheidenden historischen Zeitpunkt gleichsam als *Katalysator* (zumal durch das Moment des Gefühls), der das, was später von Nietzsche mit dem Namen *Nihilismus* im heutigen Verständnis belegt wurde, in gewisser Hinsicht freisetzte, weswegen man sagen kann, dass die Romantik spezifisch im Aspekt ihrer *teleologisch* konzipierten Ästhetik (Novalis) hinsichtlich der beiden Bereiche von *Natur* (Schelling) und *Geschichte* (Hegel) die unmit-

⁵³ Ich möchte in diesem Zusammenhang auch auf die diesbezüglich bezeichnende und aufschlussreiche Strömung des *Biedermeier* verweisen, die diesem Konflikt mit der Strategie des Rückzugs ins Private und Häusliche begegnete. Vgl. hierzu Renate Krüger: *Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848*. Wien 1979.

⁵⁴ Neben dem hier bevorzugt behandelten Novalis sind in diesem Zusammenhang natürlich auch maßgeblich Figuren wie die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck sowie Wilhelm Heinrich Wackenroder zu nennen. Vgl. hierzu Manfred Frank: „Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1998.

telbare Vorstufe im Rahmen der geschichtlichen Genese des Nihilismus war.⁵⁵

III.

Der Begriff „Nihilismus“ leitet sich ab vom lateinischen Wort „*nihil*“, das wörtlich übersetzt so viel wie „nichts“ oder auch „das Nichts“ bedeutet, womit *Nihilismus* also in etwa mit „Standpunkt (totaler) Nichtigkeit“, „Überzeugung, dass es mit allem nichts ist“, wiedergegeben werden kann. Gemeint ist eine *umfassende Negation*, die *grundsätzliche Verneinung* jeder *Position* und *Positivität*. Dies bezieht sich sowohl auf *theoretische Belange*, was damit die Negation der Möglichkeit echter Erkenntnis und Wahrheit meint, was insofern als radikaler Skeptizismus bezeichnet werden kann, als auch auf *praktische, moralische* und *religiöse* Belange, was in diesem Fall die *eigentliche Spitze* der Problematik des Nihilismus darstellt: absolute *Wertlosigkeit*, absolute *Gott- und Glaubenslosigkeit* sowie darin final kulminierend absolute *Sinnlosigkeit*.⁵⁶ Wie in der diesen

⁵⁵ Ich habe diese Gedanken im vorliegenden Beitrag in aller erster Linie auf der Grundlage der Texte von Novalis herausgearbeitet, auch wenn ich mich um ein gewisses Spektrum an anderen hierfür relevanten Romantikern wie etwa Brentano, Hoffmann oder Wackenroder / Tieck bemüht habe; das ist freilich als einseitig zu bezeichnen, kann Novalis sicherlich nicht für die Romantik schlechthin stehen, auch wenn er einer ihrer bedeutendsten Vertreter der frühen Phase ist. Allerdings, ich kann das hier nur andeuten, würde man zu keinen grundlegend anderen Ergebnissen hinsichtlich der nihilistischen Implikationen der frühen romantischen Ideen und Programme kommen, wenn man hierzu einen der weiteren wichtigsten Protagonisten der Romantik untersuchen würde, etwa Friedrich Schlegel (evtl. auch seinen Bruder August Wilhelm). Vgl. hierzu Friedrich Schlegel: „Athenäums“-Fragmente und andere Schriften. Hg. von Andreas Huyssen. Stuttgart 1986.

⁵⁶ Vgl. hierzu auch Heidegger, *Europäischer Nihilismus*, S. 1: „Das Wort ‚Nihilismus‘ ist der von dem Russen *Turgenjew* nach dem lateinischen nihil = nichts in den Umlauf gebrachte Name für die Anschauung, daß nur das in der sinnlichen Wahrnehmung zugängliche, d. h. selbsterfahrene Seiende wirklich seiend sei und sonst nichts. Damit wird alles, was auf Überlieferung und Obrigkeit und sonstwie bestimmte Geltung gegründet wird, verneint. Man gebraucht für diese Weltsicht aber zumeist die Bezeichnung ‚Positivismus‘. Das Wort selbst wird schon von *Jean Paul* in seiner ‚Vorschule der Ästhetik‘, § 1 und 2, gebraucht zur Bezeichnung der romantischen Dichtung als einen poetischen Nihilismus.“

Beitrag einleitenden Äußerung Heideggers deutlich wurde, ist es in erster Linie *Friedrich Nietzsche*, dessen Name untrennbar mit dem Nihilismus verbunden ist, was Heidegger zweifellos zu Recht behauptet, wenn man sich etwa folgende Ausführungen Nietzsches zum Thema des Nihilismus vergegenwärtigt:

Der Nihilismus steht vor der Thür: woher kommt uns dieser unheimlichste aller Gäste? – I. 1. Ausgangspunkt: es ist ein Irrthum, auf „sociale Nothstände“ oder „psychologische Entartungen“ oder gar auf Corruption hinzuweisen als Ursache des Nihilismus. Diese erlauben immer noch ganz verschiedene Ausdeutungen. Sondern in einer ganz bestimmten Ausdeutung, in der christlich-moralischen steckt der Nihilismus. [...] Noth, seelische, leibliche, intellektuelle Noth ist an sich durchaus nicht vermögend, Nihilismus d.h. die radikale Ablehnung von Werth, Sinn, Wünschbarkeit hervorzubringen. 2. Der Untergang des Christenthums – an seiner Moral (die unablässig ist –) welche sich gegen den christlichen Gott wendet (der Sinn der Wahrhaftigkeit, durch das Christenthum hoch entwickelt, bekommt Ekel vor der Falschheit und Verlogenheit aller christlichen Welt- und Geschichtsdeutung. Rückschlag von „Gott ist die Wahrheit“ in den fanatischen Glauben „Alles ist falsch“. [...] 3. Skepsis an der Moral ist das Entscheidende. Der Untergang der moralischen Weltauslegung die keine Sanktion mehr hat, nachdem sie versucht hat, sich in eine Jenseitigkeit zu flüchten: endet in Nihilismus „Alles hat keinen Sinn“ [...] 5. die nihilistischen Konsequenzen der jetzigen Naturwissenschaft [...]. Aus ihrem Betriebe folgt endlich eine Selbstzersetzung, eine Wendung gegen sich, eine Anti-Wissenschaftlichkeit. – Seit Copernikus rollt der Mensch aus dem Centrum ins x 6. Die nihilistischen Konsequenzen der politischen und volkswirtschaftlichen Denkweise wo alle „Principien“ nachgerade zur Schauspielerei gehören: der Hauch von Mittelmäßigkeit, Erbärmlichkeit, Unaufrichtigkeit usw. Der Nationalismus, der Anarchismus usw. [...].⁵⁷

Nietzsche hat damit den Nihilismus weder erfunden noch propagiert, sondern als unabweisbares Geschick des Abendlandes *diagnostiziert*, und zwar ist ihm hierfür ein geistesgeschichtliches Ereignis die Grundlage, das er als einer der Ersten in seiner Zeit in dieser Deutlichkeit benannt hat und auf der er die Diagnose des Nihilismus gedanklich allererst entwickeln kann: der *abendländische Atheismus*, was Nietzsche unter dem Rubrum vom *Tod Gottes* vorträgt:

⁵⁷ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1885-1887. In: Ders.: KSA. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 12. Berlin/New York/München 1999, S. 125ff.

Der tolle Mensch. – Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: „Ich suche Gott! Ich suche Gott!“ – Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein großes Gelächter. [...] Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. „Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? [...] Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Totengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist tod! Gott bleibt tod! Und wir haben ihn getödtet [...]“ Man erzählt noch, daß der tolle Mensch desselbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein Requiem aeternam deo angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur diess entgegnet: „Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Grüfte und Grabmäler Gottes sind?“⁵⁸

So wichtig Nietzsche tatsächlich für die Diagnose und inhaltliche Bestimmung dessen, was wir als Nihilismus verstehen, auch faktisch gewesen ist – geprägt hat den Begriff, dies sei der Vollständigkeit halber erwähnt, ein anderer, und zwar *Friedrich Heinrich Jacobi*, der in seinem *Sendschreiben an Fichte* das Wort „Nihilismus“ das erste Mal verwendet: „Wahrlich, mein lieber Fichte, es soll mich nicht verdrießen, wenn Sie, oder wer es sey, Chimärismus nennen wollen, was ich dem Idealismus, den ich Nihilismus schelte, entgegensetze [...]“.⁵⁹

Die ausschlaggebenden Wurzeln für die Herausbildung des Atheismus und in dessen Gefolge des Nihilismus liegen zweifellos in der abendländischen, letztlich wohl griechischen *Philosophie* und ihrem exponierten, ausschließlichen Rationalitätsanspruch, was freilich erst im Laufe der Zeit, genauer gesagt der Neuzeit, vermittelt über die dominante, oftmals bloß *technische Rationalität* bestimmter Strömungen der *Aufklä-*

⁵⁸ Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. In: Ders.: KSA. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 3. Berlin/New York/München 1999, S. 480ff.

⁵⁹ Friedrich Heinrich Jacobi: *Jacobi an Fichte*. Hamburg 1799, S. 39.

rung, zu diesen Resultaten geführt hat, weswegen man sagen kann, dass es vorrangig das 18. Jahrhundert gewesen ist, das wesentlich zur Ausbildung unserer bis heute gültigen Welt und Weltsicht geführt hat. Ich kann diese sehr komplexen Verhältnisse hier nur andeuten und verweise daher auf die hierzu einschlägige Literatur.⁶⁰

Dass die historische, kulturelle Entwicklung des Abendlandes ausgehend von der Aufklärung bis hin zum Nihilismus in dieser Form verlaufen ist, kann insofern als paradox bezeichnet werden,⁶¹ als die Aufklärung als leitende, initiale Idee die Überzeugung vertrat, über den Weg von Rationalität und Vernunft, Vernünftigkeit und Bildung das *Wohl der Menschen* vornehmlich durch *Erkenntnis, Bildung und Vermittlung von Wahrheit* zu befördern. Aus diesem Grund betrieb man in gesteigertem Maße ab dem grob gesagt 17. / 18. Jahrhundert den forcierten Ausbau der *Wissenschaften*,⁶² gründete *Universitäten*,⁶³ entwickelte neue Forschungsmethoden und besonders die Erforschung der Natur, die

⁶⁰ Vgl. hierzu etwa Wolfgang Hardtwig (Hg.): Die Aufklärung und ihre Weltwirkung. Göttingen 2010 (= Geschichte und Gesellschaft/Sonderheft, 23); Richard Faber (Hg.): Aufklärung in Geschichte und Gegenwart. Würzburg 2010; Anette Meyer: Die Epoche der Aufklärung. Berlin 2010 (= Akademie-Studienbücher Geschichte); Michael Hofmann (Hg.): Aufklärung und Religion. Neue Perspektiven. Hannover 2010 (= Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert, 1); Klaus Müller-Salget (Hg.): Nachklänge der Aufklärung im 19. und 20. Jahrhundert. Innsbruck 2008 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, 73); Werner Schneiders: Das Zeitalter der Aufklärung. 4. Aufl. München 2008 (= Beck'sche Reihe, 2058); Angela Borgstedt: Das Zeitalter der Aufklärung. Darmstadt 2004 (= Kontroversen um die Geschichte).

⁶¹ Für einen zwar spezifisch zeitgeschichtlichen und politischen Kontext gedacht, der Sache nach aber problemlos auf die Thematik des Nihilismus übertragbar, ist hierbei auch Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Untersuchung zur Entwicklung der Aufklärung: Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 1981.

⁶² Vgl. hierzu Friedrich Engel-Janosi: Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert. München 1976 (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 3).

⁶³ Vgl. hierzu Notker Hammerstein: Universitäten und Aufklärung. Göttingen 1995; Jürgen Voss: Universität, Geschichtswissenschaft und Diplomatie im Zeitalter der Aufklärung. Johann Daniel Schöpfung (1694-1771). München 1979 (= Historisches Institut Mannheim: Veröffentlichungen, 4).

schließlich in dem mündete, was wir als *Naturwissenschaften* verstehen,⁶⁴ machte immense Fortschritte. Überhaupt ist der Begriff des *Fortschrittes* einer der Zentralbegriffe der Aufklärung, meinend, dass durch Wissen nicht nur das Wissen qualitativ und quantitativ fortschreite, sondern v. a. der Mensch, der Mensch als Person, als Wesen, das durch Menschlichkeit geprägt ist, auf diesem Wege der „Ausbildung reiner Menschlichkeit“ voranschreite.⁶⁵

Hatte noch der Physiker *Isaac Newton* um das Jahr 1700⁶⁶ und der Philosoph *Friedrich Wilhelm Josef Schelling* in seiner Naturphilosophie bis etwa 1850⁶⁷ ernsthaft geglaubt, durch die immer tiefer gehende Erforschung der Natur deren göttliche Urgründe entdecken zu können, so ist in der zeitgenössischen Quantenphysik und Relativitätstheorie methodisch und systematisch die Hypothese Gott gänzlich verschwunden, ja ausgeschlossen: Die Erforschung der Natur führte nicht, wie man glaubte, wie man hoffte, zur Bestätigung einer göttlichen Schöpfung und göttlichen Durchwirkung derselben, sondern vielmehr zur Einsicht, dass Gott in der Natur nicht zu finden ist – und folgerte daraus fortschreitend immer stärker, dass es ihn wohl letztlich überhaupt nicht gibt.⁶⁸

Ebenfalls in den Kontext der Naturwissenschaften reiht sich ein weiteres Problem ein, das in engster Verbindung mit dem Nihilismus steht: *der menschliche Tod*. Das Ergebnis der rationalen (wissenschaftlichen) Ein-

⁶⁴ Vgl. hierzu Dietrich von Engelhardt: *Historisches Bewußtsein in den Naturwissenschaften. Von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg/München 1979 (= *Orbis academicus/Sonderbände*, 4).

⁶⁵ Vgl. hierzu Johannes Rohbeck: *Die Fortschrittstheorie der Aufklärung. Französische und englische Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u. a. 1987.

⁶⁶ Vgl. hierzu Christopher Voigt: *Der englische Deismus in Deutschland. Eine Studie zur Rezeption englisch-deistischer Literatur in deutschen Zeitschriften und Kompendien des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2003 (= *Beiträge zur historischen Theologie*, 121), und Lutz Simon (Hg.): *Wissenschaft contra Gott? Glauben in einem atheistischen Umfeld*. Holzgerlingen 2007 (= *Christliches Professorenforum*, 1), S. 61: „Von Isaak Newton, wohl einem der größten Physiker aller Zeiten, ist die Aussage überliefert: ‚Wer oberflächlich Physik betreibt, der kann an Gott glauben. Wer sie bis zum Ende denkt, der muss an Gott glauben‘.“

⁶⁷ Vgl. hierzu Anm. 20.

⁶⁸ Vgl. hierzu Richard Dawkins: *Der Gotteswahn*. 8. Aufl. Berlin 2007.

sicht (Medizin, Physiologie, Psychologie), dass es keine unsterbliche menschliche Seele gibt und der Tod damit das definitive Ende der menschlichen Person und der menschlichen Existenz bedeutet,⁶⁹ erzeugt nachvollziehbarer Weise bei einem Gutteil der Menschen ein starkes *Gefühl von Sinnlosigkeit*, weil damit das gesamte menschliche Leben in der vollkommenen Gleichgültigkeit, absoluten Indifferenz wertrelevanter Unterscheidungen gegenüber versinkt: die (über Materialismus und Atheismus vermittelte) Überzeugung aller *moralischen Indifferenz angesichts des Todes*. Unter Voraussetzung der für wahr erachteten Endgültigkeit des menschlichen Todes vergeht jede mögliche Relevanz denkbarer Wertdifferenzierung, zumal der moralischen, tatsächlich im absoluten Nichts der empirischen Endlichkeit. Alles ist egal, alles ist eins, alles ist nichts. Der Tod in seiner letzten Absolutheit der Nihilierung aller menschlichen Existenz ist die große Quelle der Gleichgültigkeit gegenüber jeder moralischen Differenzierung: Es ist egal, ob ich ein Massenmörder oder Lebensretter, ein auf eigenen Vorteil bedachter notorischer Lügner, der andere Menschen in den Abgrund reißt, oder ein den eigenen Nachteil in Kauf nehmender Vertreter vorbehaltloser Aufrichtig- und Wahrhaftigkeit war – im Tod sind wir alle gleich, nämlich nichts; der Tod in seiner irreversiblen Endgültigkeit nivelliert die moralisch entgegengesetzten Positionen, relativiert ihre Differenz und annihiliert sie damit vollständig: Gibt es keinen gerechten und richtenden Gott, der mich im Jenseits für meine Taten zur Verantwortung zieht, ist alles moralisch gesehen vollkommen nichtig. Die nihilistischen Konsequenzen des physischen Todes als eines endgültigen lassen echte

⁶⁹ Die Vorstellung der vollständigen Sterblichkeit des Menschen ist eine Ansicht, die philosophisch gesehen sehr alt ist. Einer der ersten in dieser Hinsicht mit Sicherheit greifbaren Vertreter ist Lukrez, der in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* versucht, die Sterblichkeit der Seele zu beweisen, wobei seine prinzipielle philosophische Grundlage ein Materialismus ist. Zur Zeit der Aufklärung ist es besonders der Arzt und Philosoph La Mettrie mit seiner Schrift *L'homme machine*, der – ebenfalls auf der Basis einer materialistischen Weltanschauung – die Unsterblichkeit der Seele negiert. David Humes Werk *Dialogues Concerning Natural Religion*, die Psychoanalyse Sigmund Freuds sowie die zeitgenössische Neurophysiologie etwa Wolf Singers oder Gerhard Roths vertreten diesbezüglich dieselben Ansichten, wobei auch in den Fällen die gedankliche Grundlage, auf der diese Überzeugung entwickelt und begründet wird, ein materialistisches Weltbild ist.

gelebte Moralität bestenfalls zu etwas bloß Subjektivem verkümmern, was keinen Anspruch auf Wertigkeit, Objektivität oder praktische Gültigkeit erheben kann. *Sinn* ist somit etwas, das es in keiner Hinsicht gibt.

Diese Einsicht, diese spezifisch nihilistische Form von Überzeugung ist so gesehen eine geistige *Hybridform*, nämlich das durch *Rationalität* hervorgerufene *Gefühl* der eigenen Lebenssituation: Man kann somit den Nihilismus als *Geistesgefühl* bezeichnen, das originär nihilistische Gefühl der eigenen Lebenssituation als einer *totaliter* sinnlosen. Die Überzeugung von der Gültigkeit *wissenschaftlicher Erkenntnis* (hier v. a. Atheismus und Endgültigkeit des menschlichen Todes) und die Übertragung dieser wissenschaftlich-*rationalen* Erkenntnisse auf den *existenziellen status quo* des Menschen erzeugt in seinem Zusammenspiel genau das beschriebene und hier thematische nihilistische Sinnlosigkeitsgefühl der menschlichen Existenz im Ganzen als Geistesgefühl.

Diese Ausführungen können nichts anderes als eine Skizze sein, ist das Thema Nihilismus doch zu komplex, um es in diesen wenigen Zeilen darzustellen. Wichtig war mir hierbei, wenigstens die gedanklichen Grundlinien und Entwicklungszusammenhänge transparent zu machen, damit es möglich ist, sich zumindest einen Eindruck dieses Phänomens machen zu können. Denn, dies will ich abschließend zu zeigen versuchen, der Nihilismus ist wohl tatsächlich weitgehend die kulturelle Wirklichkeit im Abendland des 20. und 21. Jahrhunderts,⁷⁰ weswegen dieser Thematik eine gewisse Relevanz zukommt, was an einem typisch romantischen und weit verbreiteten Motiv unserer Zeit schnell deutlich wird.

⁷⁰ Vgl. hierzu Heidegger, *Europäischer Nihilismus*, S. 11: „Den ‚Nihilismus‘ denken, meint daher auch nicht, ‚bloße Gedanken‘ darüber im Kopfe zu tragen und als Zuschauer sich vor der Tat zu drücken und dem Wirklichen ausweichen. Den ‚Nihilismus‘ denken, heißt vielmehr, in Jenem stehen, worin alle Taten und alles Wirkliche dieses Zeitalters der abendländischen Geschichte ihre Zeit und ihren Raum, ihren Grund und ihre Hintergründe, ihre Wege und Ziele, ihre Ordnung und ihre Rechtfertigung, ihre Gewißheit und Unsicherheit – mit einem Wort, ihre ‚Wahrheit‘ haben.“

IV.

Die romantische Idee einer auf das Geistige und Göttliche ausgerichteten *Teleologie* der Natur, die die gefühlsbestimmte Qualifizierung der *Sehnsucht* annimmt und sich sowohl auf das Göttliche der Natur als auch und besonders auf die eigene (religiöse) *Seligkeit* und v. a. die personale *Liebe* (die auch stark ins Göttliche überhöhte Formen annehmen kann: „Ich habe zu Söphchen Religion – nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist Religion“) ⁷¹ bezieht, führte durch diverse historische Entwicklungen, die diese Ansichten und Programme untergruben, zur Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit bezüglich der Existenz Gottes, der Gültigkeit moralischer und wertrelevanter Dimensionen des eigenen Lebens: und damit zur resignativen Überzeugung, dass es wohl mit allem hier auf der Welt und mit dem Menschen selbst letztlich nichts ist. Der Schritt vom *Nihilismus* in den *Existenzialismus* ergibt sich hierbei mehr oder weniger von selbst. ⁷²

Weniger wohl die Enttäuschung über das faktische Ausbleiben des Ziels dieser Zielgerichtetheit denn vielmehr die Enttäuschung hinsichtlich der Einsicht in die Unmöglichkeit, weil Falschheit dieses Zieles und dieser Sehnsucht führt zur emotionalen Reaktion in Gestalt von Enttäuschung, Resignation, Hoffnungslosigkeit usw. Der Nihilismus ist die philosophisch-wissenschaftliche Ernüchterung der Theorie von Sinn, Wert, Moral und Gott als Wahrheit unserer Wirklichkeit, verbunden mit dem romantischen Erbe des Emotionalen hinsichtlich eines zu erreichenden Ziels in Natur, Geschichte und Menschheit, das an Größe kaum zu überbieten ist. Und ähnlich wie in der Theorie der *Fallhöhe* korrespondiert auch hier die Größe des Ziels – Gott, Erlösung, Seligkeit – mit dem Scheitern desselben – Resignation, Verzweiflung, Nihilismus.

So war die Romantik bei ihrem Aufgang wirklich ein Frühlingshauch, der alle verborgenen Keime belebte, eine schöne Zeit des Erwachens, der Erwartung und Verheißung. Allein sie hat die Verheißung nicht erfüllt, und

⁷¹ Novalis, Werke, S. 321.

⁷² Vgl. hierzu Jonas' Beitrag *Gnosis, Existentialismus und Nihilismus*, abgedruckt in: Hans Jonas: Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen. Göttingen 1963, S. 5-25.

weil sie sie nicht erfüllte, ging sie unter [...]. Dennoch war aber der bloßgelegte Boden nicht mehr ganz derselbe. Die Romantik hatte einige unverfügbare Spuren darauf hinterlassen; sie hatte durch ihr beständiges Hinweisen auf die nationale Vergangenheit die Vaterlandsliebe, durch ihren Experimental-Katholizismus ein religiöses Bedürfnis geweckt.⁷³

Es ist interessant zu sehen, dass, auch wenn die konzeptionell-teleologische Seite der Romantik, die letztlich zu ihrem eigenen Scheitern geführt und damit als Katalysator des Nihilismus fungiert hat, mittlerweile keine eigentliche Rolle mehr im Leben, Denken und Fühlen der aktuellen abendländischen Kultur spielt, trotzdem das Gefühl der Sehnsucht als die emotionale Dimension der romantischen Teleologie bis auf den heutigen Tag hinein überlebt hat: *romantische Liebe*. Und insofern sind wir auch heutzutage noch Romantiker – und, nolens volens, Nihilisten. Ein Problem, das sich bevorzugt auf psychischer Ebene niederschlägt, als Liebesweh und Herzeleid, als Liebeswahn und Vergötterung der Liebe und des Geliebten sowie, als letztes selbststilisiertes Ende dieser Bewegung, als *Liebestod* und dessen komplementäres Pendant der *Todesliebe*. Erinnert sei auch hier an Novalis und dessen letzten Teil seiner *Hymnen an die Nacht*, die den programmatischen und bezeichnenden Titel tragen: „*Sehnsucht nach dem Tod*“.⁷⁴ In der berühmten Definition von Romantik durch Novalis fließen mehr oder weniger alle hier berührten und erörterten Motive der Romantik zusammen – und man sieht, blickt man genau hin, in diesen Sätzen bereits den Keim, der schließlich nicht nur zum Scheitern der Romantik, sondern, durch den Nihilismus, auch zum Scheitern eines nennenswerten Teils der abendländischen Kultur überhaupt führte:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr<ünglichen> Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit<ative> Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit<ative> Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese

⁷³ Joseph von Eichendorff: *Erlebtes*. II. Bd. Hg. von Max Koch. Stuttgart 1893, S. 56.

⁷⁴ Novalis, *Werke*, S. 52f.

Matthias Scherbaum

Verknüpfung logarithmisiert – es bekommt einen geläufigen Ausdruck.
Romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselhöhung und Erniedrigung.⁷⁵

⁷⁵ Ebd., S. 384f.

Kathrin Chovanec

Austern und Champagner.
Zum Dandyismus in Heinrich Manns Novelle *Haltlos*

„Nein, Andrew“, sage ich und picke eine weitere Auster vom Tablett. „Es gilt, der geldraffenden Demütigung des Alltags etwas entgegenzusetzen.“
„Und das wäre?“, fragt mein Butler und schenkt Champagner nach.
„Eleganz, überlegenen Geschmack, perfekte Manieren. Außerdem Kaltblütigkeit und Unerschütterlichkeit in allen Lebenslagen.“
„Ganz recht“, sagt der Diener und entfernt sich leisen, aber zügigen Schritts.¹

Der Charakter, der hier in Daniel Haas' Kolumne *Desperados* beschrieben wird, ist weit über alle kulturellen Grenzen hinweg verbreitet und begegnet uns auch heute noch in einigen Zeitgenossen sowie literarischen Werken. Er ist eine Persönlichkeit, von der Anziehungskraft und Abstoßung zur selben Zeit ausgeht, und dennoch faszinieren diese Bipolaritäten in einer Weise, dass selbst Gegenwartsautoren wie Rainald Goetz oder Christian Kracht auf sie zurückgreifen: der Dandy. Doch welche Merkmale sind es, die ihn so inkommensurabel anziehend und abschreckend zugleich machen? Warum bringt insbesondere die Jahrhundertwende um 1900 eine Vielzahl von Dandys hervor, weshalb wendet sich die Literatur jener Zeit grade dieser Persönlichkeitsstruktur zu? Kann neben beispielsweise den Hauptfiguren in Thomas Manns *Gefallen*, Arthur Schnitzlers *Anato*² oder Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* auch der Protagonist von Heinrich Manns Novelle *Haltlos* diesem Figurentypus zugerechnet werden – oder gibt es signifikante Unterschiede zu ‚klassischen‘ Dandys?

Zur Beantwortung dieser Fragen gilt es zunächst, diesen Typus zu definieren sowie seine Merkmale und Entwicklungen durch die unterschiedlichen literarhistorischen Epochen und Strömungen zu verfol-

¹ Daniel Haas: *Desperados*. Mein Leben als Dandy. In: Spiegel-Online, Kultur (14.9.2009). <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,648776-3,00.html> (aufgerufen am 31. Mai 2011).

² Vgl. Alfred Fritsche: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Bern 1974 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik, 98), S. 95f.

gen.³ Der nächste Schritt ist der Umsetzung dandyistischer Merkmale in der Novelle *Haltlos* von Heinrich Mann gewidmet, wobei hier der Rückgriff auf einschlägige Forschung kaum möglich ist, da die Novellenarbeit Heinrich Manns in der Literaturwissenschaft bislang noch immer zu wenig Beachtung gefunden hat. Lediglich sein novellistisches Frühwerk wurde im Gesamtblick von Volker Riedel untersucht,⁴ nach dessen Forschungen *Haltlos* in die 2. Phase der Novellenarbeit fällt.

Historische Entwicklung und Merkmale des Dandyismus

Der Mann des Reichtums und des Müßiggangs, der, bei aller Blasiertheit, keine andere Beschäftigung hat, als dem Glück nachzujagen; Der Mann, der im Luxus aufgewachsen ist; derjenige endlich, dessen einziger Beruf die Eleganz ist, wird stets, zu allen Zeiten, einer ausgeprägten, einer von allen anderen unterschiedenen Physiognomie erfreuen.⁵

³ Dabei sind vor allem die Forschungsarbeiten von Hans-Joachim Schickedanz, der sich mit der Umsetzung des Dandyismus in der Literatur und der Gesellschaft im 19. Jahrhundert beschäftigte, Wilfried Ihrig und Wolfdietrich Rasch von Bedeutung: Hans-Joachim Schickedanz (Hg.): *Der Dandy*. Dortmund 1980; Wilfried Ihrig: *Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt am Main 1988 (= Athenäums Monografien / Literaturwissenschaft, 90); Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986. Eine führende Sammlung zur Gegenwartsliteratur liefern Alexandra Tracke und Björn Weyand, in den vergangenen Jahren brach die Forschung zudem die Begrenzung des Dandyismus auf das Männliche auf und entdeckte die weiblichen Charaktere für sich: Alexandra Tracke / Björn Weyand (Hg): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Modere*. Kiel u. a. 2000 (= *Literatur – Kunst – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*, 26); Isabelle Stauffer: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragile. Ironische Inszenierung des Geschlechtes im fin de siècle*. Köln u. a. 2008 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe*, 50), S. 351ff.

⁴ Volker Riedel: ‚Satirisches‘ und ‚Wunderbares‘ in Heinrich Manns novellistischem Frühwerk. In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch 15 (1997)*, S. 7-31. Jürgen Haupt gab außerdem in seiner Biographie zum Autor zu erkennen, dass einige autobiographische Züge vorhanden sind, vgl. Jürgen Haupt: *Heinrich Mann*. Stuttgart 1980, S. 16.

⁵ Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*. In: *Ders.: Sämtliche Werke / Briefe*. Hg. von Friedhelm Kemp / Claude Pichois. Übers. von Friedhelm Kemp / Bruno Streiff. München 1989 (= *Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860*, 5), S. 241.

Auf diese Weise schildert Charles Baudelaire Mitte des 19. Jahrhunderts das Phänomen des Dandyismus. Selbst Vertreter dieses Lebensstils, beschreibt er in seinen Werken und Essays eine nach Perfektion strebende Weltauffassung, deren höchstes Ziel das ununterbrochene Streben nach Erhabenheit ist: „Sie sind eine Art Kult seiner selbst“.⁶ Doch Dandys sind keineswegs nur ein Phänomen des auslaufenden 19. Jahrhunderts. Es gab sie zu jeder Zeit, so die These von Hans-Joachim Schickedanz. Das Phänomen scheint in der Antike mit Alkibiades und dessen „un-nachahmliche[r] Eleganz und Blasiertheit“⁷ seinen Anfang zu nehmen, die führenden Dandys des 19. Jahrhunderts beziehen sich (oft auch in ihren eigenen literarischen Werken) daher immer wieder auf diesen Ersten ihrer Art. Das im Dandytum rezipierte griechische und römische Ideal des schönen Jünglings scheint hierbei wie geschaffen für die auf äußere Wirkung angelegte Erscheinung des Figurentyps, so Charles Baudelaire: „Der Dandyismus ist eine schwer bestimmbare Einrichtung, ebenso absonderlich, wie das Duell; eine sehr alte Einrichtung, denn schon Cäsar, Catilina, Alkibiades liefern uns auffällige Beispiele; sehr weit verbreitet, hat sie doch Chateaubriand in den Urwäldern und den Seeufern der neuen Welt angetroffen.“⁸ Nicht nur, dass Baudelaire hier den Anfang seines Lebensstils in der Antike sieht, er begreift den Dandyismus auch als ein weltumspannendes Phänomen, das in allen Kulturen vorkommt. Zeitlich findet es seine Fortsetzung im Mittelalter sowie in der Renaissance. Dem Ostgotenkönig Theoderich oder dem Medici-Familienmitglied Baldassare Castiglione werden einschlägige Persönlichkeitseigenschaften zugeschrieben.⁹ Die größte Ausprägung erreichte der Dandyismus jedoch Mitte des 19. Jahrhunderts in Charakteren wie George „Beau“ Brummell, Charles Baudelaire, Hermann Fürst von Pückler-Muskau und Oscar Wilde. Eine Betrachtung dieser Form des Dandyismus ist hier von hoher Bedeutung, da die Entstehung der *Novelle Haltlos* (1890) genau in diese Phase fällt, in der mit dem *fin de siècle* als

⁶ Ebd., S. 243.

⁷ Schickedanz (Hg.), *Der Dandy*, S. 9.

⁸ Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, S. 241.

⁹ Hans-Joachim Schickedanz: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt am Main 2000 (= *Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte*, 66), S. 9.

leitender literaturwissenschaftlicher Strömung und ihrem ästhetischen Konzept der Dandyismus eine herausragende Rolle einnimmt.¹⁰

Was zeichnet den Dandy aus und welches Verhältnis hat er zu Kunst, Mode, Gesellschaft, Sexualität, Geld? Die Charakterzüge eines Dandys können als unsentimental, affektarm, ja fast gefühllos gegen seine Mitmenschen, kühl und unromantisch beschrieben werden.¹¹ Den Dandy umgibt eine Sphäre aus Unnahbarkeit und Überlegenheit, gepaart mit einer dekadenten Lässigkeit, die seine Distanziertheit und seinen Erhabenheitszustand gegenüber anderen noch unterstreichen soll. Emotionales Desengagement, Blasiertheit und intellektuelle Langeweile verschmelzen mit Überspanntheit und Stimmungssentimentalitäten.¹²

Deutlich zeigt sich dies bei George Brummel, der sich selbst in der Gegenwart des Prince of Wales George IV. distanziert überheblich gibt und die Gunst, die ihm der britische Thronfolger entgegenbringt, exorbitant weit ausreizt. Einer seiner Biographen, Jules Brabey d'Aureville, schreibt über ihn:

Er zeigte dabei Eigenschaften, die der Prince of Wales am meisten schätzte: blühende Jugend, die Sicherheit eines Mannes, der das Leben kennt und meistert, die feinste und gewagteste Mischung aus Unverschämtheit und Respekt, schließlich vollendeten Geschmack und geistvolle Schlagfertigkeit. [...] Er blieb nur wenige Minuten zur Eröffnung eines Balls; er sah sich flüchtig um, fällte sein Urteil und verschwand, dem berühmten Prinzip des Dandytums gemäß: ‚Bleibe in einer Gesellschaft, solange du noch keinen Eindruck gemacht hast; wenn du ihn gemacht hast, geh.‘ Er wusste

¹⁰ Dieter Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 2004, S. 19.

¹¹ Ebd., S. 18ff.

¹² Vgl. Marie-Theres Federhofer: *Dilettant, Dandy und Décadent.* Einleitung. In: Guri Ellen Barstad / Maire-Theres Federhofer (Hg.): *Dilettant, Dandy und Décadent.* Hannover 2004 (= Troll. Tromsoer Studien zur Literaturwissenschaft und Linguistik, 1), S. 7-17; Franz Norbert Mennemeier: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910.* Berlin 2001 (= Germanistische Lehrbuchsammlung, 39); Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*; Rania Elwardy: *Liebe spielen – spielend lieben.* Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel. Marburg 2008, S. 17-56; Ellen Moers: *The Dandy.* Brummel to Beerbohm. Repr. d. Ausgabe New York 1960. Lincoln 1978; Michel Lemaire: *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé.* Paris 1978; Roger Kempf: *Dandies.* Baudelaire et Cie. Paris 1977.

um sein überwältigendes Prestige. Für ihn war die Wirkung nicht mehr eine Frage.¹³

Die Lebensweise des eleganten Brummel begeistert weit über die britische Gesellschaft hinaus große Teile Europas und findet Nachahmer und Verehrer, wie den deutschen Dandy Hermann Fürst von Pückler-Muskau, der 1830 über Brummel schreibt:

Mit einem Wort, er ist einer der berühmtesten und seiner Zeit mächtigsten Dandys, die London je gekannt. [...] Den Einfluß, welchen Brummel, *ohne* Vermögen und Geburt, *ohne* eine schöne Gestalt oder hervorstechenden Geist, bloß durch eine edle Dreistigkeit, eine drollige Originalität, Lust an der Geselligkeit und Talent im Anzug, in London viele Jahre lang auszuüben wußte, gibt noch immer einen vortrefflichen Maßstab für das Wesen jener Gesellschaft [...].¹⁴

In dieser Äußerung finden sich weitere Aspekte und Merkmale des Dandys, für den die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft von zentraler Bedeutung ist – so Hiltrud Gnüg:

Der Dandy stellt in seinem rigiden Subjektentwurf, der sich gegen die Uniformierung und gegen die utilitaristischen Wertvorstellungen der Bourgeoisie richtet, einen hochinteressanten Sozialtypus des 19. Jahrhunderts dar, der geistesgeschichtlich, literaturwissenschaftlich und literaturpsychologisch Fragen aufwirft.¹⁵

Der Dandy gibt sich großstädtisch, extravagant, künstlich und übertrieben, immer im Spannungsfeld zwischen ‚Distinktion und Konformität‘, zwischen ‚Originalität und Konventionalität‘.¹⁶ Er reizt die anderen jedoch nicht aus politischer Überzeugung, er tut dies, um Aufmerksamkeit zu erhaschen. Eitelkeit und Arroganz sind seine ständigen Begleiter. Er steht im Zwist mit der Gesellschaft und doch in deren Zentrum.

¹³ Jules Barbey d'Aureville: Über das Dandytum und über George Brummel. Ein Dandy ehe es Dandys gab. In: Ders.: Ausgewählte Essays in Einzelbänden. Hg. von Gernot Krämer. Bd. 2. Berlin 2006, S. 48.

¹⁴ Hermann von Pückler-Muskau: Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829. Hg. von Therese Erler. Bd. 1. Berlin 1987, 46. Brief, S. 484f. [Herv. i. Orig.].

¹⁵ Hiltrud Gnüg: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart 1988, S. 16f.

¹⁶ Federhofer, Dilettant, Dandy und Décadent, S. 7.

Er hält sich im Randbereich des Erlaubten auf und ist somit Provokateur,¹⁷ zugleich treiben ihn Geltungs- und Individualitätssucht in den Mittelpunkt der Gesellschaft. Er verachtet die bürgerliche Moral und den ‚*mainstream*‘ – in den Worten Charles Baudelaires:

Ob diese Männer sich Raffinés, Incroyables, Beaux. Lions oder Dandies nennen, alle haben einen gemeinsamen Widerspruch und der Auflehnung; alle sind Vertreter dessen, was das Beste am menschlichen Stolz ist, des bei den Heutigen allzu seltenen Bedürfnisses, die Trivialität zu bekämpfen und sie zu vernichten.¹⁸

Diesbezüglich ist es dem Dandy wichtig, nicht nur auf den modebewussten Schöngest reduziert zu werden; die Gesellschaft soll seinen provokanten Ansatz verstehen und durch ihn zum Nachdenken angeregt werden. Der Protagonist aus Richard Schaukals *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser* bekennt sich 1907 zum Dandyismus und schreibt:

Ich bin *ein* Dandy. [...] Man verwechselt den Dandy mit dem Gecken, dem fat. Wenn Kurzsichtige in mir einen Gecken zu erblicken meinen und ihre primitive Erfahrung in dem Begriff Dandy endgültig festzulegen, also zu begraben unternehmen [...], dann sehen die Menschen an mir nichts als etwa den tadellose geschnittenen Rock, den niemals gesprungenen Lack meiner Schuhe, den täglich frisch gebügelten Zylinder und dergleichen Zeichen, die ihren vom empörten Gefühl des Unvermögens getriebenen Augen als die Merkmale eines Gecken gelten müssen, weil sie selbst nicht imstande sind, sich auch nur menschlich zu kleiden, geschweige denn die Nuancen der guten Toilette zu begreifen.¹⁹

In diesem Punkt unterscheidet sich der Dandy vom Snob (oder ‚Gecken‘), denn dem Dandytum ist eine innere Einstellung und theoretische Begründung zu Eigen. Nicht einfach nur Geltungs- und Aufmerksamkeitssucht machen den Dandy aus, sondern Ablehnung gegenüber Konventionen, Nihilismus, Angst vor einer sich beschleunigenden Welt

¹⁷ Alexandra Tacke / Björn Weyand: Einleitung: Dandyismus, Dekadenz und die Poetik der Pop-Moderne. In: Dies. (Hg.), *Depressive Dandys*, S. 7-16, hier S. 7.

¹⁸ Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, S. 243f.

¹⁹ Rickard Schaukal: Andreas von Balthesser über den ‚Dandy‘ und Synonima. In: Gerd Stein (Hg.): *Dandy – Snob – Flaneur. Dekadenz und Exzentrik. Kultfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Frankfurt am Main 1985, S. 69 [Herv. i. Orig.].

und vor der Auflösung gesellschaftlicher Strukturen, zudem eine tiefe Welt- und Ichverachtung, Reizsucht und Langeweile. Melancholie und Genusssucht des einzelnen Augenblickes treten an die Stelle der Nachhaltigkeit von zwischenmenschlichen Beziehungen. Narzissmus und Egoismus sind die Resultate dieser Lebenseinstellung, die für den oberflächlichen Betrachter die augenscheinlichsten sind.²⁰

Dabei ist die Theatralik ein wichtiges Ausdrucksmittel des Dandys. Er sieht die Kunst, nach Günter Erbe, eher als ein Mittel, um Aufmerksamkeit zu bekommen.²¹ Die abendliche Gesellschaft ist für den Dandy meist die Bühne seiner Selbstdarstellung, auf der nur er allein die Hauptrolle spielen darf. Was für den Schauspieler die Theaterbühne als Ausdruck seiner Kunst, ist dem Dandy sein Auftritt in modischen Kleidungsstücken. Einige moderne Dandys des 19. wie 20. Jahrhundert versuchten sich auch literarisch zu verwirklichen. So schrieb Charles Baudelaire zwischen 1855 und 1866 *Mein entblößtes Herz*,²² was in der Kritik seiner Zeit jedoch diffamiert wurde: „Aber seine Gedichte, so bemerkenswert sie für einen Dandy sind, würde einem Schriftsteller keine Ehre machen.“²³ Die Kunst des Dandys beschränkt sich häufig auf seine Wirkung in der Öffentlichkeit. Sie ist flüchtig und damit ist Mode ein ideales Ausdrucksmittel, das stellvertretend für Wirkung und Vergänglichkeit steht.

Durch kultivierte Gesten und perfekte Manieren versucht der Dandy sich von der Masse des Gewöhnlichen abzuheben. Er ist dabei eine Per-

²⁰ Vgl. Ursula Keller: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt am Main 2000; Rasch, Die literarische Décadence um 1900, S. 198ff.; Thorsten Valk: Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust. In: Hee-Ju Kim (Hg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Stuttgart 2007 (= Interpretationen / Reclams Universal-Bibliothek, 17532), S. 9-19.

²¹ Günter Erbe: Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur. In: Tacke / Weyand (Hg.), Depressive Dandys, S. 17-38, hier S. 23.

²² Charles Baudelaire: Mein entblößtes Herz. Die Tagebücher nebst Bildnissen und Zeichnungen. München 1946.

²³ Barbey d'Aureville, Über das Dandytum und über George Brummel, S. 88. – Die zeitgenössischen Kritiker Baudelaires empfanden die angebliche Ablehnung von Form und Strenge in Baudelaires Ästhetik als Herabstufung der Kunst. So zum Beispiel Jules Barbey d'Aureville oder Otto Mann (z. B. S. 27ff.). Die neuere Forschung hat hier andere Urteile gefällt. Vgl. z. B.: Federhofer, Dilettant, Dandy und Décadent, S. 7 oder Ihrig, Literarische Avantgarde und Dandysmus, S. 15.

son, die Mode selbst schafft und für die das Tragen von Kleidern ein Ausdruck von Kunst und Status darstellt. „Sie [die Dandys, K. C.] leben, um sich zu kleiden“, und sind dabei „lebendige Märtyrer des ewigen Wertes der Kleider.“²⁴ So war es George „Beau“ Brummel, der den schmal geschnittenen Herrenanzug salonfähig machte. Der Dandy versucht als „lebendes Kunstwerk“²⁵ durch sein Erscheinungsbild die Gunst der Gesellschaft zu erlangen – Mode ist für ihn Mittel der Selbstdarstellung und (in dem gravierenden kulturellen Transformationsprozess, zu dessen Zeiten er geboren wird) Widerstand.²⁶ Der Massenkongformität und den strukturellen Umwälzungen seiner Zeit begegnet der Dandy mit Individualität und daraus resultierender Provokation. So schreibt Hermann Fürst von Pückler-Muskau: „Brummel beherrschte einst durch den Schnitt seines Rocks eine ganze Generation, und lederne Beinkleider kamen außer Gebrauch, weil ein jeder verzweifelte, sie in der Vollkommenheit der seinigen nachahmen zu können.“²⁷

Zur Liebe oder zu zwischenmenschlichen Beziehungen hat der Dandy ein gespaltenes Verhältnis. Dem dandyistischen Grundprinzip der Abhängigkeit von Emotionen durch Stimmungen ordnet er die Leidenschaft unter. „Die strenge Kontrolle seiner Affekte, die sich der Dandy auferlegt, kennzeichnet sein Verhältnis zum Eros. Er darf nicht aus sich heraus gehen, sich keine Blöße geben.“²⁸ Er muss also seine Sexualität in ungefährliche Bahnen lenken, die seinem gesellschaftlichen Status nichts anhaben können. Der logische und von vielen Dandys praktizierte Lebensstil als Alleinlebender ist das Resultat dieses Prinzips der Selbstverantwortung, das Leben in einer festen Bindung könnte seine Stellung in der Gesellschaft verändern. Durch eine Frau an seiner Seite wäre er nicht mehr die singuläre, charismatische und anbetungswürdige Gestalt, der Mittelpunkt elitärer Kreise. Die Selbstverliebtheit des Dandys macht ihm das Lieben unmöglich. Deshalb leben fast alle berühmten Dandys, vor allem des 19. Jahrhunderts, allein oder mit nur kurzzei-

²⁴ Thomas Carlyle: Der Stutzer. In: Schickedanz (Hg.), *Der Dandy*, S. 143-156, hier S. 143.

²⁵ Nils Weber: Das graue Tuch der Langeweile. In: Tacke / Weyand (Hg.), *Depressive Dandys*, S. 60-79, hier S. 68.

²⁶ Otto Mann: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1925 (= *Philosophische Forschungen*, 1), S. 11.

²⁷ Pückler-Muskau, *Briefe eines Verstorbenen*, 46. Brief, S. 484.

²⁸ Erbe, *Der moderne Dandy*, S. 27.

tigen Affären, so berichtet Baudelaires *Mein entblößtes Herz* an keiner Stelle von Liebe zu einer anderen Person.²⁹ Auch die Hauptfiguren anderer literarischer Werke, wie zum Beispiel Schnitzlers *Anatol*, brechen in ihren Empfindungen mit dem Prinzip der einen großen Liebe und verneinen die Entwicklung in einer Liebesbeziehung. Die bedeutungslose „Aneinanderreihung weitgehend voneinander unabhängiger episodischer Lebensmomente“ tritt in den Mittelpunkt der Beziehung zwischen Menschen.³⁰

Das Verhältnis des Dandys zum Geld ist durch Verschwendungssucht und Geltungsdrang geprägt. Eine große, fast prunkvolle Hausführung und aufwendige Kleidung sind charakteristisch, wobei der Dandy provokant Summen ausgibt, die weit über seinen Verhältnissen zu liegen scheinen – zumal er den Erwerbsberuf ablehnt, ja ihn sogar als etwas Gewöhnliches verachtet, das seinem originellen Geschmack zuwider ist. „Geld spielt für ihn keine Rolle.“³¹ Von vielen historischen Dandys ist bekannt, dass sie sich mit Spiel- und Konsumsucht in den finanziellen Ruin trieben, ohne in der Lage zu sein, den selbstgewählten Lebensstil zu verändern. Ihr eigener Duktus des Größenwahns und der Extravaganz zerstörte schließlich ihren gesellschaftlichen Rang. George Brummels Lebensabend ist hier beispielhaft zu nennen: Er stieg in der englischen Gesellschaft auf und verspielte sein Vermögen in den elitären Clubs des Königreiches. Als sein Vermögen zu Ende ging, flüchtete er, um nicht als Schuldner zu enden und damit aus der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden, nach Calais:

Brummel war, wie gesagt der hellste Stern dieses berühmten Clubs. Er wäre es nicht geworden, wenn er sich nicht der dort herrschenden Spiel- und Wettleidenschaft in vollen Zügen hingegeben hätte. [...] Er wandte sich an Wucherer und stürzte sich in Schulden: [...] Er verhielt sich wie eine stolze Kokette, die lieber jemanden verlässt, den sie noch liebt, als später selbst verlassen zu werden.³²

²⁹ Baudelaire, *Mein entblößtes Herz*.

³⁰ Ernst L. Offermanns (Hg.): Vorwort. In: Arthur Schnitzler: *Anatol*. *Anatol-Zyklus – Anatols Größenwahn, Das Abenteuer seines Lebens*. Texte und Materialien zur Interpretation. Berlin 1964 (= *Komedia*, 6), S. 156.

³¹ Erbe, *Der moderne Dandy*, S. 26.

³² Barbey d'Aureville, *Über das Dandytum und über George Brummel*, S. 76f.

In der literarischen Darstellung sind Dandys meist mit einem Vermögen ausgestattet, das es ihnen erlaubt sich jede Laune zu verwirklichen, die ihrer Überspanntheit entspringt, und das sie erhaben macht über die Not der Mitmenschen einem Brotberuf nachzugehen.³³ Der Dandy liebt den Luxus, das Extravagante und den Ennui. Er ist der festen Überzeugung, dass ihn seine Mitmenschen für das Schauspiel, das er ihnen bietet, gerne finanziell unterhalten. Das findet sich in einigen Werken der Jahrhundertwende wieder, so liebt Schnitzlers Anatol den Luxus und die Dekadenz³⁴ und auch Malte Laurids Brigge bewegt sich in luxuriösen Anwesen.

Der Dandyismus als literarisches Phänomen des *fin de siècle*

Weshalb bekommt der Dandyismus vor allem im auslaufenden 19. Jahrhundert in der Literatur eine solche Bedeutung und warum bedient sich gerade die Strömung des *fin de siècle* eines solchen Typus? Die dandyistischen Zentren um die Jahrhundertwende sind vor allem Frankreich und England, hier speziell die Metropolen Paris und London, mit ihren ausgeprägten höfischen Kulturen, ihren Ballhäusern, Clubs und einflussreichen Salons, die dem Dandy als Bühne dienen.³⁵ Schickedanz sieht den Dandyismus, in Anlehnung an die These Otto Manns von 1925,³⁶ als ein gesellschaftliches Phänomen, das eine Reaktion auf Wandlungsprozesse darstellt und bei tiefgreifenden gesellschaftlichen Bewegungen gehäuft auftritt: „Dandyistisches Verhalten wird so verständlich als seismographisch präzises Reagieren auf gesamtgesellschaftliche Erschütterungen während sogenannter Übergangszeiten, in welchen traditionelle Werte langsam untergehen und neue noch nicht vollends akzeptierte werden können.“³⁷ Demnach müsste der Dandyismus, der im Zuge des *fin de siècle* auftaucht – wie Schickedanz und

³³ Erbe, Der moderne Dandy, S. 26.

³⁴ Arthur Schnitzler: Anatol. Stuttgart 2008, z. B. S. 53.

³⁵ Schickedanz, Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten, S. 14.

³⁶ Mann, Der moderne Dandy, S. 7 u. a.

³⁷ Schickedanz, Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten, S. 16.

Kemp³⁸ glaubhaft darlegen – auf einen Wandlungsprozess der Gesellschaft zurückzuführen sein.

Das *fin de siècle* bezeichnet eine gesamteuropäische Strömung um die Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Diese ist geprägt vom ständigen Schwanken zwischen Zukunftsangst und Aufbruchgeist in ein neues Zeitalter, zwischen Endzeitstimmung und Leichtlebigkeit, Weltschmerz und Dekadenz, Restauration im Politischen und Beschleunigung im Wirtschaftlichen und Sozialen. Gefühle der Be- und Entschleunigung, der Minimierung der individuellen Bedeutung und zugleich noch nie bekannte Möglichkeiten der Individualität sind die emotionalen Folgen dieses Wandlungsprozesses.³⁹ Vor allem die Arbeiten von Jürgen Kocka sind in diesem Teilbereich der Geschichtswissenschaft führend und bestätigen die These, dass die Jahrhundertwende eine Zeit der schnellen Veränderungen in allen Lebensbereichen war: „So brachte die Industrialisierung ihrerseits neue Erfahrungen und Orientierungen hervor, vor allem die Erfahrung rasanten, schwindelerregenden Wandels, der Beschleunigung der Zeit und der Schrumpfung des Raumes.“⁴⁰ Der Übergang von häuslichen, familiären, meist agrarisch oder handwerklich geprägten Lebens- und Erwerbsformen hin zu arbeitsteiligen, maschinengestützten, außerhäuslichen und industriellen Formen lässt die Bedeutung des Individuums sinken. Dörfliche Traditionen und Lebensformen wie die der Großfamilie, bei der die Hausgemeinschaft die einzige und tragende wirtschaftliche Säule war, verlieren an Einfluss. Dörflicher Zusammenhalt und feste zwischenmenschliche Bindungen werden durch Übersiedlung von Angehörigen in urbane Zentren marginalisiert. Ein Gefühl der Haltlosigkeit und des Ordnungsverlusts sind die Folgen. Vor allem die Umstellung von Hand- auf Maschinenarbeit macht den Bedeutungsschwund der individuellen Arbeitskraft deutlich. Untergebracht in den Massenunterkünften einer urbanisierten Welt, sieht sich das Individuum konfrontiert mit Massenar-

³⁸ Friedhelm Kemp: Einleitung. In: Baudelaire, Mein entblößtes Herz, S. 11.

³⁹ Vgl. Federhofer, Dilettant, Dandy und Décadent, S. 9; Oliver Neun: Unser postmodernes *fin de siècle*. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers *Anatol*-Zyklus. Würzburg 2004, S. 46ff.

⁴⁰ Jürgen Kocka: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. In: Handbuch der deutschen Geschichte. Bd. 13. 10., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2001, S. 55.

tikeln und Menschenmassen, in denen das eigene Ich unterzugehen droht. Dies muss bei den Menschen um die Jahrhundertwende ein Gefühl der Nivellierung des eigenen Selbst ausgelöst haben. Das Ich scheint durch Maschinen ersetzbar zu werden oder in der Masse an Menschen zu versinken. Der Ästhetizismus fungiert in dem Kontext, nach Hans-Joachim Schickedanz, als Bollwerk gegen das aus dem Gleichgewicht geratene Ich.⁴¹ Dabei ist die Bedeutung des Ichs wieder zu unterstreichen und die Wichtigkeit der eigenen Person hervorzuheben – eine ureigene dandyistische Haltung.⁴²

Der Dandyismus stellt somit eine Protestform „gegenüber dem heuchlerischen und konformistischen, aber maßgebenden Publikum seines Landes und seiner Zeit“⁴³ dar. Der Dandy ist ein einsames Individuum, das antithetisch zur Menge steht.⁴⁴ Er flüchtet sich aus der anonymen Masse in eine Gegenwelt der Ästhetik, in der allein das egozentrische Ich die Hauptrolle spielt. Somit ist der Dandy die ‚passende‘ Ausdrucksform gegen die entstehende industrielle Konformität und gegen den Untergang des Individuums in der Masse. Die „Endzeitstimmung“ des *fin de siècle* lässt Kultfiguren entstehen wie die Dandys, die die „Öffentlichkeit in voller Absicht“ provozieren⁴⁵ und auf diese Weise den Idealtypus einer literarischen Figur um 1900 inkarnieren. Sie sind ein Produkt der gesellschaftlichen Wandlungsprozesse, stellen sich gegen die Massenkonformität sowie die kleinbürgerliche Lebensauffassung und üben darin gleichzeitig Faszination auf ihre Betrachter aus. Der Dandy verkörpert die depressive Endzeitstimmung, den Lebensüberdruß und den Weltschmerz jener Zeit, gepaart mit der Liebe zur Dekadenz, der Verschwendungssucht und dem Wunsch nach Individua-

⁴¹ Schickedanz, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten*, S. 16f.

⁴² „Der Dandyismus ist der Versuch, der Angst vor dem Nichts, der Leere und der Langleike zu entfliehen, aber auch die Hoffnung dem Untergang des Ichs durch Stil, Form, Strenge und Erhabenheit entgegenwirken zu können. [...] Dandyismus ist der letzte Versuch, den Menschen durch die Form von drohender Nivellierung zu retten, das Gefühl der Leere zu beseitigen, die der Zusammenbruch der vorrevolutionären Welt herbeigeführt hatte.“, ebd.

⁴³ Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München 1977, S. 82.

⁴⁴ Ebd., S. 88.

⁴⁵ Monika Fludernik / Ariane Huml (Hg.): *Fin de siècle*. Trier 2002 (= *Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien*, 29), S. 1f.

lität, bei gleichzeitiger Ablehnung jeder überflüssig gewordenen, engen zwischenmenschlichen Beziehung.

Metamorphosen des Dandy-Typus in Heinrich Manns *Haltlos*

Der augenscheinlichste Charakterzug der männlichen Hauptfigur in Heinrich Manns Novelle *Haltlos* ist Gleichgültigkeit. Sie erscheint in der typischen Weltverachtung des Dandys wörtlich im Text: „Er, der an nichts Menschliches, nur an Tierisches glaubte“ (H 18)⁴⁶ – und weiter: „er hatte sich eingelebt in die eigene innere Verbitterung, Welt- und Ichverachtung“ (H 37), die „grundinnerste Weltverachtung“ (H 47). Auch die Flucht des Dandys in eine Art Gegenwelt oder private Gedankenphäre ist dem Protagonisten zu eigen: „So was Ähnliches also macht der Unbekannten, in deren Mienen er’s entdeckte, Platz in seiner Gedankenwelt.“ (H 14) Hinzu kommt die ironische, herablassende und zynische Seite des Dandys. So wird die Hauptfigur als „unzufriedener, oft ironischer, zuweilen verachtender“ (H 13) Mensch beschrieben; er spricht von einer „nörgelnden Langweile“ oder denkt an einen gelungenen Sonntag, gerade in dem Moment, als ‚Laura‘⁴⁷ ihm ihre finanzielle Not-situation schildert (H 27 und 60). Bummelerei, mangelnde Ernsthaftigkeit zum Leben und Egozentrik zeichnen die Hauptfigur aus, die sich eine solche Haltung aufgrund einer familiären Absicherung finanziell leisten kann: „Er war der Sohn eines vermögenden Hauses; er kannte nicht die Not, kaum Arbeit. Zum Studium ursprünglich bestimmt, hatte er dieses Ziel infolge fortgesetzten Bummelns auf dem Gymnasium aufgeben müssen. Er bereute dies übrigens keinen Augenblick.“ (H 14)

Betrachtet man das Verhältnis des Protagonisten zur Kunst, so ist dieses aussagekräftig für einen Dandy nach dem Vorbild Baudelaire’s. Ähnlich wie gängige Dandy-Figuren Baudelaire’scher Prägung äußert die Hauptfigur von *Haltlos* den Drang, Kunst in Form von Lyrik zu produ-

⁴⁶ H = Heinrich Mann: *Haltlos*. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen. Bd. 1: *Haltlos*. Frankfurt am Main 1995 (= Heinrich Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. von Peter Paul Schneider), S. 12.

⁴⁷ Im Text wird von der männlichen Hauptfigur die weibliche Hauptfigur willkürlich als „Laura“ bezeichnet. Ihren eigentlichen Namen erfährt der Leser nicht.

zieren, und zwar aus einer Stimmung heraus, ohne normativen ästhetischen Konzeptionen in Form und Strenge nachzugehen. Nicht der Ausdruckswille und die Leidenschaft des Künstlers stehen als auslösende Momente hinter der Dichtung, sondern einzig der oberflächliche Wunsch sich mit der Aura des elitären Künstlers zu umgeben, um die eigene Sucht nach exotischen Reizen und Abhebung von der verabscheuten Gewöhnlichkeit zu befriedigen. Vor allem die Tatsache, dass die Hauptfigur vor Publikum Texte produziert, nicht aber, wenn sie allein ist, spricht für diese These. Konkret komponiert er vor ‚Lauras‘ Augen ein Gedicht: „Die Rechte aber ganz gewiß nicht wissend, was die Linke tat, hatte mechanisch ein abgerissenes Blättchen Papier ergriffen und begann mit hastigen großen Zügen und fast ohne Pausen die Strophen daraufzuwerfen.“ (H 14f.) ‚Laura‘ beachtet ihn zunächst nicht, als er jedoch vor ihren Augen zu schreiben beginnt, erregt er damit ihre Neugier und erreicht im Verlauf der Novelle auf diese Weise ihre Zuwendung.

Ein weiteres wichtiges Definitionskriterium des Dandys stellt seine modische Selbstinszenierung dar. Zu diesem Punkt finden sich in der Novelle mehrere Andeutungen: „[...] aber noch deutlicher war der prüfende, ungläubige Blick, den sie über seine Gestalt gleiten ließ. Über den modischen Anzug, die englischen Stiefel, die starke goldene Uhrkette, die Krawatte, ‚apartes façon‘.“ (H 26) Die Reaktion ‚Lauras‘ darauf lässt vermuten, dass seine Art sich zu kleiden ungewöhnlich ist und Aufmerksamkeit erzeugt. Die Erwähnung der „englischen Stiefel“ deutet auf das Urbild des Dandys aus England hin. Des Weiteren versucht der Dandy durch das Tragen von Mode seinen gesellschaftlichen Status zu unterstreichen. Auch dies geschieht in der zitierten Szene mit Hilfe der „starke[n] goldene[n] Uhrkette“. Die goldene Uhr stellt ein Luxusobjekt dar, für das der Dandy eine besondere Vorliebe zeigt.

Das Verhältnis zur weiblichen Hauptfigur wird in der Novelle durchaus als zwiespältig geschildert. Schon die Tatsache, dass er ‚Laura‘ als ‚Geliebte‘ auswählt, zeugt von einer Provokation. Er wird von ihrem Außenseiterstatus angezogen, der sie in seinen Augen von der Gewöhnlichkeit distanziert. Getrieben in die Armut und abgehoben von der Masse, wird sie von ihm lange Zeit beobachtet, bis er das erkennt: „Erst allmählich hob sie sich ab für ihn von den anderen.“ (H 12) Dieses Zitat

zeigt abermals die Egozentrik des Protagonisten. Oberflächlich betrachtet, könnte man vermuten, dass er denkt, ‚Laura‘ hebe sich nur für ihn von der Masse ab und erzeuge so die gewünschte gesellschaftliche Provokation dieser Liaison. Auf den zweiten Blick lässt sich bemerken, dass er in ihr den gleichen Außenseiterstatus erkennt, den er auch inne zu haben glaubt. Er interessiert sich folglich nicht für die Persönlichkeit des weiblichen Gegenübers, sondern für den eigenen gesellschaftlichen Status und die Provokation, die mit einer Verbindung zweier Außenseiter, noch dazu aus unterschiedlichen sozialen Schichten, einhergeht. Nicht das Interesse an der Person der Geliebten steht als Begründung für die Anziehungskraft ‚Lauras‘ auf ihn im Vordergrund, sondern die Sucht nach neuen, ungewöhnlichen Reizen. Die Tatsache, dass er seine Geliebte mit dem frei gewählten, literarisch traditionsreichen Namen ‚Laura‘ belegt und der Leser ihren eigentlichen Namen nie erfährt, ja der Protagonist selbst nicht einmal versucht ‚Lauras‘ bürgerlichen Namen herauszufinden, zeugt von dem mangelnden Interesse des Dandys an der Persönlichkeit seines Gegenübers. Ähnlich wie in vielen dandyistischen Werken der Zeit geht es auch dem Protagonisten in *Haltlos* darum, durch eine solche Liaison den bürgerlichen Konventionen und Klischees zu entfliehen – die Partnerin nutzt er dafür als Instrument.⁴⁸

In Bezug auf bürgerliche Ideale lehnt er viele Konventionen ab, die er als Gängelung empfindet, was man an seinem fehlenden Ehrgeiz in Schule und Beruf beobachten kann. Den Höhepunkt des dandyistischen Verhaltens erreicht die Figur am Scheidepunkt der Novelle, als er Verantwortung für Laura zeigen müsste und diesbezüglich versagt. Sein Handeln (oder besser: seine Passivität) begründet er wie folgt:

Er hätte ja eigentlich – nun gewiß, er war Moralphilosoph – also, er hatte eigentlich gewisse Verpflichtungen übernommen. Das tut jeder mal, vielmehr es passiert jedem mal. Aber sie auch gleich einhalten – Hatte er denn überhaupt das Zeug dazu? Er, in seiner Stellung, mit seinen Lebensanschauungen, mit seinem Naturell! Er würde bodenlos unglücklich werden und machen. Und nahm er die Folgen seiner – Unüberlegtheit auf sich, trotz alledem – nun, so war er eben ein ‚guter Kerl‘. Ah, wie ihm’s in den Fingerspitzen kribbelte, ihn ohrfeigen, diesen ‚guten Kerl‘ – das heißt, den Begriff... den er selbst – – Unsinn, nie! (H 60f.)

⁴⁸ Rolf-Peter Janz: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im fin de siècle. Stuttgart 1977, S. 4f.

Hier zeigt sich die Egozentrik dieses literarischen Typus, auch sein Narzissmus und seine Unfähigkeit, Verantwortung für die Folgen der eigenen Taten zu übernehmen. Die Vorstellung, „ein guter Kerl“ zu sein, stößt ihn einerseits bis auf das Äußerste ab, andererseits kann er sich dem konventionellen Zugriff nicht völlig entziehen. Das unentschlossene Schwanken und die möglicherweise erzwungene Entscheidung gegen seine Prinzipien lassen ihn über sein eigenes Ich reflektieren. Am Ende handelt er wie ein typischer Dandy: er strebt dem einsamen Leben als Individualist entgegen und entscheidet sich gegen die Bindung an ‚Laura‘, die er als einengend und im Grunde überflüssig empfindet.

Hier schließt sich die Frage nach dem schwierigen Verhältnis gängiger Dandy-Figuren zu Sexualität und Liebe an, das sich auch in Heinrich Manns Novelle beobachten lässt. Ihre männliche Hauptperson steht zunächst beständig in einem Spannungsfeld zwischen Begierde und Ekel, so empfindet er angesichts ‚Lauras‘ „ein Gemisch von Wollust und Abscheu.“ (H 17) Ferner versucht er jegliche Emotionalität für sie in geordnete und kontrollierbare Bahnen zu lenken, in denen sie seinem Status keinen Schaden zufügen kann, und andauernd selbst zu reflektieren: „Er gehörte nicht zu den naiv Empfindenden; [...] Er hatte früh angefangen, sich selbst in Beobachtung zu nehmen, über seine Gefühle und Gedanken sich zu befragen.“ (H 13) Berührungen zwischen beiden in der Öffentlichkeit sind für ihn (nicht nur aufgrund sozialer Normen) tabu, Körperkontakt findet nur bei Treffen in ihrer Wohnung statt. Sein Geständnis, dass er für sie mehr als reine Begierde empfinde (H 17), steht in Spannung zu seinem verantwortungslosen Verhalten ihr gegenüber. Reizsucht und Langweile sind die tragenden Motive für das Eingehen einer lockeren Liaison, die von Beginn an nur kurzfristigen Charakter für ihn hat. Das Empfinden des Besonderen und Schönen ist für den Protagonisten mit dem Wissen um dessen Vergänglichkeit eng verbunden. Nicht die Suche nach der romantischen Verklärung einer großen Liebe, sondern die Befriedigung des eigenen Bestätigungsdranges und des Wunsches nach Außergewöhnlichkeit stehen im Vordergrund.

Nur an einer Stelle der Novelle durchbricht die Hauptfigur ihre körperliche Unnahbarkeit, ja im Grunde Abstinenz: bei dem zusammen mit Kollegen unternommenen Besuch eines Etablissements (H 39).

Dies gefährdet jedoch nicht den sozialen Status oder das Selbstbild des Dandys, im Gegenteil: Er sieht darin die Chance, sich mit großzügigen Gesten den Kollegen gegenüber zu profilieren und der Reizleere der eigenen Wohnung zu entfliehen; zudem spiegelt gerade die Unverbindlichkeit von sexuellen Kontakten im Rahmen eines Bordellbesuchs die typische zwischenmenschliche Absonderung, Weltverachtung und narzisstische Selbstliebe des Dandys: „Nur daß er abseits ging der glücklicheren Brüder, die mit ihrer Verachtung, so tief sie das ganze All umschattet, nicht imstande sind, das liebe ICH zu umfassen; das schwimmt in einem Meer von Licht über allem Dunkel.“ (H 13)

Die Perspektive, aus der erzählt wird, unterstützt diese dandyistischen Züge des Textes weiterhin: Es werden vor allem die Emotionen und Reflexionen der männlichen Hauptfigur geschildert (zudem in Bezug auf seine eigenen Reflexionen häufig mit dem Personalpronomen „ich“ bzw. „mein“, „mich“ etc. durchsetzt), während die Gedanken ‚Lauras‘ kaum Raum erhalten, was die Egozentrik des Dandys und sein vermindertes Interesse an den Gefühlen der Mitmenschen aufzeigen könnte. Allein die Tatsache, dass das erste Wort der Novelle „Er“ ist, scheint im Verlauf des Werkes zum Programm zu werden. So nehmen auch die Redeanteile des Mannes in den Dialogen der beiden mehr Platz ein als die der Frau, sie scheinen ‚Lauras‘ Äußerungen zu überlagern. Beispielhaft nachzuweisen ist das in einer Szene, in der er (in einem Abschnitt von 15 Zeilen) lang spricht, während sie nur mit einem „Aber“ zu entgegnen versucht (H 35). Auch stilistisch pflegt die Hauptfigur Äußerungsformen des kultivierten, rhetorisch versierten Dandys, die gute Manieren und Bildung zum Ausdruck bringen sollen – so spricht er ‚Laura‘ mit den galanten Worten an: „Würden Sie mir die Ehre erweisen, von meinem Schirm Gebrauch zu machen, mein Fräulein?“ (H 11), während diese in etwas forsem Ton entgegnet: „Aber Sie sehen doch, daß es eben aufhört zu regnen und daß ich ohnehin ganz durchnäßt bin.“ (H 11) Die ungleiche Stilebene bzw. die unterschiedliche Gewandtheit in galanter Rhetorik bringt neuerlich die Differenz beider Figuren in Bezug auf ihre soziale Stellung und ihr Bildungsniveau zum Ausdruck. Die sprachliche Ausgestaltung ihrer Dialoge veranschaulicht die Provokation, die durch eine Liaison zwischen beiden entsteht, schafft es jedoch nicht, eine Verbindung zwischen ihnen herzustellen,

was wiederum kennzeichnend für die emotionale Distanz des Dandys ist.

Auf die Frage, inwieweit die Hauptfigur der Novelle dem gängigen Typus eines Dandys entspricht, kann somit, das Gesagte summierend und ergänzend, folgende erste Antwort gegeben werden: Der Protagonist trägt zweifellos maßgebliche Züge des Dandys, allerdings werden diese anzitiert, variiert und aktualisiert. Heinrich Mann versetzt diesen Typus mit seinen für das *fin de siècle* typischen Ängsten und Stimmungen in eine moderne, beschleunigte Arbeits- und Angestelltenwelt: Die Hauptfigur ist zwar aus wohlhabendem Elternhaus, geht aber dennoch einer Berufstätigkeit als Angestellter nach, zudem lernt er in ‚Laura‘ eine kleinbürgerliche Verkäuferin kennen, die zwar durchaus Züge des ‚süßen Mädels‘, wie sie Schnitzlers Dandys oft treffen, trägt, aber in manchen Szenen auch im Rahmen ihrer Berufstätigkeit und im Kontext ihrer finanziellen Nöte gezeigt wird. Das flanierende Streifen durch die Stadt ist für sie Gang zur Arbeit.⁴⁹ Die Figur des Dandys ist bei Heinrich Mann abgearbeitet und verbraucht, ein gescheitertes Ich. Mit dieser Gestalt werden Grundzüge der Kunst und des Künstlerbildes des *fin de siècle* kritisch (bzw. selbstkritisch!) reflektiert. Darüber hinaus wird der Dandy als Psychogramm gezeichnet – und in dieser psychischen Disposition wiederum kritisch reflektiert. Seine zwischenmenschlichen Beziehungen sind zum Scheitern verdammt, er schwankt zwischen zwei Extremen: auf der einen Seite dem Streben nach wahrer Erkenntnis und auf der anderen der permanenten Unfähigkeit Entscheidungen zu treffen: „Obgleich, bei allem Niederreißungstalent, der Mann hatte zu viele Ideale! Die wuchsen nicht auf dem Gipfel der wahren Erkenntnis ... ebenso wenig wie in den Sumpfgründen des denkfaulsten Indifferentismus. Darin berührten sich auch diese Extreme ... Nicht imstande, länger zu denken!“ (H 16) Das Ideal des Dandys genügt ihm nicht mehr. Seine Lebensauffassung kann nicht in einer Verweigerungshaltung gegenüber Verantwortung münden. An diesem Zitat wird demnach die differenzierte Reflexion und die Zerrissenheit des Typus am deutlichsten, der sich auch in anderen Werken der Zeit wiederfindet.

⁴⁹ Den Hinweis auf diese Erweiterung des klassischen Dandy-Typus im Kontext der modernen Berufswelt verdanke ich Prof. Dr. Andrea Bartl bzw. den Diskussionen im Rahmen ihres Hauptseminars zu Heinrich Mann (WS 2010/11).

Hieran schließt sich die nächste Frage, die nach einer möglichen Entwicklung von Heinrich Manns Protagonisten in Bezug auf sein Dandytum, an. Die Charaktereigenschaften, die der Dandyismus mit sich bringt, scheinen bei der Hauptfigur von *Haltlos* im Zuge des Kontaktes zu ‚Laura‘ einer Reflexion zu unterliegen. Das eigene Ich wird kritisch überdacht und an einigen Stellen sogar ablehnend beurteilt. Man könnte eine Revision des Dandyismus vermuten, allerdings erfährt diese Entwicklung einen Einbruch, als das Paar von der ‚Realität‘ eingeholt wird. Die Armut und Mittellosigkeit ‚Lauras‘ verhindern schließlich, dass sich der Protagonist vom Dandy zum „guten Kerl“ (H 61) wandelt, und macht damit einen positiven Ausgang für die Beziehung unmöglich.

Zu Beginn scheint ihre Anziehungskraft auf ihn in ihrer Ähnlichkeit mit ihm begründet, so sucht er bewusst nach Charakterzügen, die in ihrem Auftreten seinen Dandy-Zügen entsprechen. Er projiziert eigenes Wunschdenken auf ihr Verhalten und nimmt ausschließlich Eigenschaften wahr, die er selbst bevorzugt: „Es war eine gewisse unbestimmte Ähnlichkeit zwischen ihr und – sich selbst“ (H 12). Diese Gemeinsamkeiten scheint er dann auch in der Welt- und Ichverachtung ihrerseits zu finden: „Die Beiden waren, nun, er wollte es kraß ausdrücken, mit sich selbst und der Welt zerfallene Menschen.“ (H 14) Doch auch hier wird bereits das künftige Scheitern der Beziehung vorweggenommen: „Ganz sicher, das Sichkennenlernen war der erste Schritt zum Sichverderben. Folglich, das war klar, gab es nur ein Mittel, vor gewaltigen Seelenkrisen sich gegenseitig zu bewahren: eine gänzliche Trennung, bevor man sich überhaupt kennengelernt – ein radikales Einandernichtmehrsehn.“ (H 14) Die Liebe zur Flüchtigkeit des Moments und das Wissen um die Sterblichkeit allen Gefühls sowie die daraus resultierende Angst lassen ihn solche Gedanken formulieren. Jedoch gibt er sich ihnen zunächst hin und genießt die Stimmungen an ihrer Seite, bis der Moment der Reizbefriedigung eintritt, den er schon anfangs vorausgesehen hat:

Also, es half nichts, wieder eine Frage: Warum, trotz aller Vernunftgründe, die es als blöde und unsinnig bewiesen, dieses fortwährende An-sie-Denkenmüssen, dieses Hasten nach einem ihrer spöttisch springenden oder schwermütig gleitenden Blicke ... er verstand sich nicht mehr. Er, der

immer mit sich selbst so intim gewesen, bemerkte mit Schrecken, wie fremd er sich ward in dieser Zeit. (H 16)

[...]

Aber kaum war er bis zur nächsten Straßenecke geschritten, als die seltsam zufrieden-apatheische Stimmung, die wie ein sichtbarer Nebel sich um sein Denken gelagert, sich zu lichten begann. Sein inneres Auge ward wieder scharf und kritisch. Was hatte er da gemacht! Wer eigentlich war diese Person, daß er so ohne weiteres ihr sein ganzes Wesen bloßlegte. Ein quälender nörgelnder Ärger fing an in ihm zu fressen... (H 36)

Den Wendepunkt der Novelle stellen die Notlage ‚Lauras‘ und ihr Eingeständnis derselben dar, wodurch sich sein Blick auf sie verändert. Seine ideelle Vorstellung von ihr, ihm ein Spiegelbild zu sein, wird zerstört. Er erkennt nun erstmals, dass sie Eigenschaften in sich trägt, die seinem Ideal nicht entsprechen. Die soziale Problematik, ‚Lauras‘ authentische Liebesgefühle und die Stärke und Größe ihres Charakters treiben ihn von ihr weg:

Aber der Zuhörer [der Protagonist, K. C.] blieb ganz ungerührt. [...] Das moralische Übergewicht war bei ihm, bei ihm selbst, dem sie soeben gebeichtet [...] Und was war das Ergebnis der ersten rückhaltlosen Aussprache, die zwischen ihnen stattgefunden? – Die Geldfrage, die ganz gemeine Geldfrage! (H 46f.)

Mit diesem Urteil über Laura besiegelt er das Ende der Beziehung zu ihr. Es gibt an dem Verhältnis zwischen beiden für ihn nun nichts Besonderes mehr, nur noch das Gewöhnliche der Geldfrage, das er so sehr verabscheut. Er hilft ihr großzügig mit Geld aus, aber nicht um ihre Situation zu verbessern, sondern um sein eigenes Gefühl zu heben und seinen erhabenen Status zu betonen: „Es freute ihn, daß er das Geld in Banknoten bei sich hatte. Die gaben sich soviel vornehmer als Gold. Er zählte sorgfältig die Summe auf den Tisch. [...] Der Ton, in dem die beiden miteinander verkehrten, erfuhr seit diesem Tage eine Änderung, die zunächst von dem jungen Manne ausging.“ (H 48f.) Doch nicht er beendet schließlich die Beziehung – dafür wäre ein Dandy wohl zu entscheidungsschwach. ‚Laura‘ schreibt ihm vielmehr einen Abschiedsbrief und gibt ihm darin sein Geld zurück. Die Beziehung scheint von der Reduktion auf die Geldfrage gelöst und er urteilt abschließend sehr positiv über sie: „Welch ein wundervolles [...] Jawohl, wundervolles Weib“ (H 64).

Haben wir es in der Novelle Heinrich Manns nun, das Gesagte zusammenführend, mit einem typischen Dandy zu tun, der alle aufgeführten Merkmale verdient? Oder mit einer gescheiterten Figur? Die Antwort auf diese Frage ist keineswegs eindimensional zu geben. Es konnte gezeigt werden, dass der Protagonist von *Haltlos* typische Eigenschaften des Dandys aufweist, freilich wird dieser Figurentypus von Heinrich Mann zugleich einer kritischen Revision unterzogen. Allerdings schafft es die Hauptfigur nicht sich in Anbetracht der Armutsproblematik, der authentischen Gefühle und der charakterlichen Stärke von ‚Laura‘ zu ändern. Er bleibt dem Wesen des Dandys verhaftet:

*Vertraut und doch entrückt wie ein fremder Planet: Das ist das Wesen des Stars. Aber wie flüchtig ist dieses Spiel von Nähe und Distanz, wie gefährdet durch die Masse, die letztlich das Urteil über dich spricht. Am Ende bist du nur ein Phantom, dem das Publikum Leben einhaucht, ein Schemen, der über Bildschirme und Zeitungsseiten geistert.*⁵⁰

⁵⁰ Haas, *Desperados*.

Wiebke Glaser

Zwischen Glaube und Wissenschaft.

Zum Verhältnis von Literatur und Okkultismus um 1900 am Beispiel von
Heinrich Manns *Doktor Biebers Versuchung* (1898)

Rationalismus, Aufklärung, Säkularisierung und Materialismus: Diese Schlagwörter vereinen das vorherrschende Verständnis vom Modernen und damit dem Zeitalter der Industrialisierung, das mit einem „fundamentalen Wachstums- und Strukturwandlungsprozeß“¹ einherging. Dieser wirkte sich in einem bis dahin unbekanntem Maße auf die Lebensumstände des Einzelnen aus: „Mit Industrialisierung war bald die Lockerung herkömmlicher Bindungen, die Krise traditioneller Werte und die Infragestellung eingewurzelter Gewohnheiten verbunden sowie die – teils empathische, teils katastrophisch gestimmte – Erwartung von Neuem.“² In dieser Zeit des allgemeinen Umbruchs schien sich ein Phänomen genauso schnell auszubreiten und die Menschen auf die ein oder andere Weise zu bewegen; gemeint ist der Okkultismus mit seiner Vielzahl an Ausprägungen. Das Spektrum der Emotionen reichte von Faszination über Ablehnung bis hin zu Betrugsvorwürfen.³ Auch wurde der Spiritismus als einer der „Befreiungsversuche[], mit denen der Individualismus auf das Zeitalter des Kapitalismus und der veralteten Naturwissenschaft reagiert“,⁴ propagiert.

¹ Jürgen Kocka: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart 2001 (= Gebhardt-Handbuch der deutschen Geschichte, 13), S. 44.

² Ebd., S. 54f.

³ So müssen selbst überzeugte Okkultisten wie Carl du Prel die Möglichkeit einräumen, dass die Teilnehmer bei den Experimenten betrügen könnten: „weil Betrügereien thatsächlich vorkommen“ (Carl du Prel: Der Spiritismus. Leipzig 1893, S. 17). C. H. Schauenburg gesteht ein, dass er „ein größeres Vertrauen in die auf Ehrenwort verpflichteten Personen bekundete, als jene stete Besorgniss, von guten Freunden und ehrliebenden Menschen betrogen zu werden.“ (C. H. Schauenberg: Tischrücken und Tischklopfen, ein wissenschaftliches Problem. Düsseldorf 1853, S. 6).

⁴ Richard Baerwald: Okkultismus, Spiritismus und unterbewußte Seelenzustände. Leipzig/Berlin 1920, S. 8.

Wie immer auch der Einzelne zu den okkulten Phänomenen stand, man kann doch konstatieren, dass sich der Großteil dem ‚Treiben‘ nicht entziehen konnte, was sich anhand einer wissenschaftlichen und literarischen als auch ‚privaten‘ Beschäftigung mit dem Okkultismus um 1900 belegen lässt. Zunächst soll auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geheimwissenschaft eingegangen werden, um anschließend einen Blick auf die Verbindungen zur Literatur zu werfen. Aus heutiger Sicht mag es unter Umständen ein wenig befremdlich erscheinen, wie viele namenhafte literarische Persönlichkeiten sich im ausgehenden 19. Jahrhundert dem Okkultismus, seinen Theorien und Praktiken widmeten. Neben Johannes Schlaf, Rainer Maria Rilke, Alfred Döblin und Thomas Mann⁵ wandte sich auch Heinrich Mann bereits in früheren Novellen, zum Beispiel *Das Wunderbare* (1897), dem Bereich des Irrationalen zu. Befasste sich Heinrich Mann bis zu diesem Zeitpunkt jedoch aus einer beobachtenden und darstellenden Perspektive mit der Thematik, lässt sich in seiner 1898 veröffentlichten Novelle *Doktor Biebers Versuchung* ein Wandel in der Verarbeitung okkultur Phänomene ausmachen. Gerhard Loose ordnet der Novelle eine kritische Haltung gegenüber dem Übersinnlichen zu und glaubt darin „eine gesellschaftliche, genauer sozialkritische Studie“ zu erkennen.⁶

Nachdem die zur Anwendung kommenden Phänomene und Praktiken in ihrem Wissensstand um 1900 aufgezeigt sind, sollen daher die Positionen der agierenden Figuren mit der zeitgenössischen Diskussion in Beziehung gesetzt werden, wobei die Priorität hierbei auf der ‚Dreierkonstellation‘, bestehend aus Fräulein Gabriele von Voorden, Doktor Bieber und Herrn Sägemüller, liegt.

⁵ Priska Pytlík: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn 2005, S. 16.

⁶ Jedoch lässt sich, auch aufgrund des knappen Umfangs, nicht von einer ausführlichen Bearbeitung der Novelle sprechen, zumal diese auf verschiedene Lesarten eingeht (Gerhard Loose: *Der junge Heinrich Mann*. Frankfurt am Main 1979, S. 179f.).

Die wissenschaftliche und die literarische Auseinandersetzung mit dem Okkultismus um 1900

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert war geprägt durch einen deutlichen Wandel in sozialen und ökonomischen Bereichen. Aus einer Agrarnation wurde binnen kurzer Zeit eine hochindustrialisierte Gesellschaft mit all ihren Begleiterscheinungen und weitreichenden Folgen.⁷ Die Sicherheit, die sich bis dahin aus der politischen Ordnung und dem religiösen Glauben ergeben haben mochte, verschwand immer mehr.⁸ In jener krisenhaften Zeit erlebte der Okkultismus, in unterschiedlichen Ausprägungen, seinen Höhepunkt. Eine mögliche Erklärung für das breite Interesse am Okkulten kann auch darin begründet sein, dass sich die Bewegung mit zentralen Fragen menschlicher Existenz beschäftigte, wie zum Beispiel jener nach dem Zustand der Seele und des Körpers im Zeitalter der Naturwissenschaften.⁹

James Webb sah in seiner Untersuchung aus dem Jahr 1976 die Epoche noch als „Zeitalter des Irrationalen“ und bescheinigte ihr eine „Flucht vor der Vernunft“. So kritisierte er die Sinnsuche in „ekstatischer und mystischer Natur“ vornehmlich als einen Religionsersatz.¹⁰ Jüngere Studien hingegen befanden den Weg, das „kulturhistorische Phänomen“ allein als Ersatzreligion und auf die „Defizite der Moderne reagierende[] Gegenbewegung“¹¹ wahrzunehmen, als nicht ausreichend. Sie machten neben der kompensatorischen Funktion zusätzlich auf „modernerelevante Aspekte“¹² aufmerksam. So sah unter anderem der Historiker Ulrich Linse im Okkultismus nicht nur das „antimoderne Kontrastprogramm zu Rationalismus und Materialismus im Zeitalter des Industriekapitalismus“, sondern eine „aktuelle Bearbeitung der

⁷ Kocka, Das lange 19. Jahrhundert, S. 44.

⁸ Ulrich Linse: Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter. Frankfurt am Main 1996, S. 9.

⁹ Ebd., S. 13-15.

¹⁰ James Webb: Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert. Hg. von Marco Frenschkowski / Michael Siefener. Aus dem Amerikanischen von Michael Siefener. Wiesbaden 2008, S. 34f.

¹¹ Priska Pytlik (Hg.): Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare. Tübingen 2006, S. 2.

¹² Ebd.

fragwürdig gewordenen Auffassungen von Körper/Materie und Seele/Geist, Krankheit und Gesundheit, Tod und Leben, Individualität und Gemeinschaft, geschlechtsbedingten Rollen und künstlicher Produktion.“¹³ So wurde der Einzelne durch die okkultistische wie spiritistische Praxis mit Phänomenen konfrontiert, die mit den vertrauten Vorstellungen über die Grenzen von Zeit, Raum und Materie nicht in Einklang zu bringen waren. Verstärkt wurde die Unruhe und Unsicherheit durch eine Reihe zeitlich analoger naturwissenschaftlicher Entdeckungen, wie die der Röntgenstrahlen, der Radioaktivität, der elektromagnetischen Wellen oder auf technischem Gebiet die Realisierung der drahtlosen Telegrafie, die zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Welt- und Wirklichkeitsbild führen mussten.¹⁴ Solche Entdeckungen bestätigten die Vertreter okkultur Phänomene in ihrer Annahme, dass der menschliche Sinnapparat begrenzt und eine umfassende Wahrnehmung folglich unmöglich sei. Ihr erklärtes Ziel war es dann auch anhand von Experimenten wissenschaftliche beziehungsweise parawissenschaftliche Bestätigungen auf dem Niveau der damals aktuellen empirischen Wissenschaft zu erlangen.¹⁵ Symptomatisch mag hierfür die Äußerung des Spiritisten Carl du Prel¹⁶ von 1893 stehen: „Der Occultismus ist nur eine unbekannte Naturwissenschaft. Er wird bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft; aber prinzipielle Einwendungen kann sich der Naturforscher von heute nicht mehr machen.“¹⁷

¹³ Linse, Geisterseher und Wunderwirker, S. 21.

¹⁴ Linda Dalrymple Henderson: Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In: Schirn Kunsthalle Frankfurt / Veit Loers (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Ostfildern 1995, S. 13-31, hier S. 13-15.

¹⁵ Georg Braungart: Spiritismus und Literatur um 1900. In: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn 1998, S. 85-92, hier S. 87.

¹⁶ Carl du Prel prägte den Spiritismus wesentlich und trat mit einer Vielzahl von Publikationen für eine übersinnliche Weltanschauung sowie für die Unsterblichkeit der Seele ein (Priska Pytlík: „Bürger zweier Welten“. Metaphysischer Individualismus und die Neubeurteilung von Diesseits und Jenseits. Carl du Prels Spiritismus-Theorie. In: Moritz Baßler / Bettina Moritz / Martina Wagner-Egelhaaf [Hg.]: Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien. Würzburg 2005, S. 141-152, hier S. 143).

¹⁷ du Prel, Spiritismus, S. 15.

Nun stellt sich jedoch die Frage, was es im Einzelnen zu beweisen galt. Hierzu ist zunächst eine Bestimmung und Einordnung des Okkultismusbegriffs notwendig. Als ‚okkult‘¹⁸ galten jene Ereignisse und Handlungen, die mit dem derzeitigen Wissensstand nicht erklärbar waren oder sogar jenem widersprachen. Man ging davon aus, dass neben der materiellen Realität eine weitere Ebene existiert, die mit den empirisch geprüften Erkenntnissen wissenschaftlicher Forschung schwer oder (noch) nicht vereinbar und zudem dem Menschen in seinem alltäglichen Lebensbereich nicht ohne Weiteres zugänglich sei.¹⁹ In diesem Sinn verstand Carl Kiesewetter, Historiograph des Okkultismus, unter okkulten Vorgängen „alle jene von der offiziellen Wissenschaft noch nicht allgemein anerkannten Erscheinungen des Natur- und Seelenlebens, deren Ursachen den Sinnen verborgene, occulte, sind, und unter Occultismus die theoretische und praktische Beschäftigung mit diesen Thatsachen, res. deren allseitige Erforschung.“²⁰

Wie bereits deutlich wurde, ging es den Vertretern um eine an den naturwissenschaftlichen Paradigmen der Zeit orientierte Erforschung der Phänomene des Okkultismus. So hatte du Prel den Anspruch, dass „sogar auf dieser kleinen Erde die Phänomene eines gar nicht auszudenkenden Occultismus ebenso normal werden können, als sie heute noch abnorm sind.“²¹ Zu diesem Zweck gründeten er und Albert von Schrenck-Notzing 1886 in München, dem damaligen Zentrum sowohl der literarischen als auch der okkultistischen Moderne im deutschsprachigen Raum,²² nach englischem Vorbild eine Vereinigung, die sich

¹⁸ Als lateinische Neubildung leitet sich der Begriff Okkultismus von ‚occultus‘ (verborgen, heimlich, dunkel) ab (Pytlík, *Okkultismus und Moderne*, S. 23).

¹⁹ Ebd., S. 23.

²⁰ Carl Kiesewetter: *Geschichte des neueren Occultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis Carl du Prel*. Leipzig 1891, S. XI. – Für Baerwald bedeutet Okkultismus allgemein „die Lehre von den geheimen, unerklärlichen Dingen“ (Baerwald, *Okkultismus*, S. 5).

²¹ du Prel, *Spiritismus*, S. 18.

²² Hier lebte und wirkte die Mehrzahl der wichtigsten Vertreter wie Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846-1916), Carl du Prel (1839-1899) und Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929). Auch der Berliner Psychologe und spätere Philosophieprofessor Max Dessoir, der den Begriff ‚Parapsychologie‘ prägte, hielt sich dort regelmäßig auf (Pytlík, *Okkultismus und Moderne*, S. 88f.).

*Psychologische Gesellschaft*²³ nannte und deren Mitglieder ausschließlich aus Adelskreisen und höheren Bildungsschichten kamen.²⁴ In Anlehnung an die Ergebnisse der zeitgenössischen Hypnoseforschung trat die *Psychologische Gesellschaft* dafür ein, die Seele als eine eigenständige Macht zu begreifen und sie einer grundsätzlichen Aufwertung zu unterziehen. Allerdings führten bereits wenig später die unterschiedlichen Einstellungen der beiden Gründungsmitglieder zum Spiritismus zu Kontroversen, die letztlich eine Spaltung der Vereinigung zur Folge hatten. Während sich der Kreis um Schrenck-Notzing von der Geisterhypothese distanzierte, befürworteten du Prel und seine Anhänger einen spiritistischen Standpunkt und gründeten die *Gesellschaft für wissenschaftliche Psychologie*.²⁵

Neben dem deutlichen Bedürfnis, die Phänomene empirisch zu erfassen und zu erforschen, kann jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich hinter der Beschäftigung auch andere Motivationen verborgen haben mögen. So bot der Spiritismus zum einen eine große Anziehungskraft auf die Menschen, da er ein Seelenmodell entwarf, mit dem er für die Unsterblichkeit der Seele sowie die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit dem Jenseits eintrat.²⁶ Zum anderen gehörte das Abhalten von spiritistischen Sitzungen, sogenannten Séancen, mittlerweile fast schon zum guten gesellschaftlichen Ton.²⁷ So schrieb Dessoir im Rückblick über die Erforschung okkultur Erscheinungen durch Schrenck-Notzing:

²³ Zu den Zielen und Aufgaben der psychologischen Gesellschaft in München gibt der Beitrag *Programm der psychologischen Gesellschaft in München* in der *Sphinx* einen Einblick (Psychologische Gesellschaft: Programm der psychologischen Gesellschaft in München. In: *Sphinx* 3 [1887], S. 32-36. http://freimore.uni-freiburg.de/servlets/MCRFileNodeServlet/DocPortal_derivate_00011119/schriften.html?hosts [aufgerufen am 22.12.2011]).

²⁴ Pytlik, „Bürger zweier Welten“, S. 142f.

²⁵ Ebd.

²⁶ Pytlik, *Okkultismus und Moderne*, S. 35f.

²⁷ „Durch Hübbe lernte ich die Münchener Damen kennen, die sich 1888 als Vorkämpferinnen der neuen Weltanschauung gebärdeten: an der Spitze die Fürstin Lichtenstein und die Gräfin Sprei, hinter ihnen Frau Carl du Prel, Frau Gabriele Max und Frau Dr. Schäuffelen. Ihr halbwissenschaftliches Treiben war vermischt mit gesellschaftlichen Bestrebungen.“ (Max Dessoir: *Buch der Erinnerung*. Stuttgart 1946, S. 125).

Auf der einen Seite strebte er nach bleibenden Untersuchungsergebnissen, die seinen Namen in der Wissenschaft lebendig erhalten sollten, auf der anderen Seite wollte er durch Sitzungen sein Haus zu einem führenden Hause der Münchener Gesellschaft machen. Die Sitzungen bei Schrenck waren nicht nur Arbeitszusammenkünfte, sondern meist auch ‚Ereignisse‘ für den sogenannten Geburts- und Geistesadel. Das zweite vertrug sich nicht immer mit dem ersten.²⁸

Aber nicht nur Dessoir nahm eine kritische Haltung ein, weitere Zeitgenossen deuteten die Beschäftigung mit Medien ebenfalls als Suche nach gesellschaftlichem Ansehen und Vergnügungssucht.²⁹

Auch die zeitgenössische Kunst und Literatur setzte sich mit den okkultistischen Phänomenen und Erscheinungen auseinander. Es fand ein reger Austausch mit den Okkultisten, wie Carl du Prel, Albert von Schrenck-Notzing oder Wilhelm Hübbe-Schleiden,³⁰ die der Literatur und den Künsten großes Interesse entgegenbrachten, statt. Daher mag es auch nicht verwundern, dass es persönliche Kontakte zwischen Künstlern, Schriftstellern und Okkultisten gab; so nahmen neben Fritz Mautheer, Theodor Däubler, Max Brod und Franz Werfel nachweislich auch Autoren wie Rilke, Thomas Mann, Döblin und Kafka an Séancen und parapsychologischen Experimenten teil. Ihre Erlebnisse und Kenntnisse ließen sie zum Teil in ihre poetischen Texte einfließen.³¹ Für die Literaten bot der Okkultismus durch seinen Verweis auf eine andere Seite des Menschen und der Realität neue Ansätze für eine Literatur, die sich gleichfalls gegen ein „allein auf die Welt des Sichtbaren begrenztes Wirklichkeitsverständnis“³² stellte.

²⁸ Ebd., S. 130.

²⁹ So war Franz Roberts einer der ärgsten Gegner der Arbeiten von Schrenck-Notzing. Vgl. Ulrich Linse: *Mit Trancemedien und Fotoapparat der Seele auf der Spur. Die Hypnose-Experimente der Münchner ‚Psychologischen Gesellschaft‘*. In: Marcus Hahn / Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*. Bielefeld 2009, S. 97-144, hier S. 103-109.

³⁰ du Prel kannte unter anderem Martin Greif oder Heinrich Noe. Hübbe-Schleiden war beispielsweise mit Lou Andreas-Salomé oder Richard Dehmel befreundet und Schrenck-Notzing tauschte sich mit Franziska zu Reventlow, Gustav Meyrink, Alfred Schuler oder Ludwig Klages aus (Pytlík, *Okkultismus und Moderne*, S. 90).

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 95.

Ganz nach du Prels Theorie von der „Seelentätigkeit des Künstlers“,³³ in der er darauf verweist, dass sich der Entstehungsprozess von Kunstwerken in einer unbewussten Sphäre vollziehe und erst das fertige Resultat in das Bewusstsein dringe, war eine verfeinerte und sensibilisierte Wahrnehmung bei den Autoren zu beobachten. Viele Literaten verstanden sich selbst als Visionäre, Seher oder Medien, die aus Träumen, Visionen und Gesichten schöpften.³⁴ Ein weiteres Indiz für das starke wechselseitige Interesse von Literatur und Okkultismus bot die von Hübbe-Schleiden von 1886 bis 1896 herausgegebene Monatsschrift *Sphinx. Monatsschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage*. Sie war, neben der Zeitschrift *Psychische Studien*, das wichtigste Organ der deutschen Okkultismusforschung und genoss hohes Ansehen auch unter den Autoren der klassischen Moderne,³⁵ die in der seit 1892 eigens eingerichteten Rubrik für zeitgenössische Prosa und Lyrik ihre Beiträge veröffentlichten.³⁶

Da sowohl die Literatur um 1900 als auch der Okkultismus und der Spiritismus sich gegen ein rein „materialistisch und positivistisch begründetes Weltbild“³⁷ richteten, lassen sich auch immer wieder Zeugnisse für die Beschäftigung mit den Motiven des Okkultismus in den Texten finden, wobei die Intensität in den Arbeiten unterschiedlich ausfällt.³⁸

³³ Carl du Prel: Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften. Leipzig 1894, S. 1-30.

³⁴ Pytlík, Okkultismus und Moderne, S. 98.

³⁵ So finden sich in der *Sphinx* literarische Beiträge von Autoren wie Richard Dehmel, Johannes Schlaf, Michael Georg Conrad, Julius Hart und Peter Hille (Ebd., S. 88).

³⁶ Pytlík, Okkultismus und Moderne, S. 87f.

³⁷ Ebd., S. 95.

³⁸ Braungart, Spiritismus und Literatur um 1900, S. 89.

Zwischen den Fronten von Skepsis und Glaube – *Doktor Biebers Versuchung*³⁹ oder „Jeder spielt nur seine Rolle“

Zurückgehend auf den deutschen Arzt Anton Mesmer (1734-1815) und seine ‚Lehre vom animalischen Magnetismus‘ vollzog sich, über die Station der Beschäftigung mit dem ‚künstlichen Somnambulismus‘,⁴⁰ der Weg zur Hypnoseforschung. Während der Hypnose wird der Hypnotisierte durch den Hypnotiseur in eine Trance versetzt, in der er ungewöhnliche Fähigkeiten erlangt. So schildert Schrenck-Notzing die Wirkung der Hypnose folgendermaßen:

In den tieferen Stadien der Hypnose, besonders im somnambulen, findet, wie bekannt, eine allgemeine Steigerung der ganzen Persönlichkeit, psychisch wie physisch, statt; Selbstbewußtsein und Wille dagegen sind ganz ausgeschaltet; jeder Reiz, der feinste übersinnliche, durch bloße geistige Konzentration ausgeübt in der lethargischen und kataleptischen, der geringste sinnliche in der somnambulen Phase, ruft in der Hypnotisierten starke Reaktion hervor.⁴¹

Auch Doktor Bieber, leitender Arzt einer eleganten Klinik für „leichtere Nervenkrankheiten“ (V 512),⁴² bemüht sich seinen weiblichen Kurgästen die Hypnose zu erklären, allerdings erreichen seine Worte sie nicht. Ein Umstand, der jedoch nicht als störend, sondern, im Gegenteil, als der mystischen Stimmung förderlich empfunden wird. (V 526-28) Einzig der langjährige Kurgast Herr Sägemüller scheint sich mit der Thematik auseinandergesetzt zu haben und versucht Doktors Biebers Aus-

³⁹ Heinrich Mann: *Doktor Biebers Versuchung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Bd. 1: *Haltlos*. Hg. von Peter-Paul Schneider. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2002, S. 494-550. Im Folgenden im Text mit der Sigle V und Seitenzahlen nachgewiesen.

⁴⁰ Im Unterschied zum ‚natürlichen Somnambulismus‘ (Schlafwandeln) handelt es sich beim ‚künstlichen Somnambulismus‘ um einen künstlichen Schlafzustand, der als ‚Trance‘ oder ‚Hypnose‘ bezeichnet wird (Pytlík, *Okkultismus und Moderne*, S. 27).

⁴¹ Albert von Notzing: *Telepathische Experimente des Sonderausschusses der Psychologischen Gesellschaft*. In: *Sphinx* 4 (1887), S. 388f., http://freimore.uni-freiburg.de/servlets/MCRFileNodeServlet/DocPortal_derivate_00011130/schriften.html?hosts= (aufgerufen am 22.12.2011).

⁴² Heinrich Mann hielt sich seit seinem 21. Lebensjahr regelmäßig in Sanatorien auf und war mit der damals zeitgemäßen ‚Nervenmythologie‘ aufgrund eigener Erfahrungen vertraut. (Manfred Flüge: *Heinrich Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 118f.).

führungen zu widerlegen. Für ihn vermochten „die heiligen Hypnotiseure von ehemals“ eine größere Wirkung zu entfalten als „unsere naturwissenschaftlich geschulten Okkultisten“ (V 532), und weiter: „Unsere Einsicht, Herr Doktor, lehrt uns, daß der tierische Magnetismus vernünftigerweise nur auf lebende Organismen wirken kann, nicht aber auf tote Gegenstände.“ (V 532) Neben der Kritik an einer pseudowissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den okkultistischen Praktiken und Phänomenen wird hier ebenfalls ersichtlich, dass sich Sägemüller mit der Thematik beschäftigt hat. Die Verwendung des Begriffs ‚tierischer Magnetismus‘, der auch als ‚animalischer Magnetismus‘ bezeichnet wird, verweist auf Kenntnisse des Mesmerismus. Von einer ernsthaften Anwendung der Hypnose kann jedoch nicht die Rede sein. So wird zum Beispiel ein flüchtiger Blick auf die Hand einer Dame als hypnotische Handlung bezeichnet. (V 526)

Neben der Hypnose findet in Biebers Sanatorium das sogenannte ‚Tischrücken‘,⁴³ das Sägemüller „geradezu für den Eckstein von Doktor Biebers Heilsystem“ (V 505) hält, seine Anwendung: „Die Hände, die ganz leicht, mit einer gewissen angestregten Leichtigkeit im Kreise auf dem Tischchen gelegen hatten, so daß die Daumen und die kleinen Finger der Nachbarinnen sich fast unmerklich berührten, flogen plötzlich in die Höhe.“ (V 494)

Gleich zu Beginn der Novelle wird auf das „Wunder der tanzenden Tische“,⁴⁴ jenes spiritistische Phänomen hingewiesen, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts in allen gesellschaftlichen Schichten großen Anklang fand. In Deutschland begann die sogenannte Tischrückwelle im März 1853 mit einem oft zitierten und nachgedruckten Aufsatz von K. André über *Geisterklopfer und Tischrücken in den Hansestädten*,⁴⁵ in dem er erfolgreiche Sitzungen schilderte. Zum Abhalten einer Séance fanden sich die Teilnehmer zu einem geschlossenen Zirkel zusammen. Sie legten dabei ihre Hände oder Finger auf den Tisch und bildeten dadurch eine

⁴³ Weitere übliche Bezeichnungen seit 1850 waren unter anderem ‚Tischdrehen‘, ‚Tischklopfen‘, ‚sprechende Tische‘, ‚tanzende Tische‘ (Timo Heimerdinger: *Tischlein rück’ dich: Das Tischrücken in Deutschland um 1850: Eine Mode zwischen Spiritismus, Wissenschaft und Geselligkeit*. Münster u. a. 2001, S. 27).

⁴⁴ Eberhard Bauer: *Spiritismus und Okkultismus*. In: Schirn Kunsthalle Frankfurt / Veit Loers (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde*, S. 60-80, hier S. 66.

⁴⁵ Vgl. Heimerdinger, *Tischlein rück’ dich*, S. 123-127.

geschlossene kreisförmige Kette. Nach einer gewissen Wartezeit soll es dann zu einem wahrnehmbaren Zittern und Schwanken des Tisches gekommen sein. Mit den Tischbeinen habe der Tisch schließlich begonnen auf den Boden zu stoßen, woraus die Teilnehmer ein Klopfalphabet entwickelten. Die Anzahl der Klopföne spiegelte somit die Antwort auf ihre Fragen wieder.⁴⁶

Dies ist auch in Doktor Biebers Sanatorium der Fall. Die Damen (namentlich werden Wally Wachtel, Frau Stirling und Fräulein Rothe genannt), Herr Sägemüller und der behandelnde Arzt Doktor Bieber haben den ‚Klopfgeist‘ angerufen, um Sägemüllers Alter und die Summe seines mitgeführten Bargeldes zu klären. (V 494f.) „Er hat bis dreißig gezählt, und es stimmt, geben Sie es nur zu, Herr Sägemüller!“ (V 494) Nach dem mehr oder weniger gelungenen Experiment des Tischrückens ist Herr Sägemüller, sehr zum Unverständnis der anwesenden Damen („Wieso? Sie wollen uns gewiss betrügen, aber der Tisch lässt sich nicht zum besten halten.“ V 494) nicht von der Existenz eines Geistes überzeugt. Im Gegenteil gibt er durch seine folgende Äußerung den Damen nicht nur seine kritische und ablehnende Haltung zu verstehen, sondern ironisiert ihre (Gut-)Gläubigkeit: „Oh!“ sagte Sägemüller, der die Stirn in Falten zog, „ich bin höchstens im Zweifel, wem ich mehr Ehrfurcht schulde, den Damen oder dem Tische“ (V 494), allerdings sei er schon „befriedigt durch die Aufmerksamkeit, deren er [der Tisch, Anm. d. Verf.] mich gewürdigt hat.“ (V 495) Anlass für den Disput ist die Frage nach der Höhe des mitgeführten Bargeldes, die der Tisch durch Klopfzeichen mit dreißig Mark beantwortet. Da Herr Sägemüller jedoch zwei Stunden zuvor Geld wechselte, stimmte dieses Ergebnis nicht.⁴⁷ Sägemüller macht sich über die Naivität der Damen lustig, indem er demonstrativ Nachsicht mit „dem Tisch“ übt, da „es ja auch zuviel verlangt sei, völlig richtig zu liegen.“ (V 495) Weiter lässt Herr Sägemüller

⁴⁶ Bauer, Spiritismus und Okkultismus, S. 66f. Carl Hermann Schauenburg, ein Bonner Privatdozent, beschäftigte sich in Deutschland als einer der Ersten mit dem ‚Tischrücken‘. In seiner 1853 erschienenen Schrift *Tischrücken und Tischklopfen, ein wissenschaftliches Problem* berichten Teilnehmer an Séancen über ihre Beobachtungen und Erfahrungen (Schauenburg, Tischrücken und Tischklopfen, S. 1-22).

⁴⁷ Da bei 30 Klopfzeichen und mehr die Fehlerquote bei den Antworten des Tisches erheblich stieg (vgl. Schauenburg, Tischrücken und Tischklopfen, S. 13), kann dies als erster Hinweis auf die Manipulation des Tisches durch Dr. Bieber gedeutet werden.

die Gelegenheit nicht verstreichen, um auf die möglichen Betrugsmöglichkeiten bei derartigen Phänomenen aufmerksam zu machen. So stellt er klar, dass Doktor Bieber gesehen habe, dass er bis vor zwei Stunden dreißig Mark mit sich geführt habe. Davon konnte sich Doktor Bieber überzeugen und „der Tisch aus einiger Entfernung offenbar auch“, allerdings „habe ich das Geld gewechselt, und das hat er, wie es scheint, nicht gewusst.“ (V 499) Sägemüller lässt hierbei absichtlich die Möglichkeit zu, dass er mit seiner Aussage sowohl den Tisch als auch Doktor Bieber meinen könne. (V 499) Die richtige Antwort bezüglich Sägemüllers Alter ist noch rationaler zu begründen, da es in seiner den Ärzten zugänglichen Akte stehe. (V 499) Die Damen jedoch sehen das ‚Tischrücken‘ nicht als ein wissenschaftliches Experiment, bei dem es um exaktes Beobachten und Wahrnehmen geht, sondern als unterhaltsame Ablenkung vom Klinikalltag und ein geselliges Ereignis. Ihre Kenntnisse über das spiritistische Phänomen beschränken sich daher auch auf die Teilnahme am und das Staunen über das ‚Tischklopfen‘. Somit spiegeln sie die zeitgenössische großbürgerliche Praxis wider, zu Unterhaltungs- und Repräsentationszwecken, nicht aber unbedingt mit wissenschaftlichem Interesse Séancen abzuhalten. Von Biebers Patientinnen ist – im Gegensatz zu Sägemüller – ein Hinterfragen der Geschehnisse nicht zu erwarten. Die einzige Gemeinsamkeit mit den anderen Kurgästen scheint daher das nervöse Leiden, das Herr Sägemüller mit den übrigen Patienten verbindet, zu sein. So charakterisiert er sich als Neurasthener,⁴⁸ was „[s]eine Profession und [s]ein Schicksal“ sei. (V 502f.)

Mit Gabriele von Voorden, einem jungen Fräulein, das seine Tante als Hilfe zur Kur begleitet hat und das dem klassischen Bild einer femme fragile entspricht (V 497f.), vereint Sägemüller jedoch vermeintlich zusätzlich die Kritik an dem von ihm bezeichnenderweise als „Gesellschaftsspiel“ (V 498) deklassierten Geschehen.⁴⁹ Gabriele hat nicht an

⁴⁸ Ganz im Bild der damaligen Zeit ist hier eine Störung im vegetativen Nervensystem ein positiv anerkanntes Schicksal und führt zu keiner ersichtlichen körperlichen Schwächung.

⁴⁹ Welche Bedeutung spiritistische Zirkel im 19. Jahrhundert besaßen, zeigen Schriften wie *Wie errichtet und leitet man spiritistische Zirkel in der Familie. Ein Leitfaden für die selbständige Prüfung der mediumistischen Phänomene* von Hans Arnold. Hier werden zum Beispiel „Allgemeine Vorschriften für praktische Zirkelbildungen in der Familie“ vorgestellt. Auch die Herausgabe einer dritten Auflage kann als Indiz für ein breites Interesse

dem Experiment teilgenommen, da sie „dieses – Gesellschaftsspiel, wie Sie es nennen, ein klein wenig albern finde[t]“ (V 498), allerdings fügt sie hinzu: „denn es ist nicht nach meinem Geschmack, solche ernsten Dinge – und wer sich damit beschäftigt, muss sie für ernst halten – zum Gesellschaftsspiel zu mißbrauchen, oder zum Nervenkitzel [...] oder bloß aus Schwärmerei.“ (V 506)

Gabriele plädiert für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Okkultismus und kritisiert seine Abwertung zur Modeerscheinung, womit die unterschiedliche Einstellung zu Sägemüller, der dem Okkultismus generell ablehnend gegenübersteht, offenkundig wird. Auch weitere grundsätzliche Positionen Sägemüllers kann Gabrielle nicht teilen. So stellt Sägemüller die These auf, dass sich Doktor Bieber zunächst „bloß zu praktischen Zwecken mit dem Spiritismus befasst“ habe. Als er jedoch

die faszinierende Wirkung wahrnahm, die seine Persönlichkeit dadurch gewann, hat er sich allmählich selbst bezaubert. Anders ist der Vorgang kaum zu erklären; denn wenn er selbst vollkommen ungläubig wäre, könnte er unmöglich in andern einen starken Glauben erwecken. Andererseits ist er wieder ein viel zu feiner Kopf, um den Unsinn, mit dem er zu wirtschaften genötigt ist, ganz und gar für wahr zu halten. Wie gesagt halb und halb. (V 505)

Gabriele reagiert auf Sägemüllers Darlegung eines Welt- und Glaubensbildes, das „Halbheiten“ zulässt, mit „Kopfschütteln und abwehrende[n] Handbewegungen“. (V 504-506) Sie vertritt fest die Überzeugung: „Man glaubt oder man glaubt nicht.“ (V 506)

In ihrem Weltbild muss alles klar zugeordnet sein und sie findet dementsprechend Sägemüllers „Halb und halb“ ganz abscheulich“ und „unwürdig“. (V 506) Interessant ist dann allerdings, dass sie, auf die Nachfrage eines weiteren Kurgastes, Baron von Düsterbeck, ob sie denn selbst glaube, verlegen zugeben muss, dass sie „noch gar nicht darüber nachgedacht habe“. (V 506) Anderen gegenüber, vielleicht auch gerade wegen ihrer eigenen Unsicherheit, bringt sie keine Toleranz auf. Nach Abschluss der Wette zwischen Sägemüller und Doktor Bieber, auf die

gedeutet werden. (Hans Arnold: *Wie errichtet und leitet man spiritistische Zirkel in der Familie. Ein Leitfadens für die selbständige Prüfung der mediumistischen Phänomene.* 3. verbesserte Aufl. Leipzig 1898).

zu einem späteren Zeitpunkt näher eingegangen wird, kann Gabriele die Zweifel der Damen nicht nachvollziehen: „Bisher haben Sie doch geglaubt, nicht wahr? Und da es nun auf eine Probe ankommt, die Ihnen ein bisschen gefährlich erscheint, ist es plötzlich mit Ihrem Glauben zu Ende?“ (V 535) Gabriele hingegen tritt fest für das erfolgreiche Gelingen und somit ihren Glauben an die okkultistischen Fähigkeiten von Doktor Bieber ein. (V 536) Eine neutrale Haltung veranlasst sie jedoch nicht zu ihrem Einsatz für Doktor Bieber. Herr Sägemüller, der selbst Sympathien für das junge Mädchen hegt, beobachtet, wie sie zu Doktor Bieber mit einer „Art von kindlicher Hingebung oder gläubiger Zuversicht“ hinüberblickt, „selten zwar, aber aufmerksam und offen – oh mit einem ganz anderen Blick als die erregten, leidseligen, schauernden und anbetenden der übrigen Frauen.“ (V 514) Aus seiner Eifersucht und dem Unverständnis beziehungsweise Ärger über die Zuneigung, die Doktor Bieber aufgrund seiner mystischen Aura von allen Frauen erfährt, beschließt Sägemüller den Arzt bei Gelegenheit bloßzustellen: „Auf die erregten romantischen Vorstellungen, nicht wahr? Und diese kann er nur durch unausgesetzte Geheimniskrämerei unterhalten. Man hätte ihm also einfach ein wenig zuzusetzen, ihn aus der Fassung zu bringen: er sagt vielleicht ein Wort zu viel, er führt sich, wenn es gut geht, selbst in Versuchung, er blamiert sich und ist abgetan.“ (V 510)

Nachdem Sägemüller sich in einer fachlich anmutenden Auseinandersetzung über die moderne Wissenschaft nicht durchsetzt und zudem Doktor Biebers Behauptung, dass „diejenige Wissenschaft, die vorläufig noch okkult genannt wird, die Machtstellung des Menschen gegenüber den Dingen noch mehr befestigen [könne]“ (V 529), Anklang bei den Zuhörern findet, fasst Sägemüller einen letztlich für alle Beteiligten folgenreichen Entschluss. (V 532) Provozierend wendet er sich an Doktor Bieber: „Sie behaupten Ihren Einfluß auf die Außenwelt, das heißt auf ein beliebiges Stück Natur, Herr Doktor? Beweisen Sie ihn uns doch!“ (V 533) Greift man auf die Studie *Okkultismus, Spiritismus und unterbewußte Seelenzustände* des Psychologen Dr. Richard Baerwald, in der er „Parteien [...] auf okkultistische[m] Gebiete“⁵⁰ herausarbeitet, lassen sich die Figuren Sägemüller und Dr. Bieber jeweils einer Gruppe zuordnen. Sägemüller spiegelt für seine Außenwelt den „Aufklärer, der alles von

⁵⁰ Baerwald, *Okkultismus*, S. 5.

der landläufigen Erfahrung Abweichende als Schwindel oder hysterische Einbildung bei Seite schiebt“,⁵¹ wider. „[D]er ‚Animist‘ oder ‚Okkultist‘ im engeren Sinne, der den Medien eine ‚psychische Kraft‘ zur Bewegung der Materie ohne Berührung beilegt und so eine neue, bisher unbekannte Naturkraft einführt; aber sie durch natürliche unterbewußte Seelentätigkeiten erklärt“, prägt die Figur Doktor Bieber. Im Gegensatz zu den Damen, die zu diesem Zeitpunkt von Doktor Biebers Integrität überzeugt sind, reagiert der Arzt jedoch zurückhaltend auf Sägemüllers Aufforderung, er möge seine spiritistischen Fähigkeiten beweisen. Er „bewahrte Schweigen“ (V 533), worauf eine weitere Spitze Sägemüllers, in der er die übersinnlichen Kompetenzen Biebers anzweifelt, folgt. Letztlich handelt man eine Probe aus, die vorsieht, mit dem Fahrrad eine bestimmte Strecke zurückzulegen, „ohne sich durch Hindernisse irgendwelcher Art auch nur um eine Linie aus Ihrer Bahn bringen zu lassen.“ (V 533-536) Mögliche Barrieren sollen durch pure Willenskraft beseitigt werden.

Da Gabriele unbedingt Doktor Bieber bei dem Beweis seiner übersinnlichen Fähigkeiten zur Seite stehen und ihn daher auf einem Tandem begleiten will, befindet sich der Arzt in einer Zwangslage und kann nicht mehr ablehnen, auch wenn ihm die Probe offensichtlich negative Gedanken beschert. Doktor Biebers zwiespältiges Verhältnis zum Okkultismus wird allerdings bereits an früheren Stellen deutlich. Zum einen hebt er den wissenschaftlich Anspruch hervor (V 496) und gehört „auf eine diskrete Weise und ohne viel Wesens davon zu machen, einem halben Dutzend Sekten auf einmal an [...], in die sich die modernen Mystiker einteilen. [...] Er ist Spiritist, Vegetarianer, Jägerianer und Kommunist, Alkoholgegener und Wagerianaer, kurz alles, was man heutzutage mit einigem guten Willen sein kann.“ (V 501)

Zum anderen wird Bieber unterstellt die spiritistischen Sitzungen nur „zu praktischen Zwecken“ (V 505) zu veranstalten, ohne selbst daran zu glauben. Auch ist ihm bewusst, dass er durch den „mystischen Nimbus“ (V 501) eine Wirkung auf Frauen hat,⁵² der „für die Nerven unserer

⁵¹ Ebd., S. 5f.

⁵² Eine große Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht wurde auch Schrenck-Notzing zugeschrieben. So weiß Dessoir zu berichten: „Bei den Frauen hatte der sehr gut aussehende Mann große Erfolge“ (Dessoir, Buch der Erinnerung, S. 130).

Damen ganz schauerlich reizvoll ist“. (V 501) Allerdings deutet Biebers Wortwahl an, dass er sich mehr als darüber bewusst ist, dass die Probe scheitern kann. Auf den gefassten Plan, dem er zurückhaltend gegenübersteht, reagiert er mit der Bemerkung „Übrigens ist es eine Spielerei“ (V 534). Es entsteht der Eindruck, dass Doktor Bieber, da er um sein ärztliches Renommee besorgt ist, der Angelegenheit für den Fall seines Versagens die Bedeutung entziehen möchte, was von Sägemüller, der auf den Ernst der Sache verweist, nicht zugelassen wird. (V 534)

Am nächsten Tag versammeln sich die Kurgäste, um dem Beweis für das Irrationale beizuwohnen. Nachdem Gabriele und Doktor Bieber einige Meter gefahren sind, überquert ein Steinwagen langsam die Straße, auf der die Radfahrer unterwegs sind, und ein Zusammenstoß wird von den Kurgästen bereits befürchtet. (V 541-543) Während die Beobachter sehen, wie Doktor Bieber bleich wird, sein Kinn zittert und ein- bis zweimal seine Arme stark zucken, als wolle er eine heftige Bewegung ausführen, zeigt Gabriele kaum sichtbare Reaktionen,

aber die langen, vorn zurückgebogenen Wimpern waren höher aufgeschlagen und die Lippen fester aufeinandergepreßt. Ein rücksichtsloser, stummer Wille ruhte fest um diesen geschlossenen Mund, und diese groß geöffneten Augen blickten merkwürdig lichtvoll und durchsichtig, so als öffnete sich ihnen die Körperwelt, um ihren Blick weiter und tiefer dringen zu lassen. Es war ein Gesicht, das die Spuren des letzten, selbstvergesenden Triumphes trug, fromm, kindisch, besessen und stark wie das der Märtyrerin, die den Löwenkäfig betritt. (V 542f.)

Diese Stärke und Entschlossenheit besitzt Doktor Bieber nicht. Er ist sich bewusst, dass er nicht in der Lage ist, das Hindernis allein durch die Kraft seiner Gedanken zu entfernen. Die Gefahr mit einem Blick, „indem sich alle seine Willenskraft zusammenzog“, sehend, reißt er in letzter Sekunde das Lenkrad herum. (V 544) Beide überleben das Unglück, jedoch hat jeder daraus Konsequenzen zu tragen. Der Sturz vom Fahrrad markiert das Ende des bisher geführten Lebens.

So mag das Bild von Doktor Bieber, der nach dem Sturz vom Rad in einer unbequemen Schubkarre abtransportiert wird, symbolischen Charakter besitzen (V 544): Seine Existenz als geachteter Arzt wird ‚weggekartt‘. Für ihn bedeutet die Katastrophe seinen gesellschaftlichen Fall. Auch die Tatsache, dass die Damen ihn anschließend umsorgen (V 548), kann keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass er seine Position als an-

erkannter Mediziner verloren hat, zumal die Damen eine gewisse Genugtuung darüber empfinden „den geliebten und gefürchteten Arzt, der sie wie kranke Kinder behandelte, nun ihrerseits pflegen zu dürfen.“ (V 548) So ist sein Blick „voller Trostlosigkeit [...], so tief und unverstellt“ (V 550), wenn er sich selbst fragt: „War es denn zu vermeiden? Man hat doch seine Rolle.“ (V 550) Die Rolle, die Doktor Bieber gezwungen war auszufüllen, fasst Sägemüller zusammen:

[...] Ich bin ein alter Kurgast und weiß, wie es im Hause früher aussah, als Doktor Westermann Alleinherrscher war. Nicht zu vergleichen mit der heutigen Blüte, mein gnädiges Fräulein! Leichte Nervenranke und Rekonvaleszenten waren auch damals da, und der gute Doktor Westermann ist ja ein trefflicher Mensch, aber wirklich gar zu einfach und ohne Falsch. Er hat so gar nichts Faszinierendes, nicht wahr, er ahnt nichts von der feierlichen und geheimnisvollen Unzulänglichkeit, in der sich gerade derjenige Arzt zu erhalten verstehen muß, der tagein tagaus mit seine Patienten zusammen lebt. (V 500)

Eine Ablehnung der okkultistischen Phänomene kann sich Doktor Bieber also schon aus wirtschaftlichen Gründen nicht leisten, denn rein fachliches Wissen reicht für den Erfolg nicht mehr aus. Die Patienten wollen unterhalten und zur Not auch betrogen werden. Nach dem Scheitern begegnen Doktor Bieber jedoch sowohl sein einstiger Befürworter, der Leiter der Kurklinik, Doktor Westermann als auch seine Patienten mit Ablehnung. (V 549)

Es wird deutlich, dass Doktor Bieber, der zwischen die Fronten von Gabrieles fast fanatischem Glauben und Sägemüllers Skepsis geraten war, ein Schauspiel zum Besten geben musste, um die Rolle, die ihm die Gesellschaft in Teilen aufgedrängt hatte, zu erfüllen. Solange er seine beiden Rollen, die des Okkultisten und des Arztes beziehungsweise Wissenschaftlers, miteinander verbinden konnte, wurde er von der Mehrzahl der Kurgäste beinahe gottähnlich verehrt. Die (mögliche) Manipulation des Tisches wurde nicht hinterfragt und Bieber wurde bereitwillig eine mystische Aura zugeschrieben. Erst das offensichtliche Scheitern der Probe und somit der Beweis für Biebers Betrug verändert die Situation. Nun werden auch die ärztlichen Fähigkeiten und wissenschaftlichen Kenntnisse angezweifelt. An dieser Stelle tritt die Schwierigkeit oder vielmehr die Unmöglichkeit die irrationalen Grundsätze des

Okkultismus mit den rationalen Prinzipien der Wissenschaft zu vereinbaren deutlich zu Tage.

Für Gabriele, die seit der Katastrophe noch kaum ein Wort gesprochen hat, bedeutet der Ausgang der Probe den Verlust ihrer Überzeugung. Ihre „reine, weiße Seele“ hatte einen „unheilbaren Bruch erlitten und ihre Miene war nun kühl, verschlossen und voller Kummer statt stark und gläubig, wie während der Probe.“ (V 544f.) Voller Sarkasmus begegnet sie Doktor Bieber: „Nun, Herr Doktor, da sitzen Sie ja, glücklicherweise mit ziemlich heilen Gliedern!“ (V 548) Doktor Bieber, der außerordentlich bleich geworden ist, entgegnet „leise und zögernd“, dass, wenn er nicht nachgegeben hätte, „Gabrieles Glieder auch nicht mehr heil“ wären. (V 549) Diesen Umstand empfindet Gabriele allerdings als negativ und mit dem Aufschrei „Oh, hätten Sie es nicht getan!“ bricht sie kraftlos zusammen. (V 549) Lieber wäre sie gestorben, als ihren Glauben an das Absolute aufgeben zu müssen.⁵³ Nun ist sie gezwungen die Welt in ihrer Differenziertheit wahrzunehmen und sich mit der ‚Halb und halb‘-Theorie Sägemüllers auseinander zusetzen.

Auch das vorhergehende Zusammentreffen von Sägemüller und Gabriele bleibt nicht folgenlos. Gabriele betitelt Sägemüller als „Verbrecher“ und unterstellt ihm die Situation absichtlich herbeigeführt zu haben. (V 546) Sie bringt ihm „unverhohlene[n], besinnungslose[n] Haß“ (V 546) entgegen. Durch den Sieg des Skeptikers, der gleichzeitig die Niederlage der Gläubigen bedeutet, hat Sägemüller Gabriele für sich verloren und muss nun im Nachhinein Düsterbecks Einschätzung über Gabriele's Weltbild Tribut zollen. Jener hatte, aufgrund von Gabriele's bisher eher sorgenlosen Lebensumständen⁵⁴, prognostiziert, dass sie mit Sägemüllers Halb-und-halb-Theorie nicht umgehen kann. (V 508) Baron von Düsterbeck steht personifiziert für die alte Ordnung, die Aufklärung und die Vernunft. Er ist durch Bildung und Reflexion skeptisch

⁵³ Zumal dem Spiritismus zugeschrieben wurde „die Bitterkeit des Lebenskummers“ zu lindern, „die Verzweiflung und heftige Bewegungen der Seele“ zu beruhigen, „die Ungewißheit und die Schrecken der Zukunft“ zu vertreiben, „den Gedanken, sich das Leben durch Selbstmord zu verkürzen“, zu nehmen und „hiedurch Jene glücklich [zu machen], die sich ihm ergeben“ (Allan Kardec: Der Spiritismus in seinem einfachsten Ausdruck. Eine kurzgefaßte Darstellung der Lehre und der Mittheilung der Geister. Übersetzt von Const. Delhez. Wien 1862, S. 14).

⁵⁴ Sie ist auf dem Land aufgewachsen und kannte bisher keine Existenzsorgen.

geworden und findet sich in einem gesellschaftlich zunehmend marginalisierten Liberalismus wieder. Aufgrund dieser Einstellung lehnt er die okkultistische Thematik ab. (V 507-509) Er gehört zu den Kritikern, aus deren Mündern Bemerkungen wie „Ich glaube das nicht, also, das kann nicht sein; alle, die daran glauben, sind Narren, wir allein haben das Privilegium der Vernunft und des gesunden Verstandes“⁵⁵ stammen könnten.

Für alle Beteiligten endet die Beschäftigung mit dem Okkultismus tragisch. Gabriele wurde durch Dr. Bieber betrogen und belogen, was für sie den Verlust ihrer moralisch hohen Werte bedeutet. Sägemüller scheint keinen Halt im Leben gefunden zu haben, so beschreibt er sich als „ungefährliche[n] Zweifler, dessen Vergnügen darin besteht, weder im bösen noch im guten an irgendetwas zu glauben.“ (V 503) und sucht regelmäßig Zuflucht in der Kuranstalt vor der Schnelligkeit und dem rasenden Fortschritt – den Folgen der Industrialisierung. (V 503) Auch er ist der Wirklichkeit nicht gewachsen. Doktor Bieber wird als Scharlatan enttarnt und verliert seine gesellschaftliche Stellung – daher erscheint das lateinische Sprichwort „Sunt lacrimae rerum“⁵⁶ (V 550), von Düsterbeck am Ende ausgesprochen, mehr als passend.

Neben Alfred Döblin, Kafka oder seinem Bruder Thomas Mann reiht sich Heinrich Mann mit seiner Novelle *Doktor Biebers Versuchung* in die Gruppe jener Autoren ein, die sich mit dem Übersinnlichen und im Speziellen mit den Phänomenen des Okkultismus in ihren Werken auseinander gesetzt haben. Sowohl die Darstellung der Hauptfiguren Doktor Bieber, Sägemüller und Gabriele als auch der Nebenfiguren wie der Damen Wally Wachtel, Frau Stirling, Fräulein Rothe und des Baron von Düsterbeck spiegeln facettenreich die zeitgenössischen Positionen zum Okkultismus wider.

Dabei fällt als Erstes auf, dass die in der Novelle verhandelten spiritistischen Phänomene den Menschen in der Zeit um 1900 und somit den Lesern mit großer Wahrscheinlichkeit geläufig waren. Besonders das ‚Tischrücken‘ hatte seit 1850 verstärkt Einzug in die Häuser der vor allem höheren Gesellschaft gehalten, was die Anzahl der thematischen

⁵⁵ Kardec, *Der Spiritismus in seinem einfachsten Ausdruck*, S. 6.

⁵⁶ Für (alle) Ereignisse gibt es Tränen.

Einführungen und Anweisungen unterstreicht. Auch die Berichte über die Zusammenkünfte unter der Leitung von Schrenck-Notzing weisen auf die gesellschaftliche Bedeutung von Séancen hin und könnten als Vorbild für die Sitzung des Doktor Bieber gedient haben. Neben Biebers Ähnlichkeiten zu Schrenck-Notzing, etwa hinsichtlich seiner Wirkung auf Frauen, lassen sich Dessoirs Erinnerungen an Sitzungsteilnehmerinnen mit dem Verhalten der drei Damen in der Novelle vergleichen. Für sie bedeutet die Séance eine willkommene Abwechslung vom Alltag. Ihnen geht es nicht um die Vereinbarkeit von Rationalem und Irrationalem oder um die Beweisbarkeit des Übersinnlichen; für sie gehört vielmehr die Teilnahme und das Interesse an spiritistischen Sitzungen, wie für viele Zeitgenossen, zum guten Ton.

Eine Beteiligung an einem solchen „Gesellschaftsspiel“ kommt dagegen für Gabriele nicht in Betracht. Sie plädiert für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Okkultismus. Obwohl sie gegenüber Düsterbeck eingestehen muss, dass sie noch nicht darüber nachgedacht hat, ob sie glaubt, lehnt sie einen Zweifel an einer übersinnlichen Existenz ab. Für sie scheinen die Phänomene des Spiritismus, die „zwischen zwei Welten fallen“⁵⁷ – Diesseits und Jenseits –, Halt und Hoffnung zu geben. Daher trifft sie das Scheitern der Probe so hart, denn durch den Beweis, dass Bieber keine spiritistischen Fähigkeiten besitzt, wird ihr ‚absolutes‘ Weltbild zerstört. Zum einem wurde sie von einem verehrten Menschen, Doktor Bieber, belogen und zum anderen ist sie nun damit konfrontiert, dass es das Übersinnliche nicht gibt und somit kein Zugang zu einer anderen Welt existiert.

Anhand der Ausgestaltung der Figur des Doktor Bieber wird exemplarisch die Frage nach der Vereinbarkeit von Wissenschaft und Okkultismus verhandelt. Er spielt „seine Rolle“ beziehungsweise seine Rollen und scheitert mit seinem Schauspiel. Seine Position als Arzt und folglich die des Wissenschaftlers ist mit der Rolle des Spiritisten letztlich nicht in Einklang zu bringen. Er hat den Kurgästen vorgespielt übersinnliche Fähigkeit zu besitzen, da sie mit dieser Erwartung an ihn herangetreten sind und nicht zuletzt weil dies auch wirtschaftlich rentabel ist. Allerdings ist der Preis hoch: Nachdem er seine Betrügereien nicht mehr verbergen konnte, verliert er sein ärztliches Renommee und seine

⁵⁷ du Prel, Spiritismus, S. 16.

wissenschaftliche Laufbahn, was auf die Unvereinbarkeit des Okkultismus mit wissenschaftlichen Ansprüchen verweist – oder zumindest deren Nutzung als finanziell attraktive Modeerscheinung parodiert.

Die Aussage von Doktor Bieber, er habe doch nur seine Rolle gespielt, kann auch auf Sägemüller übertragen werden. So nimmt er die Rolle des Skeptikers und Kritikers ein. Seine ablehnende Haltung basiert auf einer zuvor auf fachlichem Niveau erworbenen Auseinandersetzung mit der Geschichte und Entwicklung des Okkultismus. Er hat sich zwar mit den spiritistischen Phänomenen beschäftigt, ist aber ein zu genauer Beobachter der Ereignisse. So erkennt er die Manipulation, schreckt aber dennoch davor zurück Doktor Bieber direkt einen Betrüger zu nennen. Zudem wird deutlich, dass Sägemüller in der schnell fortschreitenden Welt seinen Platz nicht gefunden hat und, analog zur Flucht anderer in den Spiritismus, einen Zufluchtsort in der Kurklinik sucht.

Baron von Düsterbeck hingegen lässt sich nicht auf eine Beschäftigung mit irrationalen Phänomenen ein. Für ihn muss alles durch die Vernunft erklärbar sein und er steht damit sinnbildlich für eine Generation, deren Überzeugungen gesellschaftlich marginalisiert wurden. Heinrich Manns Novelle setzt sich kritisch mit einem damals präsenten Phänomen auseinander und zeichnet die unterschiedlichen Reaktionen und den Umgang mit diesem nach. Die Figuren nehmen unterschiedliche, seinerzeit gängige Sichtweisen und Standpunkte zum Okkultismus ein.

Der Text geht freilich parodistisch mit spiritistischen Phänomenen um und betrachtet sie allein unter dem Aspekt ihrer gesellschaftlichen Relevanz, was eine Einbindung des Okkultismus in den wissenschaftlichen Diskurs der Jahrhundertwende in Frage stellt.

Die Werke der Brüder Mann aus literaturgeographischer Sicht.
München als topographischer Ort in *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe*

Wo spielt Literatur und weshalb spielt sie dort? Diese scheinbar simple Frage, eine ganze Kette von ähnlichen Fragestellungen nach sich ziehend, bildet das Fundament für eine bisher erst fragmentarisch etablierte Forschungsdisziplin: die Literaturgeographie. Sie versteht sich als eine interdisziplinäre, komparatistisch angelegte Wissenschaft, die sich geographischen und topographischen Aspekten von Literatur widmet.¹ Wesentlichen Anteil daran hat die Literaturwissenschaft, die im Rahmen der Genese des transdisziplinären Forschungsinteresses für Räume in den 1980er Jahren, zusammengefasst unter dem Begriff *Spatial Turn*,² ihre Aufmerksamkeit ebenfalls vom Faktor der Zeit auf die Kategorie des Raumes expandierte.³ Es geraten nun verstärkt „Orte nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte“⁴ in den Blickpunkt der Betrachtung.

Der vorliegende Beitrag will sich dem gegenwärtigen raumtheoretischen Interesse anschließen und dieses auf die Texte der Brüder Heinrich und Thomas Mann transponieren. Dabei wird als Ort München fokussiert, eine Stadt, die nicht nur in geographischer Hinsicht gegen Heinrichs und Thomas' norddeutsche Geburtsstadt Lübeck opponiert. München wird in den Entwicklungsjahren der Brüder schließlich fun-

¹ Vgl. Barbara Piatti: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. 2. Aufl. Göttingen 2009, S. 9.

² Vgl. hierzu den interdisziplinären Sammelband von Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008.

³ Vgl. u. a. Erika Fischer-Lichte: *The Shift of the Paradigm: From time to space? Introduction*. In: Roger Bauer (Hg.): *Space and Boundaries in literary theory and criticism*. München 1988. München 1990 (= International Comparative Literature Association, 5), S. 15-18, hier S. 15ff.

⁴ Sigrid Weigel: Zum „topographical turn“. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151-165, hier S. 158.

damental prägend für ihr Leben sowie für ihr literarisches Werk. Vor allem beim jüngeren Bruder Thomas wird das von ihm vorgefundene und erlebte München als Folie für eine Reihe novellistischer Texte dienen, allen voran für die Novelle *Gladius Dei* (1902). Dieser ist Heinrichs ‚bajuwarischer‘ Roman *Die Jagd nach Liebe* (1903) entgegenzusetzen, welcher größtenteils in München zu lokalisieren ist und ebenfalls explizit den Stadtnamen sowie Straßenzüge, Institutionen und Lokalitäten im Herzen Münchens sowie im Umkreis zur Sprache bringt. Es drängt sich die Frage auf, wie diese beiden München thematisierenden Werke der Brüder in Zusammenhang stehen. Was für ein Stadtbild zu präsentieren ist jeder der Brüder bemüht? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich in der Darstellungsweise ausfindig machen? Betrachtet man das Gesamtwerk der Brüder Mann, ergeben sich immer wieder überraschende Analogien. Ihr Werk ist geprägt von ‚wechselseitiger Inspiration‘, aber ebenso von ‚Rivalitäten‘ und symptomatischen Differenzen. So wird schließlich auch ihre Illustration von München in *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe* einerseits erstaunliche Übereinstimmungen ergeben, andererseits können Unterschiede der Inszenierung entlarvt werden.

1. Münchner Aufenthaltsorte der Brüder Mann

Ziel dieses Beitrages ist es, im Sinne der Literaturgeographie die von den Brüdern Mann literarisierte Stadt München zu untersuchen, wobei deren Referentialität zur außerliterarischen Wirklichkeit berücksichtigt wird. Auch wenn „die Landkarte der Literatur tatsächlich niemals deckungsgleich mit der realen Geographie sein kann“,⁵ so überlagern sich doch meistens Aufenthaltsorte von Schriftstellern mit den in ihren Werken konstruierten Handlungsräumen.⁶ Für die in *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe* literarisch imaginierten Schauplätze zeichnen denn auch die biographisch bedeutsamen Orte der Brüder Mann in München verantwortlich.

⁵ Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 31.

⁶ Vgl. ebd., S. 67.

Nachdem die Brüder ihre Kindheit und ersten Jugendjahre in der norddeutschen Hansestadt Lübeck verbracht und dort eine bürgerlich-strenge, ‚norddeutsche‘ Erziehung erfahren hatten, erleben sie München zunächst als „irdisches Paradies“,⁷ in dem maßgebliche eigene Schritte kulturelle und schriftstellerische Belange betreffend getan werden können. Insbesondere Thomas Mann, der Jüngere, schlägt hier Wurzeln, auch wenn seine Beziehung zu dieser süddeutschen Stadt durchaus eine ambivalente ist, und er verbringt schließlich die Hälfte seines Lebens, von 1894 bis 1933, in München.⁸ Heinrich Mann hingegen ist wesentlich „haltloser“,⁹ befindet sich bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges nahezu unaufhaltsam auf Reisen zwischen Italien und München, mitunter auch Frankreich oder Berlin, und wird erst 1914 zusammen mit seiner Frau Maria Kanová in München-Schwabing in der Leopoldstraße sesshaft.¹⁰ Doch wie und vor allem wo genau spielen sich die ersten Münchener Jahre von Heinrich und Thomas Mann ab, in denen auch die zu analysierenden Werke entstanden sind?

Anfang Juli 1893 war Julia Mann mit ihren Kindern Julia, Carla und Viktor nach München in die Rambergstraße 2/0 gezogen. Heinrich Mann stößt kurze Zeit später dazu und kostet ab nun das kulturelle Leben Münchens aus. Sein Bruder siedelt nach dem Schulabschluss mit der mittleren Reife in Lübeck zur übrigen Familie über und tritt daraufhin eine Stelle als unbezahlter Volontär bei der *Süddeutschen Feuer-Versicherungsbank* AG im Gebäude an der Salvatorstraße 18/I an. Bereits Ende August entschließt er sich jedoch für die Lebensform des freien

⁷ Wolfgang Frühwald: Kunststadt München. Von der Entstehung und der Dauerhaftigkeit eines romantisch-literarischen Mythos. In: Michael S. Batts (Hg.): *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honour of Hans Eichner*. New York u. a. 1987, S. 271-286, hier S. 276.

⁸ Vgl. Jürgen Kolbe: *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933*. Berlin 1987 (= *Erkundungen*, 6), S. 32ff.

⁹ Unveröffentlichter Brief Heinrich Manns an Thomas Mann vom Dezember 1903; Originalfassung im Thomas-Mann-Archiv Zürich; vgl. Fabio Ognibene: *Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens*. Würzburg 2010, S. 42.

¹⁰ Vgl. Helmut Koopmann: *Thomas und Heinrich Mann. München und der Renaissancekult um 1900 – Aspekte einer Brüderlichkeit*. In: Dirk Heißenrath (Hg.): *Thomas Mann in München*. Bd. 2: *Vortragsreihe Sommer 2004*. München 2004 (= *Thomas-Mann-Schriftenreihe*, 4), S. 15-46, hier S. 36.

Schriftstellers und absolviert ab Herbst zwei Semester als Gasthörer an der Technischen Hochschule in München.¹¹ Nach den Italienreisen 1895 und 1896-1898 beginnt die Zeit der „Schwabinger Verstecke“.¹² Ende April ziehen Heinrich und Thomas Mann gemeinsam in die Theresienstraße 82/0, doch schon Anfang Juli scheiden sich die Wege der Brüder wieder, die bisher auf Grund ihrer gemeinsamen Italienaufenthalte und beispielsweise der Arbeit für die Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert* ein doch intensives Verhältnis zueinander pflegten.¹³ Thomas Mann taucht immer mehr in die Künstler- und Literatenszene Schwabings ein und wechselt seine Wohnungen in diesem Viertel in geradezu ‚rekordhafter‘ Geschwindigkeit. Seine erste eigene Wohnung bezieht er am 9. Juli 1898 in der Barerstraße 69/I, im Anschluss daran mietet er von November 1898 bis Februar 1899 eine Wohnung in der Markstraße 5/III, die er in seiner berühmten Novelle *Der Kleiderschrank* (1899) literarisch verewigt. Vom vierten des Monats bis zum Januar 1902 lässt er sich in der Feilitzschstraße 5/III nieder.¹⁴ Er zieht daraufhin bis Ende August 1902 in die Ungererstraße 24/III, überbrückt die Zeit bis November unter anderem in der Pension Gisela (Giselastraße 15)¹⁵ und findet dann seine neue Bleibe bis Oktober 1904 in der Konradstraße 11. Die späteren Wohnungen sollen hier nicht mehr erwähnt werden, da sie für die Werkgeschichte von *Gladius Dei* als unerheblich betrachtet werden können.

Heinrich Mann überbietet seinen Bruder, was die Ortswechsel betrifft, bei Weitem. Er kann für sich allein in München bis 1914 mehr als

¹¹ Vgl. Dirk Heißeher: *Wo die Geister wandern. Literarische Spaziergänge durch Schwabing*. München 2008 (= Beck'sche Reihe, 1847), S. 89f.

¹² Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Bd. 11: *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt am Main 1960, S. 116.

¹³ Vgl. Heißeher, *Wo die Geister wandern*, S. 90f.

¹⁴ Hier entstand angeblich die Novelle *Gladius Dei*. Vgl. Dirk Heißeher: *Im Zaubergarten*. Thomas Mann in Bayern. München 2005, S. 72.

¹⁵ Auch diese fungiert als Vorbild für einen Schauplatz im *Doktor Faustus*. Den Namen der Pension in „Pension Gisella“ umwandelnd, lässt er Adrian Leverkühn nach seiner Rückkehr aus Palästrina „zunächst in einer Schwabinger Fremdenpension (Pension Gisella) Wohnung“ nehmen. Vgl. Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 10.1: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Hg. und textkritisch durchges. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main 2007, S. 366.

zwei Dutzend Wohnungswechsel verbuchen und pendelt währenddessen zudem zwischen verschiedenen Orten wie Berlin, Italien und der Côte d'Azur.¹⁶ Nach seiner Rückkehr aus Italien im Frühjahr 1894 logiert er noch sporadisch bei der Mutter, kommt aber lieber in eigenen Wohnungen oder Pensionen unter, zum Beispiel am Türkengraben 23/II, in der Leopoldstraße oder in der Türkenstraße (Pension Bristol).¹⁷ Nach Auflösung der gemeinsamen Wohnung mit seinem Bruder in der Theresienstraße 82/0 zieht er im Juli 1898 in die Nordendstraße 6b/II (s. Abb. 1, am Ende dieses Beitrags).¹⁸ Die meiste Zeit verweilt er jedoch in Italien, am liebsten in Florenz.

Sowohl Heinrich als auch Thomas Mann verbringen ihre künstlerischen Entwicklungsjahre im Milieu der Schwabinger Bohème, verkehren in gängigen Etablissements wie dem Café Luitpold und schreiben für den von Albert Langen herausgegebenen *Simplicissimus*. Während sich der Jüngere „[e]ntsprechend den Stufen seiner Karriere [...] vom Siegestor unermüdlich in Richtung Bogenhausen“¹⁹ bewegt, – ab Oktober 1910 residiert er in der Mauerkircherstraße 13/II und schließlich ab 7.2.1914 im eigenen Haus in der Poschingerstraße 1²⁰ – bleibt Heinrich Mann auch nach seinen „Wanderjahre[n]“²¹ München-Schwabing und der Leopoldstraße treu.

Angesichts der Tatsache, dass sich Heinrich mehr mit dem südländischen Lebenstemperament identifizierte²² und der nordisch, hansea-

¹⁶ Vgl. Heißeiserer, *Wo die Geister wandern*, S. 111.

¹⁷ Vgl. Brigitte Bruns: *Die Jagd nach Liebe. Heinrich Manns Roman der Münchner Jahrhundertwende*. München 1988, S. 4, sowie Stefan Ringel: *Heinrich Mann. Ein Leben wird besichtigt*. Darmstadt 2000, S. 80.

¹⁸ Vgl. Heißeiserer, *Wo die Geister wandern*, S. 92.

¹⁹ Kirsten Gabriele Schrick: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*. Wien 1994 (= *Literaturhistorische Studien: Literatur aus Österreich und Bayern*, 6), S. 133.

²⁰ Vgl. Heißeiserer, *Wo die Geister wandern*, S. 106.

²¹ Ringel, *Heinrich Mann*, S. 58; ebenso Manfred Flügge: *Heinrich Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 39.

²² Vgl. hierzu den Brief Heinrich Manns an Thomas Mann vom Dezember 1903: „Du sehnst dich nach der Gesundheit des Nordens, ich mich nach der des Südens. Es sind zwischen uns Gradunterschiede. Ich habe vom zigeunerhaften Künstlertum so viel mehr, dass ich nicht widerstehen kann. Ich bin mehr Romane, fremder, haltloser.“ (s. Fußnote 9).

tisch-bürgerlich geprägte Thomas den Süden „im Grunde [...] nicht liebte“,²³ ergibt sich doch die Frage, wieso gerade Thomas Mann die Hälfte seines Lebens in dieser süddeutschen Stadt zubrachte. Der Grund ist der Kontrast, der nicht nur sein persönliches Wesen definiert, sondern auch eine grundlegende „Denk- und Gefühlsstruktur“²⁴ in seinem Werk konstituiert, welche sich unter dem Stichwort der Nord-Süd-Polarität subsumieren lässt. Die Diskrepanz zwischen der eigenen Befindlichkeit und dem ihm umgebenden Umfeld dient letztendlich als Impuls für seine künstlerische Produktivität – oder wie es der Schriftsteller selbst ausdrückt: „Auf jeden Fall hat es seinen Reiz und Nutzen, in Protest und Ironie gegen seine Umgebung zu leben.“²⁵

Künstlerisch produktiv war Thomas Mann in München jedenfalls enorm. Es entstanden neben großen Teilen der *Buddenbrooks* (1901), *Königliche Hoheit* (1909), *Der Zauberberg* (1924) und dem Beginn der *Joseph-Tetralogie* auch bedeutende Novellen, unter anderem *Gladius Dei*. Nicht so der große München-Roman *Die Jagd nach Liebe* von Heinrich Mann. Laut eigener Angaben ist dieser „[e]ntworfen am Gardasee, Januar 1903. Angefangen Februar in Florenz [...]. Beendet Sommer 1903 in Polling bei Weilheim, Wohnort meiner Mutter (die 1923 starb).“²⁶ Dies attestiert, dass sich zwar biographische Aufenthaltsorte und literarische Handlungsorte meist überlagern, Schreiborte aber durchaus nicht immer mit den literarisch imaginierten Räumen kongruieren.

2. Münchens künstlerische Blütezeit um 1900

Ein literarischer Schauplatz fungiert nicht nur als „Brücke zwischen Fiktion und Wirklichkeit“, sondern schafft auch eine Verbindung zwischen

²³ Thomas Mann, Reden und Aufsätze 3, S. 103.

²⁴ Terence James Reed: Thomas Mann in München – München bei Thomas Mann. In: Albrecht Weber (Hg.): Handbuch der Literatur in Bayern. Vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen. Regensburg 1987, S. 413-422, hier S. 413.

²⁵ Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 13.1: Betrachtungen eines Unpolitischen. Hg. und textkritisch durchges. von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main 2009, S. 155.

²⁶ Heinrich Mann: Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus. Hamburg 1964, S. 45.

Vergangenheit und Gegenwart.²⁷ Die sich in den Texten manifestierende Vergangenheit soll an dieser Stelle zunächst außerliterarisch reflektiert werden, wobei der Fokus auf die für die zu vergleichenden Texte relevanten zeit- und kulturhistorischen Aspekte gerichtet wird.

Heinrich und Thomas Mann kommen, der Stadt an der Trave entstammend, aus dem Norden in das südliche ‚Isar-Athen‘ oder ‚Isar-Florenz‘, in „Deutschlands Künstlerische Hauptstadt“,²⁸ in ein „irdisches Paradies“. ²⁹ Diese und noch weitere Topoi etikettieren das München der Prinzregentenzeit (1886-1912), dessen ‚Physiognomie‘ jedoch bereits Jahrzehnte früher ihre Ausprägung fand. Sie ist dem bis 1848 regierenden bayerischen Monarchen Ludwig I. zu verdanken, der die nach ihm benannte Ludwigstraße zu einer ‚Prachtstraße‘ avancieren ließ, indem seine Architekten Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner diese durch städtebaulich bedeutende Monumente wie die Feldherrnhalle, das Odeon, die Staatsbibliothek, die Ludwigskirche, die Universität und das Siegestor säumten.³⁰ Doch erst in der Dekade von 1895 bis 1905, in der nahezu alle künstlerischen Bereiche florierten, bildete sich die heute vorzufindende Stadtgestalt heraus.³¹ Gerade in architektonischer Hinsicht gewann die Residenzstadt epochenspezifische Bauten wie das Prinzregententheater, eine führende Institution für die Festigung der musikalischen Wagner-Tradition,³² das Schauspielhaus in der Maximilianstraße oder die Villa des ‚Malerfürsten‘ Franz von Stuck, um nur wenige Exempel herauszugreifen.³³ Sie alle akzentuieren das vorherrschende Kolorit des Jugendstiles, der in dieser „Stadt der Jugend“³⁴ Einzug fand.

²⁷ Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 293.

²⁸ München und die Münchner. Leute, Dinge, Sitten, Winke. Karlsruhe 1905, S. 1*.

²⁹ Frühwald, *Kunststadt München*, S. 276; vgl. hierzu auch Fußnote 7.

³⁰ Vgl. ebd., S. 281; ebenso Rainer Metzger / Christian Brandstätter: München – die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890-1920; Architektur, Malerei, Design, Theater, Musik, Cabaret, Literatur, Buchkunst, Verlagswesen. Text von Rainer Metzger. Bildauswahl von Christian Brandstätter. Wien 2008, S. 29, 30-36.

³¹ Vgl. Manuel Gasser: Stadt der Jugend. In: Ders. (Hg.): München um 1900. Bern u. a. 1977, S. 5f.

³² Vgl. Herbert Rosendorfer: Das Münchner Musikleben um 1900. In: Gasser, München um 1900, S. 133-140, hier S. 133-136.

³³ Vgl. Kolbe, Heller Zauber, S. 36-38ff.

³⁴ Gasser, Stadt der Jugend, S. 5.

Einer ihrer führenden Vertreter, Franz von Stuck, opponierte mit seiner „hysterischen Renaissance“³⁵ gegen seinen der Neorenaissance frönenden Antagonisten Franz von Lenbach. Mit seiner betonten Erotik, die etwa in seinem Werk *Die Sünde* (1893) aufscheint, öffnet er der tabuisierten Sinnlichkeit einen Freiraum, der durchaus publikumswirksam war.³⁶

Wenn München der Ruf einer ‚Kunststadt‘ anhaftet, dann konkretisiert sich dieser in erster Linie in der „künstlerisch-architektonische[n] Gestalt Münchens“,³⁷ die auf Grund der beständigen „münchnerische[n] Südsehnsucht“³⁸ römisch-klassizistische und historistische Stilmerkmale widerspiegelt. Doch maßgeblich inaugurieren diese die nach München strömenden Künstler, die den Stadtteil Schwabing zu ihrem kulturellen und künstlerischen Zentrum machen. Künstler jeglicher Couleur, als Bohème bezeichnet, finden dort Quartier in günstigen Wohnungen, Caféhäusern und Wirtschaften. In dem in jenen Jahren als „Stadt der Kreise“³⁹ bezeichneten München treffen sich literarische Vereinigungen wie die *Literarische Gesellschaft*, die *Jugend*⁴⁰ oder Mitglieder des *Simplicissimus* in den favorisierten Schwabinger Cafés *Stefanie* und *Luitpold* oder in der Künstlerkneipe *Simpl.*⁴¹ Deren künstlerisches Pendant bilden *Die Vereinigten Werkstätten*, ein 1898 gegründetes Agglomerat von Kunsthandwerkern mit Richard Riemerschmid oder Hermann Obrist,

³⁵ Ausdruck von Heinrich Mann geprägt, in: Heinrich Mann: Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy. Bd. 2: Minerva. Mit einem Nachwort von André Banuls und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt am Main 1987 (= Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider), S. 117.

³⁶ Vgl. Schrick, München als Kunststadt, S. 63f.

³⁷ Frühwald, Kunststadt München, S. 272.

³⁸ J. A. Schmoll genannt Eisenwerth: Idee und Gestalt der Villa Stuck. In: Franz von Stuck. Die Stuck-Villa zu ihrer Wiedereröffnung am 9. März 1968. Werk – Persönlichkeit – Wirkung. Dokumente und Stimmen. München 1968 (= Stuck-Jugendstil-Verein München: Katalog, 1), S. 6-16, hier S. 7.

³⁹ Zitiert nach Klara Obermüller: Das literarische München um die Jahrhundertwende. In: Gasser, München um 1900, S. 41-69, hier S. 52.

⁴⁰ Die 1896 von Georg Hirth gegründete, illustrierte Zeitschrift war namensgebend für die Strömung „Jugendstil“, vgl. Metzger / Brandstätter, München, S. 137, sowie Schrick, München als Kunststadt, S. 86-88.

⁴¹ Das Café *Luitpold* gibt es noch heute in der Briener Straße 11. An den legendären *Simpl.*, im 2. Weltkrieg zerstört, erinnert heute in der Türkenstraße 57 der *Alte Simpl.*

die die Herstellung und den Vertrieb guter Möbel forcieren und mit ihrer schwulstigen Ornamentik die Strömung des Judenstils lancieren.⁴² Damit findet bereits ein weiteres Gepräge Ausdruck, das der Formel ‚Kunststadt‘ Kontur verleiht: Es hat hier das Kunsthandwerk Vorzug, das der Kommerzialisierung dient in Form von Reproduktion. Aus dem Boden sprießen Kunstreproduktionsläden wie 1896 der berühmte *Kunstsalon J. Littauer* am Odeonsplatz 2 oder Geschäfte für fotografische Vervielfältigung, dessen wichtigstes bereits 1833 von Hanfstaengl gegründet wurde.⁴³

Diese Art von Kunst dient schließlich als essentielle Erwerbsquelle und ist, ebenso wie die architektonische Gesamtheit, Magnet für den Tourismus, für den München als „nördlichste[r] Punkt Italiens“⁴⁴ um 1900 als Garant für Umsatz diente.

Trotz der euphorischen Idylle hat München mit dem Norden um die Vorrangstellung gegenüber dem Markenkennzeichen ‚Kunststadt‘ zu ringen. Ungeachtet der Sorgen um *Münchens Niedergang als Kunststadt*, ausgelöst 1901 durch den Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen, kann die Metropole ihr Gesicht wahren und verliert erst durch den Einschnitt des Ersten Weltkrieges ihr künstlerisches Fundament.⁴⁵

3. Schauplätze und Handlungsorte in *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe*

Mit diesem biographischen und historischen Hintergrundwissen kann sich nun auf die Handlungsorte und Schauplätze in *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe* konzentriert werden.

„Bei der Analyse des Raumes einer fiktionalen Geschichte geht es zunächst einmal darum, welche Schauplätze, Gegenstände, Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit in einem narrativen Text ausgewählt und wie diese dargestellt bzw. erzählerisch gestaltet werden“, konstatiert Ansgar Nünning in dem Band *Raum und Bewegung in der Literatur. Die*

⁴² Vgl. Klaus Jürgen Sembach: Münchner Architektur und Kunstgewerbe. In: Gasser, München um 1900, S. 11-40, hier S. 40.

⁴³ Vgl. Metzger / Brandstätter, München, S. 133ff. u. 198; Heißerer, Im Zaubergarten, S. 74.

⁴⁴ Schrick, München als Kunststadt, S. 71.

⁴⁵ Vgl. Metzger / Brandstätter, München, S. 193 und 333ff.

*Literaturwissenschaften und der Spatial Turn.*⁴⁶ Diese „Schauplätze, Gegenstände, Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit“ gilt es nun näher zu erforschen. Dabei stellt sich die Frage, ob der literarisierte „Ort der Handlung(en)“ mehr ist als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds⁴⁷ und ob er einer „Erzählfunktion“⁴⁸ Folge leistet.

Wo also spielen *Gladius Dei* und *Die Jagd nach Liebe*? Die Novelle *Gladius Dei* beantwortet diese Frage bereits mit dem ersten Wort: „München leuchtete“⁴⁹ lautet der vielzitierte Beginn der Erzählung und liefert dem Leser damit ein Indiz dafür, dass das fiktionale Werk als Schauplatz ein „realweltliches Pendant“⁵⁰ hat. Andreas Mahler klassifiziert solche Textstädte als „Städte des Realen“⁵¹ im Gegensatz zu „Städte[n] des Allegorischen“⁵² oder „Städte[n] des Imaginären“,⁵³ die kein „mimetisches Abbild einer existenten Stadt“⁵⁴ sind. In Heinrich Manns Roman muss der Leser etwas länger warten, bis ihm ein Anhaltspunkt den Handlungsraum betreffend an die Hand gereicht wird. Im Laufe des Dialogs zwischen Ute und Bella im ersten Kapitel fallen topographische

⁴⁶ Ansgar Nünning: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 33-52, hier S. 45.

⁴⁷ Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl. München 1993, S. 329.

⁴⁸ Wolfgang Preisendanz: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. In: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung, 418), S. 373-391, hier S. 373.

⁴⁹ Thomas Mann: *Gladius Dei*. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen. 1893-1912. Hg. und textkritisch durchges. von Terence J. Reed. Frankfurt am Main 2004, S. 222. In der Folge im Text mit der Sigle GD und der Seitenzahl zitiert.

⁵⁰ Uwe Spörl: Die Chronotopoi des Kriminalromans. In: Markus May / Tanja Rudtke (Hg.): Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann. Heidelberg 2006 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 241), S. 335-363, hier S. 352.

⁵¹ Andreas Mahler (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg 1999 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 105.

⁵² Ebd., S. 55.

⁵³ Ebd., S. 171.

⁵⁴ Ebd., S. 28.

Marker⁵⁵ wie „Isar“⁵⁶ und „Ludwigstraße“ (JL 14). Doch lässt sich daraus noch lange nicht auf München als Handlungsort schließen, schließlich gibt es die Ludwigstraße in mehreren deutschen Städten. Nur der ortskundige und der biographisch bedachte Leser könnten anhand dieser topographischen Angabe Vermutungen anstellen. Im weiteren Verlauf des Geschehens häufen sich jedoch geographische und topographische Bezeichnungen („Karl-Theodor-Straße“ [JL 19], „Leopoldstraße“ [JL 31], „Odeonsplatz“ [JL 33], „Peterskirche“ [JL 79]...), die den möglichen Handlungsraum auf München verengen. Die explizite Nennung von München erfolgt auf Seite 19. Verfolgt man die topographischen Indizien beider Texte weiter, so präzisiert sich der Schauplatz in beiden Fällen als vollkommene „Reorganisation eines historischen Raumes“,⁵⁷ der infolgedessen leicht kartographierbar wäre.

Ehe der Figurenraum in *Gladius Dei* beschränkt wird, derjenige Raum also, innerhalb dessen sich die Hauptfigur Hieronymus bewegt, generiert der Text bloße Beschreibungen eines Raumes, ohne dass sich der Protagonist zwingend an diesem Ort befindet. Wenn von „festlichen Plätzen“ (GD 222), „weißen Säulentempeln“ (GD 222) und „antikisierenden Monumenten“ (GD 222) gesprochen wird, meint sich der Leser eher nach Griechenland oder Italien versetzt, doch die Wortkomposition „Gartenanlagen der Residenz“ (GD 222) holt den Ortskundigen gleich wieder nach München zurück. Spätestens mit der Nennung „Odeon“ (GD 222) konkretisiert sich dem Leser der Handlungsraum: Man befindet sich in der Ludwigstraße. Die weitere Beschreibung der Szenerie verdeutlicht es noch: Als topographischer Marker taucht das „moderne Schauspielhaus“ (GD 222) auf, es sind die Münchner Kammerspiele, die 1901 von Richard Riemerschmid nach Elementen des Jugendstils erbaut wurden. Junge Leute „wandern in der Universität und der Staatsbibliothek aus und ein“ (GD 222), in Institutionen, die an der Prachtstraße Ludwigs I. platziert sind.

⁵⁵ Orte, die erwähnt werden, ohne dass sich eine Figur dort physisch befindet. Vgl. Klassifikation nach Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 128f.

⁵⁶ Heinrich Mann: *Die Jagd nach Liebe*. Roman. Mit einem Nachwort von Alfred Kantorowicz und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2006 (= Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider), S. 11. In der Folge im Text mit der Sigle JL und der Seitenzahl zitiert.

⁵⁷ Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 54.

Der Autor scheint sich exakt an „geographische[n] und topographische[n] Gesetzmäßigkeiten“⁵⁸ zu orientieren und rekonstruiert eine genuin münchenerische Landschaft vor des Lesers Auge. Diesem visualisiert sich förmlich dreidimensional, wie die „Akademie der Bildenden Künste [...] ihre weißen Arme zwischen der Türkenstraße und dem Siegesthor ausbreitet“ (GD 222). Atmosphärisch genau wird das Ambiente Münchens um 1900 eingefangen:

Jedes fünfte Haus läßt Atelierfensterscheiben in der Sonne blinken. Manchmal tritt ein Kunstbau aus der Reihe der bürgerlichen hervor, das Werk eines phantasievollen jungen Architekten, breit und flachbogig, mit bizarrer Ornamentik, voll Witz und Stil. Und plötzlich ist irgendwo die Thür an einer allzu langweiligen Fassade von einer kecken Improvisation umrahmt, von fließenden Linien und sonnigen Farben, Bacchanten Nixen, rosigem Nacktheiten... (GD 223)

Mit dem historischen Hintergrund im Kopf lassen sich dezidiert Parallelen zwischen dem imaginierten Handlungsraum und der historischen Situation mit ihrem ‚Kunststadt‘-Charakter ausmachen, in dem junge, den Jugendstil kreierende Künstler ihre Wahlheimat fanden. Die „künstlerisch-architektonische Gestalt Münchens“⁵⁹ tritt ebenso hervor wie die Titulierung Münchens als Kunsthandelsstadt mit ihren „Kunstschreinereien und Bazare[n]“ (GD 223) en masse. Nach dieser doch eher weitläufigen Beschreibung der Kulisse verengt sich der Blick auf eine spezifische Kunsthandlung, „oben am Odeonsplatz angesichts der gewaltigen Loggia, vor der sich die geräumige Mosaikfläche ausbreitet, und schräg gegenüber dem Palast des Regenten“ (GD 223f.) gelegen. Es ist das Schönheitsgeschäft von M. Blütenzweig, das sich dank der geographisch so präzisen Beschreibung auf den Odeonsplatz 2 lokalisieren lässt, wo 1896 Jakob Littauer seinen Kunstsalon eröffnete. Während es sich bis hierhin um eine bloße Vorstellung des Handlungsraumes handelt, erschließt sich dem Leser in Kapitel 2 mit der Bewegung des Protagonisten im öffentlichen Raum der Figurenraum. Leicht könnte die Route, die Hieronymus von der Schellingstraße Richtung Ludwigskirche, anschließend die Ludwigstraße entlang „entgegen der gewaltigen Loggia mit ihren Statuen“ (GD 227) zurücklegt, bis er „auf dem

⁵⁸ Ebd., S. 15.

⁵⁹ Frühwald, Kunststadt München, S. 272.

Odeonsplatz“ (GD 227) gelangt und die Auslagen von Herrn Blüthenzweig inspiziert, in einen Stadtplan eingezeichnet werden. Alle erwähnten Straßen, Plätze und Institutionen lassen sich also dank Thomas Manns „Detailrealismus“⁶⁰ mühelos identifizieren.

Besonders interessant wird diese Wahrnehmung jedoch erst durch einen Vergleich mit demselben georäumlichen Ausschnitt in einem oder mehreren anderen Texten, in diesem Fall in *Die Jagd nach Liebe* von Heinrich Mann, dessen biographischer und historischer Kontext demjenigen von Thomas Mann ähnlich ist. Das Fernziel der Literaturgeographie wäre eine Kartographie der gesamten Literatur, die Entwicklung eines literarischen Atlases Europas,⁶¹ wozu Franco Moretti mit seinem *Atlas des europäischen Romans* schon einen nützlichen Beitrag geleistet hat.⁶² Dem kann hier freilich nicht ausführlich genug Folge geleistet werden, aber der komparatistische Ansatz zwischen zwei Texten erscheint dennoch gewinnbringend.

Wie also verfährt der brüderliche Gefährte mit demselben Wirklichkeitsausschnitt? Wendet er aus den zahlreichen Varianten zur „poetische[n] Gestaltung realer Orte“⁶³ dieselbe wie Thomas Mann an oder geht er mit der vorgefundenen Wirklichkeit ganz anders um, wie zum Beispiel in seinem Lübeck-Roman *Professor Unrat*, in dem er die Wirklichkeit teils stark verfremdet?⁶⁴

Zunächst einmal ist festzustellen, dass sich der Handlungsraum bei Heinrich Mann auf ein wesentlich größeres Terrain ausweitet, was in Anbetracht der Textgattung „Roman“ auch schlüssig erscheint. München ist nicht der einzige Schauplatz, knapp drei Jahre verbringt der

⁶⁰ Dagny-Bettina Hirschberg: „Kunststadt München“. Zur Genese des München-Bildes in Heinrich Manns Roman *Die Jagd nach Liebe*. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 6 (1988), S. 1-30, hier S. 1.

⁶¹ Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 299ff.

⁶² Vgl. Franco Moretti: *Atlas des europäischen Romans*. Wo die Literatur spielte. Köln 1999.

⁶³ Angelika Corbineau-Hoffmann: *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1948*. Berlin u. a. 1993 (= *Komparatistische Studien*, 17), S. 11.

⁶⁴ Vgl. hierzu Stefanie Wehnert: *Mein liebes albernes altes Lübeck*. Lübeck-Bezüge in Heinrich Manns Roman *Professor Unrat*. In: Hans Wißkirchen (Hg.): *Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich*. Heinrich Manns *Professor Unrat* und *Der blaue Engel*. Lübeck 1996, S. 14-51.

Protagonist beispielsweise in Italien (JL 391-464), und schon Planegg (JL 112), Schleißheim (JL 108) und vor allem Walchensee (JL 239) lassen sich nicht mehr zum Großraum München zählen. Auch der innerstädtische Schauplatz ist nicht wie das novellistische Geschehen in *Gladius Dei* auf wenige Straßenzüge der Maxvorstadt begrenzt, sondern oszilliert zwischen Innenstadt-Zentrum, Bohème-Viertel und Nymphenburg. Dort unternehmen Claude und Ute gemeinsame Spaziergänge:

Sie wanderten um fünf Uhr den schattigen Kanal entlang. Dann schöpften sie Atem, bevor sie in den ungeheuren Kreis weißer Gebäude traten, den die Sonne anfüllte. Kein menschlicher Schatten bewegte sich darin; die bäuerischen Farben der Blumenbeete schwatzten fröhlich im Licht, das Lila der Fliederbüsche flüsterte nur. An den langen hellen Wasserbecken hielten Putten aus lauter steinernen Fettklößen dicke Königskronen empor; und in den Bassins wurden die blauen und weißen Himmelmassen blasser und die Treppen und Schnörkel des Schlosses fast sehnsüchtig. (JL 103)

Eine der wenigen Stellen übrigens, für die Thomas Mann Lob übrig hatte („Das Vortreffliche in diesem neuen Roman entgeht mir gewiß nicht. Die Schilderungen von Nymphenburg [...]“).⁶⁵ Innerhalb der in München zu lokalisierenden Szenen korrespondieren die Brüder jedoch hinsichtlich ihrer Beschreibung. Zwar lassen sich die von den Figuren zurückgelegten Wege in *Die Jagd nach Liebe* nicht so exakt nachverfolgen, da zeitraffend erzählt wird und bestimmte Stellen ausgespart werden. Aber dort, wo Schauplätze benannt werden, ließen auch sie sich eindeutig in das Koordinatensystem eines Stadtplans einzeichnen. Heinrich Mann baut seine literarisierte Landschaft authentisch auf, wozu die Korrespondenzen zu seinen biographischen Aufenthaltsorten sicherlich ihren Beitrag leisten. Sein Protagonist Claude Marehn bewegt sich vor allem im Bohème-Viertel Schwabing, das immer wieder erwähnt wird, sei es wortwörtlich (vgl. JL 186, 377) oder indirekt durch Straßennamen wie „Amalienstraße nahe der Akademie“ (JL 89) oder „Leopoldstraße“ (JL 31, 144, 465), in welcher Heinrich Mann zwischen und auch nach seinen Italienaufhalten immer wieder Quartier bezog. Claude verkehrt wie sein Erfinder im Café Luitpold (JL 72, 81), dem Stammlokal der Schwa-

⁶⁵ Thomas Mann / Heinrich Mann: Briefwechsel. 1900-1949. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt am Main 1984, S. 31.

binger Bohème.⁶⁶ Wiederholt werden prominente Gebäude in der Münchner Innenstadt textualisiert, etwa die Peterskirche (JL 79) oder die Frauenkirche (JL 389), oder es werden Institutionen des damaligen Münchens anzitiert (neben dem Café Luitpold beispielsweise die Kunstgewerbler Hugendubel [JL 77] oder Littauer [JL 145]). Nichts also vom Verschleiern der Wirklichkeit, sondern auch hier eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der Realität, die diejenige seines Bruders beinahe überbietet.

Es lassen sich also eindeutige Berührungspunkte zwischen beiden Texten registrieren, welche ihren Gipfel in der chiasmatischen Anordnung der Städte München und Florenz erreichen. Sowohl *Gladius Dei* als auch *Die Jagd nach Liebe* sind in einer „südlichen, dem Italien nachgebildeten Atmosphäre“⁶⁷ angesiedelt.

Er begann um Utes Bild einen Rahmen zu ersehen, in diesem München, in das man sie einst überzuführen versucht hatte, nach der Schönheit der Starken zu suchen. Florentiner Paläste türmten an der Ludwigsstraße ihre Blöcke, wölbten ihre Fensterbögen über die Säule, die sie teilte, streckten schmale eiserne Laternen aus. Römische Brunnen empfangen und quollen über. Barockkirchen schwangen ihre feurigen Formen. Im Hofgarten schwankten verwelkte Laubgewinde vor langen, rot gefüllten Arkaden. (JL 391)

Diese Passage mutet erstaunlich übereinstimmend mit dem Beginn von *Gladius Dei* an: „Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend der Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages“ (GD 222). Die „ungleichen Brüder“⁶⁸ bedienen sich teilweise eines identischen Wortschatzes, um

⁶⁶ Erich Mühsam berichtet zum Beispiel von gemeinsamen Aufhalten im Café Luitpold während des Ersten Weltkrieges (vgl. Erich Mühsam: *Ausgewählte Werke*. Bd. 2: *Publizistik, Unpolitische Erinnerungen*. Berlin 1978, S. 659), aber es darf angenommen werden, dass Heinrich Mann auch schon um die Jahrhundertwende dort einkehrte.

⁶⁷ Ilsedore B. Jonas: *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg 1969 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, 3), S. 47.

⁶⁸ Helmut Koopmann: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*. München 2005.

die ‚Physiognomie‘ der Maxvorstadt um die Jahrhundertwende einzufangen und zugleich gegenüber den Florentiner Originalen als Plagiat zu demaskieren. Beide Brüder intendieren offensichtlich eine Kritik an den Zuständen, die sie in München vorfinden; beide Texte generieren eine „parodistische Widerspiegelung des Kunstraumes der Renaissance“. ⁶⁹

Heinrich und Thomas Mann organisieren den Schauplatz ihrer Werke sehr ähnlich. Würde man die topographischen Marker, Schauplätze und von den Figuren zurückgelegten Distanzen in einer Karte visualisieren, würden sich Überschneidungen ergeben. Das resultiert natürlich auch aus dem gemeinsamen biographischen Hintergrund, der, wie einleitend veranschaulicht, die Brüder Erfahrungen in München-Schwabing und Italien, vorrangig Florenz, sammeln ließ. In beiden Texten konvergieren fiktive und biographische Ebenen (s. Abb. 2, am Ende dieses Beitrags).

Die Frage ‚Wo spielt Literatur?‘ scheint damit hinlänglich beantwortet. Nun gilt es noch, sich der Frage nach dem Weshalb zu widmen. „Schreibende fühlen sich zu Orten und Landschaften hingezogen oder sind in ihnen von Kindheit an verwurzelt und machen sie zu Schauplätzen und Handlungsräumen ihrer Geschichten [...]“. ⁷⁰ Dass sich dieses Zitat nicht widerspruchlos auf die vorliegende Konstellation transformieren lässt, ist evident. Thomas Mann fühlt sich in den Entstehungsjahren seiner München-Novelle der Stadt zwar in gewisser Weise verbunden, doch verwurzelt wird er dort nie umfänglich sein. Auch Heinrich Mann nicht, der ja bereits während der Genese seines Romans hauptsächlich in Italien weilte. Dennoch motiviert sich der Schauplatz mitunter aus ihrer Biographie, jedoch vielmehr in pejorativer Art und Weise. Ironie und Karikatur lassen eine Distanzierung München gegenüber erkennen.

Von akustischen Signalen wie den Pfiffen des Nothung-Motives (GD 222) – die Musik Richard Wagners hatte ihren festen Platz in der ‚Kunststadt‘ – über die glanzvollen Bauten wie Feldherrnhalle oder Ludwigskirche, über Kunsthandlungen bis hin zu einzelnen künstlerischen

⁶⁹ Joachim Wich: Thomas Manns *Gladius Dei* als Parodie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 22 (1972), S. 389-400, hier S. 399.

⁷⁰ Piatti, Die Geographie der Literatur, S. 15.

schen Reproduktionen, wie sie im Madonnenbild, vermutet wird darin unter anderem eine Persiflage auf Stucks *Sünde*,⁷¹ ihre Klimax finden: Thomas Mann fängt das Flair, wie es aus den kunsthistorischen Beschreibungen bekannt ist, vom Allgemeinen bis ins kleinste Detail ein. Aber überzeichnet, ironisch, voller Parodie. Nicht nur, was die Topographie betrifft, projiziert er ein Spiegelbild der Zeit um 1900, sondern auch ein gewisses Psychogramm wird erstellt und reflektiert. Die Figuren der Novelle bewegen sich in der „Luft einer großen Stadt, voller Künstler und Bürger, die nichts thaten.“⁷² „Man ist von Erwerbsgier nicht gerade gehetzt und [...] lebt angenehmen Zwecken“ (GD 223). Thomas Mann beschreibt das Treiben einer „schönen und gemächlichen Stadt“, in der „Reisende aller Nationen [...] in den kleinen, langsamen Droschken umher[kutschieren]“ (GD 222). Damit erfasst er die historische Situation genau, in der der Tourismus auf Grund des ‚Kunststadt‘-Epithetons florierte. Abgesehen von staunenden Touristen reduziert er sein Figurenensemble auf Künstler und Kunsthandwerker, die er ebenso zweifellos in ein kritisches Licht rückt. Das bezeugt schon der Name des prominenten Kunsthändlers, der Kunst nur aus kommerziellem Interesse verfolgt. Die Kunst steht bei Herrn Blütenzweig nicht wirklich in „Blüthe“, Thomas Mann entlarvt sie als „Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde [...], in denen die Antike auf eine humorvolle und realistische Weise wiedergeboren zu sein scheint“ (GD 224). Er demaskiert das „München der Verfallszeit“,⁷³ dessen Konjunktur vorbei ist („München leuchtete“), was mit dem Manifest *Münchens Niedergang als Kunststadt* bereits propagiert worden war. Man

⁷¹ Vgl. Elisabeth Galvan: Zeitgeist im Renaissance-Gewand. Ein Blick hinter die Münchener Kulissen von Thomas Manns *Fiorenza*. In: Dirk Heiße (Hg.): Thomas Mann in München. Bd. 5: Vorträge 2007-2009. Dokumentation. München 2010 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, 8), S. 25-50, hier S. 29.

⁷² So charakterisiert Thomas Mann die Atmosphäre, der Tony in München begegnet. Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 1.1: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Hg. und textkritisch durchges. von Eckhard Heftrich unter Mitarb. von Stephan Stachorski u. Herbert Lehnert. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2002, 6. Teil, 8. Kapitel, S. 404.

⁷³ Peter-Klaus Schuster: Als München leuchtete. Kunsthistorische Anmerkungen zu einer Erzählung von Thomas Mann. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 133. 9./10./11. Juni 1984. Feuilleton-Beilage, S. 7.

könnte Thomas Manns verdeckte Kritik auch als Ressentiment des Literaten gegenüber den Künstlern lesen, die sich öffentlicher Bewunderung erfreuen. Den „Primat der Literatur“ sucht er in der künstlerischen Stadt vergebens.⁷⁴

Heinrich Mann dehnt noch wesentlich stärker „den lokalhistorischen Realismus [...] auch auf Figurenkonstellation aus[], auf die soziale und wirtschaftliche Situation der Stadt“.⁷⁵

Die *Jagd nach Liebe* wird mitunter als „Schlüsselwerk aus dem Schwabinger Milieu“⁷⁶ charakterisiert, denn Heinrich Mann bediente sich nicht nur geographischer und topographischer Elemente der Stadtgestalt, sondern er nutzt – wie es sein Bruder schon so häufig getan hatte – auch gesellschaftliche Vorbilder aus der Realität. „Daß du in der ‚Jagd n. Liebe‘ in zu gewagter Weise Münchener bekannte Persönlichkeiten hineinzogst, ist *Löhr* in seiner Stellung etwas unangenehm“,⁷⁷ beanstandet seine Mutter Julia. Nicht nur bekannte Persönlichkeiten kommen vor, nicht nur Lenbach (JL 382, 389), Stuck (JL 50) und Die Vereinigten Werkstätten (JL 143, 208) als kunsthistorisch bedeutsame Charaktere werden angeführt, sondern es werden auch Individuen der einfachen Gesellschaft entworfen, die wirtschaftlichen Belangen nacheifern, so etwa der Geschäftsmann Panier. Es werden wie im tatsächlichen München der Jahrhundertwende satirische Zeitschriften gegründet (Der Rosenbusch), ‚verrenkte‘ Möbel produziert, aber auch Bauspekulationen vorgenommen. Schließlich geht es im Roman, wie der Titel induziert, aber auch um die *Jagd nach Liebe* des Décadents Claude Marehn, der nach der Zuneigung der liebesunfähigen Ute Ende – ihr sprechender Name lässt Heinrich Manns Distanzierung erkennen – strebt.

In *Die Jagd nach Liebe* scheint Heinrich Manns Gespür für Gesellschafts- und Zeitromane auf. Alfred Kantorowicz rezensiert dazu: „Man

⁷⁴ Vgl. Wolfgang Frühwald: „Der christliche Jüngling im Kunstladen“. Milieu- und Stilparodie in Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei*. In: Günter Schnitzler in Verbindung mit Gerhard Neumann und Jürgen Schröder (Hg.): Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag. München 1980, S. 324-342, hier S. 337.

⁷⁵ Hirschberg, Kunststadt München, S. 7.

⁷⁶ Metzger / Brandstätter, München, S. 201.

⁷⁷ Julia Mann an Heinrich Mann, 20. November 1904. In: Julia Mann: Ich spreche so gern mit meinen Kindern. Erinnerungen, Skizzen, Briefwechsel mit Heinrich Mann. Berlin 1991, S. 131f.

wird [...] in diesem Roman ein Stück deutscher Zeitgeschichte widergespiegelt finden.“⁷⁸ Er spricht von „deutscher Zeitgeschichte“ und nicht von Münchner Zeitgeschichte. Heinrich Manns Roman legt den Akzent mehr auf die gesellschaftskritischen⁷⁹ und ökonomischen Belange der Zeit, die nicht zwingend nur den Zeitgeist der bayerischen Metropole evozieren. Sein Roman bezeugt mustergültig, dass Raum und Zeit zwei miteinander korrelierende Kategorien sind.⁸⁰ Obwohl auch er mit seinen Zitaten tatsächlicher Münchner Größen ein Stück München abbildet, hätte sein Roman mit geringfügigen Änderungen auch in jeder anderen deutschen Stadt spielen können. Sein München-Bild ist also wesentlich diffuser als die doch so exakt nachvollziehbare Atmosphäre, die von seinem Bruder entworfen wurde, der trotz seiner versteckten Kritik den Mythos von der ‚Kunststadt München‘ fixierte.⁸¹

Die eingangs erwähnte These Lotmans, dass der „Ort der Handlung(en) mehr ist als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds“⁸² trifft zumindest auf *Gladius Dei* eindeutig zu. Durch die Verankerung im Münchener Milieu ist München als Handlungsort auch in *Die Jagd nach Liebe* mehr als nebensächliche Ausschmückung, doch hat sich die These, auf Heinrich Manns Text bezogen, prinzipiell schwerer zu behaupten.

Wo spielt Literatur und weshalb spielt sie dort? Der erste Bestandteil dieser Frage ließ sich in Bezug auf die beiden charakteristischsten München-Texte der Brüder Mann in der Tat mühelos beantworten. Alle Straßenzüge konnten lokalisiert, alle topographischen Institutionen der fiktiven Texte konnten im realen Georaum geortet werden. Etwas schwieriger gestaltete sich die Frage nach dem Weshalb. Beide Brüder

⁷⁸ Vgl. Alfred Kantorowicz: Klappentext zu Heinrich Mann: *Die Jagd nach Liebe*. Roman. Mit einem Nachwort von Alfred Kantorowicz und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2006 (= Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider).

⁷⁹ Vgl. hierzu Wolfdietrich Rasch: *Décadence und Gesellschaftskritik in Heinrich Manns Roman Die Jagd nach Liebe*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), S. 326-340.

⁸⁰ Vgl. hierzu Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main 2006 (= Fischer, 16718).

⁸¹ Vgl. Hirschberg, *Kunststadt München*, S. 3.

⁸² Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 329.

wählten vermutlich auf Grund ihrer eigenen Kenntnis und ihrer persönlichen Einstellung zu dieser Stadt München als Handlungsort aus. Sie intendierten Kritik an dieser „Kunststadt aus zweiter Hand“,⁸³ aber auch an der Gesamtheit des dort dominierenden Lebensgefühls. *Die Jagd nach Liebe* offenbart Heinrich Manns „ausgeprägtes Gespür für gesellschaftliche Strukturen“,⁸⁴ das sich als paradigmatisch für seine Folgeromane erweisen wird. Angesichts der Tatsache, dass es ihm vordergründig um die unterschiedlichen sozialen Lebenskonzepte geht, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen,⁸⁵ erscheint die Imprägnierung mit Münchner Kolorit eher von untergeordneter Relevanz. Symptomatische Konstellationen des Wilhelminischen Zeitalters werden mit Münchner Zeitgeist aufgeladen, eventuell, um der Gesellschaft einen authentischen Spiegel vorzuhalten.

Es ist erneut eindrucksvoll, wie sowohl Thomas als auch Heinrich Mann geringfügig zeitversetzt denselben Wirklichkeitsausschnitt literarisch inszenieren und dabei überraschend synchron operieren. Doch Inspiration schließt Rivalität nicht aus. Heinrich Mann holt sich Impulse und steuert mit der stärkeren Akzentuierung soziologischer und ökonomischer Belange in eine ganz andere Zielrichtung.

⁸³ Heißerer, *Wo die Geister wandern*, S. 103.

⁸⁴ Kaja Papke: *Heinrich Manns Romane Die Jagd nach Liebe und Zwischen den Rassen. Mentalitäten, Habitusformen und ihre narrative Gestaltung*. München 2007 (= Kontext, 4), S. 566.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 570.

Die Werke der Brüder Mann aus literaturgeographischer Sicht



Abbildung 1: Wohnorte der Brüder Mann in München⁸⁶

⁸⁶ <http://maps.cloudmade.com>. © 2012 CloudMade – Map data CCBYSA (www.creative-commons.de) 2012 OpenStreetMap (www.openstreetmap.org) contributors. Einzeichnungen von der Verfasserin selbst vorgenommen.

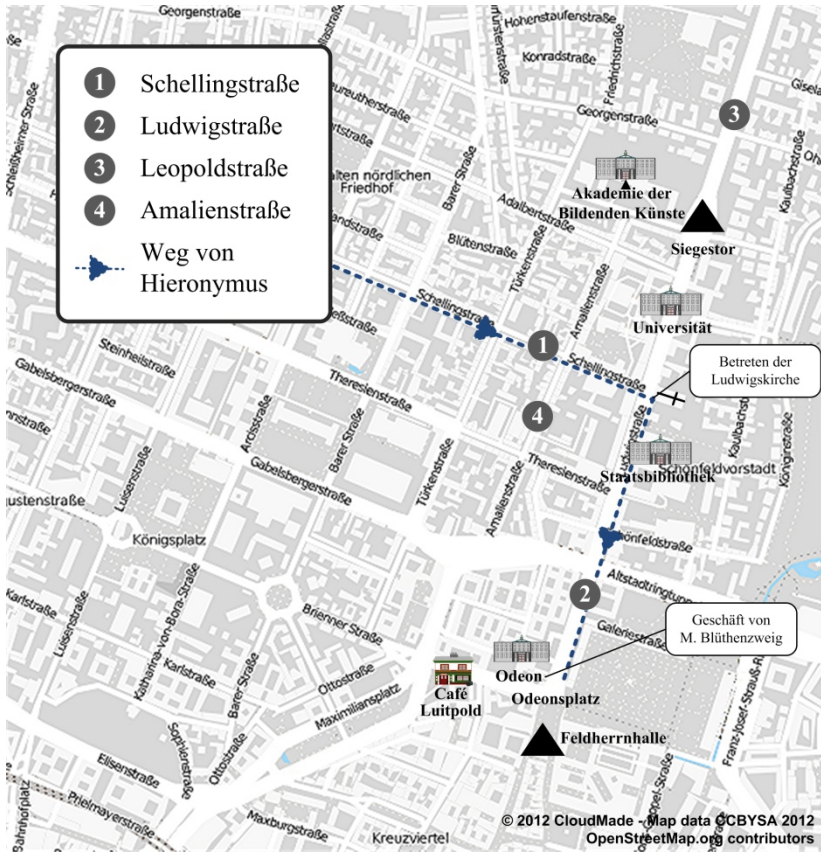


Abbildung 2: Überblickskarte mit Straßen und Gebäuden aus

Gladius Dei und *Die Jagd nach Liebe*⁸⁷

⁸⁷ <http://maps.cloudmade.com>. © 2012 CloudMade – Map data CCBYSA (www.creativecommons.de) 2012 OpenStreetMap (www.openstreetmap.org) contributors. Einzeichnungen von der Verfasserin selbst vorgenommen.

Uta Gärtner

Spiel mit den Normen.

Die Darstellung der Ehe in Arthur Schnitzlers Erzählung *Die griechische Tänzerin*

Schnitzlers 1902 veröffentlichte Erzählung geht nach seinen eigenen Aussagen zurück auf eine Geschichte, die ihm die Frau des Wiener Bildhauers Gustav Gurschner erzählt hatte.¹ Der ursprünglich, d. h. zur Zeit der ersten Fassung im April 1902 vorgesehene Titel lautete *Die duldende Frau*; Schnitzler überarbeitete aber die Erzählung komplett und gab ihr schließlich den Titel *Die griechische Tänzerin*,² womit er ein für die Lesererwartung schwächeres Signal setzte.³ Wie Urbach feststellt, schätzte Schnitzler die Erzählung wohl mehr als seine Interpreten, da er sie andernfalls nicht zur Titelgeschichte zweier Sammlungen gemacht hätte.⁴ In der Tat ist die dicht gesponnene Erzählung in der Sekundärliteratur bis heute stiefmütterlich behandelt worden, obwohl sie mehrere sehr interessante Diskussionspunkte aufweist, darunter die Frage der

¹ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903-1908. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Obmann: Werner Welzig. Wien 1991, S. 99; Eintrag vom 7. November 1904: „Er [Gurschner] sprach von der ‚griech. Tänzerin‘ (die annähernd eine Geschichte behandelt, die mir seine Frau erzählt hat).“ Gustav Gurschner war ein Bildhauer der Sezession, der an Rodin orientiert war und unter anderem auch in Paris lebte. Großen Erfolg hatte er vor allem mit seinen elektrischen Lampen, die er mit weiblichen Aktfiguren versah, siehe Ilse Dolinschek: Die Bildhauerwerke der Wiener Sezession von 1898-1910. München 1989, S. 13, 33f. sowie 58.

² Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893-1902. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Obmann: Werner Welzig. Wien 1989; Einträge vom 7.6., 24.6. und 11.7.1902, S. 371, 373 und 374, sowie Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974, S. 115.

³ Beatrice Wehrl: Erzählstrukturen und Leseverhalten in Schnitzlers Erzählung *Die griechische Tänzerin*. In: German Studies Review 1 (1978), S. 245-259, hier S. 245.

⁴ Vgl. Urbach, Schnitzler-Kommentar, S. 115.

Glaubwürdigkeit des Erzählers,⁵ das Ansehen von Ehe und Familie in unterschiedlichen Kreisen der Gesellschaft des *Fin de siècle* und damit verbunden die Frage der Treue als Wert oder als verzichtbares Beiwerk einer ehelichen Beziehung. Zeitgenössische Normvorstellungen sollen hier aufgezeigt und Schnitzlers literarischer Umgang mit den Norm-übertretungen sowie mit seinen Hauptpersonen, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Umfeld unterschiedliche Erwartungen in Bezug auf ihr Verhalten hervorrufen, analysiert werden.

Nicht nur mit der Erwartungshaltung, sondern mehr noch mit den Stereotypen in der Vorstellungswelt des Lesers spielt Schnitzler in dieser Erzählung, indem er zwei unterschiedliche Lebensmodelle – das des (Spieß-)Bürgers und das des Künstlers – einander gegenüberstellt. Der personale Ich-Erzähler und seine Bekannte, die Protagonistin Mathilde, repräsentieren hierbei die bürgerliche Sphäre, Mathildes Ehemann Gregor Samodeski und sein Umfeld die künstlerische. Der Erzähler skizziert sowohl eine Rahmen- als auch eine Binnenhandlung, wie sie sich an jenem Herbsttag, an dem Mathilde beerdigt wird, ereignet.

Mathilde ist im Herbst verstorben; die Jahreszeit, die dem Tod zugeordnet wird, ist üblicherweise der Winter, womit hier ein zu früher Tod angedeutet wird. Darüber hinaus äußert der Erzähler Zweifel an der ‚offiziellen‘ Todesursache Herzschlag; diese Zweifel unterstellt er auch Mathildes Ehemann, „der es ebensogut weiß als ich, warum sie gestorben ist“,⁶ und präsentiert damit den Witwer bereits im ersten Absatz der Erzählung in einem zweifelhaften Licht. Im nächsten Absatz erwähnt der Erzähler die Statue einer griechischen Tänzerin aus weißem Marmor, womit gleichzeitig das Motiv „weiß“ für die Unschuld sowie das Motiv des Tanzes als Sinnbild für die Erotik eingeführt wird. Die Statue war der Anlass für die Feier an jenem Frühlingsabend bei Wartenheimers, welche die griechische Tänzerin von dem Bildhauer Gregor Samodeski gekauft hatten. Mathildes Ehemann wird gleich zu Beginn der Erzählung beschrieben als ein Mann, in den alle Frauen verliebt seien; weitere Einzelheiten verraten, dass Gregor Samodeski dem Erzähler

⁵ Hierzu vgl. Wehrli, Erzählstrukturen und Leseverhalten, worin sie unter anderem die psychologische Reichweite der Ich-Erzählung auslotet.

⁶ Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main 1961, S. 569. Zitiert als ES I.

nicht sympathisch ist. Der Grund dafür lässt sich in einer Aussage über eine Begegnung des Erzählers mit Mathilde im Sommer ein Jahr vor ihrer Verlobung erkennen:

Es scheint sogar, daß ich mir damals trotz meiner grauen Haare mancherlei eingebildet hatte, denn als sie im Jahre darauf Samodeskis Gattin wurde, empfand ich einige Enttäuschung und war vollkommen überzeugt – oder hoffte sogar –, daß sie mit ihm nicht glücklich werden könnte.⁷

Spätestens hier ist zu erkennen, dass der Erzähler keine neutrale Position einnimmt. Diese Aussage verrät außer Enttäuschung auch verletzte Eitelkeit, die der Erzähler noch unterstreicht, als er von der Feier im Atelier Samodeskis nach der Hochzeitsreise berichtet und Mathildes Verhalten mit folgenden Worten darstellt und gleichzeitig interpretiert:

Ganz unbefangen begrüßte sie mich; ihr ganzes Wesen machte den Eindruck der Ruhe und Heiterkeit. Aber später, während sie im Gespräch mit anderen war, traf mich manchmal ein seltsamer Blick aus ihren Augen, und nach einiger Bemühung habe ich deutlich verstanden, was er zu bedeuten hatte. Er sagte: ‚Lieber Freund, Sie glauben, daß er mich um des Geldes willen geheiratet hat; Sie glauben, daß er mich nicht liebt; Sie glauben, daß ich nicht glücklich bin – aber Sie irren sich ... Sie irren sich ganz bestimmt. Sehen Sie doch, wie gut gelaunt ich bin, wie meine Augen leuchten.‘⁸

Der letzte Satz veranschaulicht Schnitzlers Technik, mit den Erzählebenen zu spielen und dabei die Glaubwürdigkeit des Erzählers dezent zu untergraben, also genau das zu tun, was der Erzähler wiederum mit Samodeski versucht. Dem Leser stellt sich hier die Frage, ob der Erzähler richtig interpretiert hat (denn es handelt sich nicht um eine reine Beobachtung), das heißt, ob Mathilde tatsächlich vorgibt, gut gelaunt zu sein, oder ob der Erzähler denkt, dass sie vorgibt, gut gelaunt zu sein. Bei der Beschreibung weiterer Begegnungen nach Mathildes Hochzeit schützt der Erzähler nachlassendes Interesse an ihr vor, wie beispielsweise im Prater: „Ich befand mich auf der anderen Seite der Fahrbahn und ging nicht einmal hinüber. Wahrscheinlich war ich innerlich mit ganz anderen Dingen beschäftigt; auch interessierte mich Mathilde

⁷ Ebd., S. 570.

⁸ Ebd.

schließlich nicht mehr besonders.⁹ Dennoch registriert er, dass sie ihre Tochter dabei hat und ihr der Wagen langsam folgt. Das scheint etwas zu viel Aufmerksamkeit und Erinnerungsvermögen für ein ‚wirkliches‘ Desinteresse zu sein, und auch die Formulierung „nicht mehr besonders“ deutet durchaus noch vorhandene Anteilnahme an. Im Theater trifft er sie mit ihrer Mutter, über die er sagt, dass sie „eigentlich noch immer schöner“¹⁰ sei als ihre Tochter, und bringt damit Mathildes Komplex, nicht als schön betrachtet zu werden, an die Oberfläche. Nach insgesamt anderthalb Seiten Textlektüre ist nun die Konstellation ‚schöner, begabter, armer Künstler heiratet nicht besonders attraktive Frau mit Geld‘ perfekt, allerdings ist auch die fragwürdige Rolle des Erzählers bekannt.

Über die griechische Tänzerin und ihren Schöpfer äußert sich der Erzähler folgendermaßen:

Ich erinnere mich des Aufsehens, das sie im Jahre vorher in der Sezession erregt hatte; ich muß gestehen, auch auf mich machte sie einigen Eindruck, obwohl mir Samodeski ausnehmend zuwider ist, und trotzdem ich die sonderbare Empfindung habe, daß eigentlich nicht er es ist, der die schönen Sachen macht, die ihm zuweilen gelingen, sondern irgend etwas anderes in ihm, irgend etwas Unbegreifliches, Glühendes, Dämonisches meinethalben, das ganz bestimmt erlöschen wird, wenn er einmal aufgehört wird, jung und geliebt zu sein. Ich glaube, es gibt mancherlei Künstler dieser Art, und dieser Umstand erfüllt mich seit jeher mit einer gewissen Genugtuung.¹¹

Der Erzähler, erkennbar neidisch auf Samodeskis Erfolg, gesteht dem Bildhauer zu, dass er „zuweilen“ schöne Werke erschafft, interpretiert diese Gabe aber als abhängig von vergänglichen Faktoren. Anhand der Erfahrung, dass Künstlertum auch Reife braucht und gerade ältere Künstler oft ihre besten Werke erschaffen, wird Samodeski das Künstlertum hier regelrecht abgesprochen beziehungsweise reduziert – die „dämonische Gabe“ ist deutlich negativ konnotiert. Das als dunkel und dämonisch Empfundene findet sein Sinnbild auch im slawisch klingenden Nachnamen des Bildhauers, der zudem für sich spricht: ‚samo‘ heißt auf Russisch ‚selbst‘ und ‚deski‘ könnte verwandt sein mit ‚delat‘ =

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 571.

‚tun‘ oder ‚dejstvie‘ = ‚die Handlung‘, kündigt also einen zupackenden, initiativen Charakter an, der hier im wörtlichen Sinne mit seinen eigenen Händen Werke erschafft. Als ihm der Bildhauer an diesem Abend begegnet, entgleitet dem Erzähler seine Abneigung für einen Moment:

[...] zu meiner eigenen Verwunderung sagte ich dem Bildhauer einige höchst anerkennende Worte über die griechische Tänzerin. Ich war eigentlich ganz unschuldig daran; offenbar lag in der Luft eine friedliche, heitere Stimmung, wie das an solchen Frühlingsabenden manchmal vorkommt [...].¹²

Hier wird wiederum die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Frage gestellt. Er lässt sich – vorgeblich durch den Frühlingsabend und dessen „friedliche, heitere Stimmung“ – noch zu weiteren lobenden Bemerkungen anregen, die ihm ansonsten nicht über die Lippen gekommen wären, gibt sich also einer Laune hin, die ihn dazu verführt, Dinge zu sagen, die er nicht meint. Später am Abend will der Erzähler Samodeskis „unerträgliche Siegerblicke“ und die „erregte Munterkeit seiner Nachbarinnen“ wahrnehmen, und er konstatiert: „Natürlich musste Mathilde das alles geradeso gut bemerken als ich; aber sie plauderte anscheinend unweit bald mit ihrem Nachbarn, bald mit mir.“¹³ Mathilde ihrerseits unterhält sich mit dem Erzähler über allerlei Belangloses, und seine Wahrnehmung dessen, was sich zeitgleich zwischen ihnen abspielt, beschreibt er folgendermaßen:

Aber unter der Oberfläche dieses Gespräches ging etwas ganz anderes zwischen uns vor; ein stummer, erbitterter Kampf: sie versuchte mich durch ihre Ruhe von der Ungetrübtheit ihres Glückes zu überzeugen – und ich wehrte mich dagegen, ihr zu glauben. Ich mußte wieder an jenen japanisch-chinesischen Abend in Samodeskis Atelier denken, wo sie sich in gleicher Weise bemüht hatte. Diesmal fühlte sie wohl, daß sie gegen meine Bedenken wenig ausrichtete und daß sie irgend etwas ganz Besonderes ausdenken mußte, um sie zu zerstreuen. Und so kam sie auf den Einfall, mich selbst auf das zutunliche und verliebte Benehmen der zwei schönen Frauen ihrem Gatten gegenüber aufmerksam zu machen, und begann von seinem Glück bei Frauen zu sprechen, als wenn sie sich auch daran geradeso wie an seiner Schönheit und an seinem Genie ohne jede Unruhe und jedes Mißtrauen als gute Kameradin freuen dürfte.¹⁴

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 572.

¹⁴ Ebd., S. 572f.

Die Bezeichnung „Kameradin“ entstammt wiederum der Interpretation des Erzählers, signalisiert sie doch das absolute Gegenteil einer liebenden Ehefrau oder einer Geliebten. Mit dem Begriff Kameradschaft verbindet sich die Vorstellung einer asexuellen Beziehung, und er enthält nicht einmal die Qualität einer tiefen Freundschaft, sondern bleibt gefühlsbezogen sehr viel oberflächlicher. Eine Ehe fordert keine Kameradschaft, sondern Liebe; auf diesen Gegensatz will der Erzähler aufmerksam machen.

Der Kampf wiederum, den der Erzähler hier wahrnehmen will, symbolisiert die erotische Spannung zwischen ihm und Mathilde. Für den Leser bleibt allerdings unklar, ob Mathilde sie auch spürt oder ob sie einem Wunschdenken des Erzählers entspringt. Der Erzähler registriert ein Zittern ihrer Hand, welches sie zu unterdrücken versucht, so dass die Reaktion eine Starrheit ihres ganzen Körpers ist. Das Zittern kann als Symptom einer Hysterie gelesen werden, ebenso wie die darauffolgende Starre (möglicherweise eine Katatonie, d. h. ein psychomotorisches Symptom einer Depression oder Schizophrenie, bei der die Willkürmotorik gestört ist) als Reaktion auf die Unterdrückung des verräterischen Anzeichens. Hysterie ist die zeitgenössische Bezeichnung einer Krankheit, die bei konsequenter Missachtung und Unterdrückung von Emotionen und Trieben zum Ausbruch kommt, und dieser Ausbruch ist in der Regel heftig. Mathilde zeigt an manifesten Symptomen nur ein Zittern der Hand, das sie sofort unterdrückt, und ihre Sprechweise: abgehakt, mit vielen Pausen sowie sprunghaften und teilweise unzusammenhängenden Aussagen.¹⁵

¹⁵ Diese Darstellung einer abgeschwächten Form der Hysterie war für Schnitzler die literarisch interessantere, weil verbreitetere: „Für Schnitzler wird die klinisch manifeste Hysterie nur eine extreme und literarisch weitgehend uninteressante Ausprägung des dissoziierten Bewußtseins sein. Latent ist es bei all jenen gegeben, die die Ausbildung der autonomen und selbstverantwortlichen Individualität, die das liberale Wertesystem als Zeichen der psychischen Gesundheit postuliert, nicht erreicht haben. Sie bilden die große Mehrheit. Der Zerfall der Persönlichkeit tritt in alltäglichen Lebenssituationen nicht hervor, da sich die ‚kernlosen‘ Subjekte durch den Vollzug sozial normierter Rollen stabilisieren und dadurch wenigstens ein Surrogat der personalen Kontinuität und Kohärenz erlangen.“ Horst Thomé: Vorwort. In: Arthur Schnitzler: Medizinische Schriften. Mit einem Vorwort von Horst Thomé. Wien 1988, S. 11-59, hier S. 52f.

Sie tritt die Flucht nach vorn an und sagt zu ihm: „Ich wette, Sie halten mich für eifersüchtig“, was der Erzähler mit den Worten „Sie sprach absichtlich ganz laut, man hätte drüben jedes Wort hören können“¹⁶ kommentiert. Mathildes unvermittelt exaltiertes Benehmen kann ebenfalls als Symptom der Hysterie gedeutet werden. Dass sie nicht eifersüchtig sei, glaubt ihr der Leser nicht; sie hat vielmehr eine Anspruchshaltung an sich selbst verinnerlicht. Eifersucht ist ein Anzeichen einer problematischen Beziehung, zumindest ein Mangel an Vertrauen in den Partner. Mathilde gesteht sich nicht zu, ein Recht auf dieses Gefühl haben zu dürfen, um nicht nach außen zu tragen, dass ihre Ehe tatsächlich mehr Kameradschaft als Liebesbeziehung sein könnte. Um das Gegenteil zu beweisen, berichtet sie dem Erzähler von einem Erlebnis, das sie mit ihrem Mann in Paris hatte. Sie wohnten im Künstlerviertel auf dem Montmartre:

Wir haben dort so angenehm gelebt wie junge Leute ... das heißt, jung sind wir ja noch beide ... ich meine, wie ein Liebespaar, wenn wir auch gelegentlich in die große Welt gingen ... [...]. Ich versichere Sie, unter den jungen Künstlern, mit denen wir dort verkehrten, hatten manche keine Ahnung, daß wir verheiratet waren.¹⁷

Wenig später vertieft sie die antibourgeoisen Ansichten über die Ehe:

Sie können sich denken, daß die Frauen meinem Manne dort nicht weniger nachgelaufen sind als anderswo; es war zum Lachen. Aber da ich doch immer mit ihm war – oder meistens, so wagten sie sich nicht recht an ihn heran, um so weniger, als ich für seine Geliebte galt ... Ja, wenn sie gewußt hätten, daß ich nur seine Frau war – !¹⁸

Im unbürgerlichen Künstlermilieu gilt die Ehe offenbar weniger als eine Liaison; Mathilde macht sich hier dessen Sichtweise zu eigen und profitiert vom Status der Geliebten. Offensichtlich bereitet ihr es aber auch Vergnügen, bohemienhaft und ungebunden zu wirken – oder sie tut es nur, weil sie glaubt, es ihrem Mann, dem Künstler, schuldig zu sein. Dann berichtet sie dem Erzähler von ihrem Einfall, welcher die Geschehnisse im Weiteren auslöste, und kommentiert ihn mit den Wor-

¹⁶ Schnitzler, ES I, S. 573.

¹⁷ Ebd., S. 574.

¹⁸ Ebd.

ten: „[...] ich wundere mich heute selbst über meinen Mut.“ In diesen Zusammenhang stellt sie die Tatsache, dass sie seit Kurzem von ihrer Schwangerschaft wusste und deswegen „nicht nur heiterer, sondern auch beweglicher als jemals früher“ war. Diese Beweglichkeit steht im Gegensatz zu der Starre, die sie manchmal befällt, ist aber nichts, was in Mathildes Charakter begründet ist, sondern ein Resultat ihres Manipulierens an sich selbst. Die ‚Beweglichkeit‘ ist eine rein äußerliche, oberflächliche; Mathilde selbst verrät dem Leser durch ihre Aussagen, dass sie in sehr engen bürgerlichen Grenzen denkt.

Auffällig ist hier zudem das Wort „Mut“. Es ist fraglich, ob es in der Tat Mut war, den sie für ihr Vorhaben benötigte, oder eher Verzweiflung und der Wunsch, ihrem Ehemann zu beweisen, dass sie auch in dieser Umgebung mithalten kann, dass sie nicht bürgerlich oder spießig ist. Ein Zusammenhang, inhaltlich wie lautlich, zwischen „Mut“ und „Mutter“ fällt auf. Zwar besitzen die beiden Wörter keinerlei etymologische Verwandtschaft – „Mut“ geht auf eine indogermanische Verbalwurzel mit der Bedeutung „nach etwas trachten, heftig verlangen“ zurück, während Mutter eine Bildung zu dem Lallwort „Mama“ der Kindersprache ist.¹⁹ Aber in den Worten, mit denen Mathilde das Wissen um ihre bevorstehende Mutterschaft beschreibt, findet sich das heftige Verlangen, das dem Mut zugrunde liegt, ebenfalls wieder und es kann in diesem Zusammenhang durchaus von einer inhaltlichen Verwandtschaft, die Mathilde möglicherweise unbewusst herstellt, gesprochen werden. Die Folge der Mutterschaft ist jedoch nicht etwa eine Wendung nach außen, in die Gesellschaft, sondern fast zwangsläufig ein Rückzug in private Bereiche und ein Gebundensein, das wiederum die von Mathilde vorher diagnostizierte Beweglichkeit konterkariert.

Sie verkleidet sich als Mann: „Ich habe übrigens famos ausgesehen – Sie hätten mich nicht erkannt ... niemand hätte mich erkannt. [...] ... und ich war frech, davon machen Sie sich keinen Begriff.“²⁰ In Verkleidung ist sie eine andere, fühlt sich keinen Zwängen unterworfen. Ihr Ich-

¹⁹ Duden: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 2. Aufl. Mannheim u. a. 1989, S. 476.

²⁰ Schnitzler, ES I, S. 575; Blume bezeichnet diese Worte als „ein fast schmerzhaftes unbewusstes Eingeständnis einer Frau, die im innersten weiß, wie so gar nicht famos sie für gewöhnlich auszusehen pflegt“. Bernhard Blume: Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers. Phil. Diss. Stuttgart 1936, S. 65.

Kern ist beeinflussbar, was eine instabile Persönlichkeit verrät und zugleich einen der hauptsächlichen Problembereiche der Wiener Moderne betrifft: die Identitätskrise.²¹ Dann berichtet sie über den Abend:

„In der Roulotte“, sagte sie, „war eine sehr elegante Dame, die ganz nahe vor uns saß; die kokettierte mit Gregor, aber in einer Weise ... nun, ich versichere Sie, man kann sich nichts Unanständigeres vorstellen. Ich werde nie begreifen, daß ihr Gatte sie nicht auf der Stelle erwürgt hat. Ich hätte es getan. [...]“²²

Mathilde mutmaßt, dass es „gewiss eine Dame der großen Welt, trotz ihres Benehmens“ gewesen sei. In ihren Aussagen zeigt sich, dass sie zwar ihrem bürgerlichen moralischen Denken verpflichtet bleibt, jedoch im nächsten Moment ihrem Mann das Gegenteil davon zeigt, indem sie von ihm wünscht, dass er auf die Sache eingehe („ich hätte gerne gesehen, wie man so etwas anfängt“), aber kurz darauf heißt es: „aber Gregor hatte, Gott sei Dank [!], keine Lust.“²³ Mathilde scheint zwischen Erwartungen an sich selbst, in denen sie die vermeintlichen Erwartungen ihrer Umgebung spiegelt, und ihrer eigentlichen Lebensauffassung, wie sie ihrer Persönlichkeit und Herkunft entspricht, zerrissen. Das manifestiert sich in ihren widersprüchlichen Aussagen.

Im Moulin Rouge nimmt der Abend seinen weiteren Verlauf; Mathilde will, „dass endlich irgend etwas geschieht. Bisher hatten wir ja noch gar nichts erlebt ...“.²⁴ Über das Moulin Rouge äußert sie sich: „Wie es da zugeht, wissen Sie ja wahrscheinlich; eigentlich hatte ich mir’s ärger vorgestellt...“. Auch darin erweist sie sich als bürgerlich: Phantasien über verdrängte Wünsche und Nicht-Erlebtes neigen dazu, ins Kraut zu schießen. Im Moulin Rouge fällt Mathilde eine Dame auf, die „vollkommen in Weiß“ gekleidet ist. Gregor ignoriert diese vollständig, was die Dame laut Mathilde besonders zu reizen scheint, so dass sie immer gesprächiger wird (vorher saß sie nur stumm an einem Tisch und wehrte Annäherungsversuche ab) und ihre skurrile Lebensgeschichte erzählt. Mathilde: „Was sie uns vom Direktor [eines kleinen Theaters, an dem

²¹ Vgl. bspw. Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990, S. 57f.

²² Schnitzler, ES I, S. 575.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 576.

sie Statistin war] für Dinge erzählte! ... Ich wäre auf und davon gelaufen, wenn ich nicht vom Champagner ein wenig angeheitert gewesen wäre...“.²⁵ Der Alkohol hat hier für Mathilde eine ähnliche Funktion wie die Verkleidung: Er beseitigt ihre üblichen Hemmungen und Blockaden. Erst durch ihre Wortwahl bei dem nachträglichen Bericht der Episode erkennt der Zuhörer, was eigentlich in ihr vorging: „[...] es klang gar nicht so gemein, als es war.“; „[...] nein, es ist nicht möglich, zu wiederholen, was sie uns erzählt hat!“.²⁶ Die Dame zwingt Gregor, eine Narbe auf ihrer Brust zu küssen – er hat nach Mathildes Aussage deren Geschichten kaum Aufmerksamkeit geschenkt –, und Mathilde schreitet nun ein:

Ich hab' ihn aber gestoßen, gezwickt, ich war ja wirklich etwas beduselt... jedenfalls war es die sonderbarste Stimmung meines Lebens. Und ob er nun wollte oder nicht, er mußte die Narbe... das heißt, er mußte so tun, als berührte er die Stelle mit den Lippen. Ja, und dann wurde es immer lustiger und toller. Nie hab' ich so viel gelacht wie an diesem Abend – und gar nicht gewußt, warum. Und nie hätte ich es für möglich gehalten, daß sich ein weibliches Wesen – und noch dazu solch eines – im Verlauf einer Stunde so wahnsinnig in einen Mann verlieben könnte, wie dieses Geschöpf in Gregor. Sie hieß Madeleine.²⁷

Die Namen Mathilde und Madeleine ähneln sich lautlich, wobei die deutsche Form Mathilde mit dem etwas härteren Klang dem französischen, weichen Namen Madeleine gegenübersteht.²⁸ Als klischeehafte

²⁵ Ebd., S. 576f.

²⁶ Ebd., S. 577.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ein Grund für die Wahl des Vornamens Mathilde könnte auch im versuchten Hinweis auf einen Gerichtsprozess vom April 1868 liegen. Hier wurde Julie Ebergényi von Telekes angeklagt, ihre Nebenbuhlerin, die Gräfin Mathilde Chorinsky-Ledske, mit deren Mann sie ein Verhältnis hatte, vergiftet zu haben. Die Konstellation weist Ähnlichkeiten mit jener in der *Griechischen Tänzerin* auf, und auch die slawisch klingenden Nachnamen beider Mathilden ähneln sich. Vgl. hierzu Josef Schrank: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung. Bd. I: Die Geschichte der Prostitution in Wien. Wien 1886, S. 298. Im Lexikon der Namen und Heiligen findet sich unter *Madeleine* ein Verweis auf *Magdalena* bzw. *Maria Magdalena*. Vgl. Otto Wimmer / Hartmann Melzer: Lexikon der Namen und Heiligen. Innsbruck/Wien 1984, S. 533. Schnitzlers Erzählung deutet hier möglicherweise auf die biblische Ehebrecherin Maria Magdalena hin. Zu *Mathilde* bzw. *Mechthild* nennt Hanns Bahlow die

Nationalstereotypien stehen deutsche Bezeichnungen oft für Biederkeit, französische für das Lasterhafte. Die Narbe symbolisiert nach Freud das weibliche Geschlechtsteil; Gregors Kuss kann somit eine Vorankündigung eines Ehebruchs sein, und seine Frau würde ihn demzufolge genau dazu ermuntern.²⁹ Diese scheinbar paradoxe Handlung Mathildes hat denselben Grund wie ihre Verkleidung als Mann: Sie agiert nicht in Übereinstimmung mit sich selbst und tut das Gegenteil von dem, was sie eigentlich tun will. Zu beachten ist zudem die Lokalisation der Narbe: Die weibliche Brust steht oft als Symbol für das Mütterliche. Dass Madeleines Brust eine Verletzung trägt, kann bedeuten, dass sie nicht zur Mutterschaft geschaffen ist, sondern zur Lust, und auch darin das Gegenteil Mathildes darstellt. Mathilde hat erkannt, dass Gregors Desinteresse an Madeleine nur vorgetäuscht war. Ihren Kummer darüber bekämpft sie mit Alkohol und gespielter Lustigkeit. Überraschend bekennt sie dem Erzähler:

Aber ich will aufrichtig sein: es gab eine Sekunde, in der ich ein bißchen verstimmt wurde. Das war, als Madeleine die Hand meines Mannes nahm und küßte. Aber gleich war es wieder vorbei. Denn, sehen Sie, in diesem Augenblick mußte ich an unser Kind denken. Und da hab' ich gefühlt, wie unauflöslich ich und Gregor miteinander verbunden waren, und wie alles andere nichts sein konnte, als Schatten, Nichtigkeiten oder Komödie, wie heute Abend. Und da war alles wieder gut.³⁰

Abgesehen davon, dass der Leser Mathilde nicht glaubt, dass „alles gut war“, ist bemerkenswert, dass sie die Berührung der Hand ihres Mannes durch Madeleine mehr verstimmte als Gregors Kuss auf Madeleines Brust. Möglicherweise betrachtet sie die Hand als den Körperteil, der das Symbol für die eheliche Bindung ist, oder es stört sie, dass Madeleine hier ‚körperlich aktiv‘, buchstäblich ‚handgreiflich‘ geworden ist. Mathilde sieht die Bindung durch das Kind als unauflöslich an,³¹ aber of-

Bedeutung „Macht und Kampf liebend“. Hanns Bahlow: Deutsches Namenlexikon. Bayreuth 1967, S. 330. Das konterkariert das Verhalten Mathildes.

²⁹ Reik unterstellt Mathilde an dieser Stelle Eifersucht, deren Psychogenese einem verdrängten homosexuellen Komplex entstammt, vgl. Theodor Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden 1913, S. 117.

³⁰ Schnitzler, ES I, S. 577f.

³¹ Hierin findet sich eine verwandte Position mit Schnitzlers Antwort auf eine *Rundfrage über das Eherecht* wieder: „Ferner hat jede Verbindung zweier bis dahin lediger Men-

fensichtlich nicht die körperliche und vor allem seelische Bindung ihres Mannes an sie. Sie weiß innerlich längst, dass sie ihn auf dieser Ebene niemals allein ‚besitzen‘ wird, zu unterschiedlich sind ihre Lebenswelten. Eine Bindung ist stabil, wenn beide Partner sie in gleicher Weise akzeptieren. Das darf hier ausgeschlossen werden, und es stellt sich die Frage, was die beiden beieinander hält. An dieser Stelle ist – dem Bericht des Erzählers gemäß – zu vermuten, dass es für Gregor die materielle Sicherheit ist und für Mathilde einerseits emotionale, andererseits soziale Abhängigkeit, die an Hörigkeit grenzt.

Mathilde verwendet das Wort „Komödie“ sowohl für jenen Abend in Paris als auch für den gegenwärtigen. Dabei ist sie diejenige, die eine Rolle spielt; alle anderen, mit Ausnahme des Erzählers, zeigen ihre Gefühle und geben ihren Wünschen nach. Erotik wird oft als Spiel oder Tanz dargestellt, zwischen konkurrierenden Männern auch als Kampf, doch die Lust am Spiel ist es, die Gregor von Mathilde unterscheidet. Sie leidet darunter, ihr Ich verleugnen zu müssen. Der Erzähler ist ebenfalls kein Kämpfer, er gibt sich der Beobachtung hin und leidet wie Mathilde, womit sich hier eine Gruppe der ‚Dulder‘ gegenüber den ‚Machern‘ Gregor und Madeleine positioniert.

Gregor will Madeleine als Modell haben, was diese ihm zusagt. Das weiße Kleid Madeleines, von Mathilde ausgerechnet in dieser Umgebung als „gar nicht auffallend“ bezeichnet, ist bereits ein Hinweis auf den weißen Marmor der daraufhin entstehenden Skulptur.³² Die hier verwendete Farbe der Unschuld (und auch die der ‚unschuldigen‘ Braut) stellt entweder einen offensichtlichen Widerspruch zum erwarteten Verhalten der beteiligten Personen dar oder symbolisiert genau das nicht stattgefunden habende Verhältnis. Mathilde teilt dem Erzähler

schen, der ein Kind entsproß, als Ehe zu gelten.“ Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt am Main 1967, S. 318.

³² Wehrlı bezeichnet die griechische Tänzerin als „Requisit, das als sichtbarer Gegenstand von Samodeskis Untreue und für jeden Eingeweihten als Mahnmal der Gesellschaftslüge“ aufgestellt sei; Wehrlı, Erzählstrukturen und Leseverhalten, S. 258f. Das ist eine denkbare Erklärung, aber auch das Gegenteil ist möglich: dass ‚die Gesellschaft‘ sich selbst belügt, indem sie das Tatsächliche nicht sieht, da sie von ihren Vorurteilen geblendet wird.

mit, dass Gregor „durchaus“ wollte, sie solle am nächsten Tag im Atelier sein und hinter einem Vorhang zusehen. Sie sagt dazu:

„Nun, es gibt Frauen, viele Frauen, ich weiß es, die darauf eingegangen wären. Ich aber finde: entweder man glaubt oder man glaubt nicht... Und ich habe mich entschlossen, zu glauben. Hab' ich nicht recht?“ Und sie sah mich mit großen, fragenden Augen an. Ich nickte nur, und sie sprach weiter: „Madeleine kam natürlich am Tag darauf und dann sehr oft... wie manche andere vorher und nachher gekommen ist... und daß sie eine der schönsten war, können Sie mir glauben. Sie selbst sind erst heute vor ihr in Bewunderung gestanden, draußen am Teich.“³³

Mit diesen Worten wirft sie dem Erzähler auf subtile Weise eine weitere Verletzung ihrer selbst vor, da auch er der Schönheit ihrer Konkurrentin erlegen ist. Ihre wahren Gefühle verrät Mathilde wiederum durch ihre Wortwahl: Zum Glauben muss sich ein Mensch nicht entschließen. Hierbei handelt es sich um einen Widerspruch in sich, denn Glauben beruht nicht auf einer Willensleistung, sondern auf Vertrauen – und das ist vorhanden oder nicht. Durch den Begriff „Entschluss“ äußert sie, dass sie ihrem Empfinden nach auch Grund für anderes gehabt hätte. In einer weiteren Wiederholung ihrer Aussage „Ich bin sehr froh, daß ich keine Anlage zur Eifersucht habe“ teilt sie implizit mit, dass sie, wenn auch keine Anlage, so doch sehr wohl Anlass dazu hat – und ihre redundante Versicherung macht ihren Mangel an Eifersucht nicht glaubwürdiger.³⁴ Viel wahrscheinlicher ist ein selbstzerstörerisches Unterdrücken der eifersüchtigen Regungen, und sie will den Erzähler als

³³ Schnitzler, ES I, S. 578. Vgl. außerdem Schnitzler, Tagebuch 1903-1908, Eintrag vom 7. Dezember 1904, S. 104: „Bei Gurschner. Er erzählt mir ‚Abenteuer‘ (ziemlich harmlose), bedauert wieder, dass man ‚so was‘ nicht seiner Frau erzählen kann. – Alice erscheint, sagt, dass sie nie komme, wenn Damen da seien; bemängelt seinen nach ‚Gänsefett‘ tendirenden Geschmack und benimmt sich ganz wie es der Frau Samodeski aus der ‚griech. Tänzerin‘ zukommt.“

³⁴ Vgl. hierzu auch Reik, Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 115: „Die Frau des Bildhauers Samodeski sucht dem Dichter vergeblich zu verbergen, daß sie auf das Modell der nackten Statue der ‚griechischen Tänzerin‘ eifersüchtig ist. Was sich hinter dieser weitgehenden Eifersucht und Schamhaftigkeit verbirgt, ist nicht schwer zu erraten: es sind die verdrängten Abkömmlinge der kindlichen Voyeurbegierde. Erhöhte Schamhaftigkeit zeigt nach unseren Erfahrungen stets an, daß eine weitgehende Reaktion auf starke Voyeur- und Exhibitionsgeleüste erfolgt ist.“ Sowie S. 129: „Mathilde hat unter ihrer verborgenen Eifersucht entsetzlich gelitten, ja, sie ist sogar deshalb in den Tod gegangen.“

Komplizen, indem sie durch ihre Rückfrage „Hab’ ich nicht recht?“ die Bestätigung ihres Sich-selbst-Belügen einfordert, die er ihr wider besseres Wissen gewährt. Dabei besteht grundsätzlich auch die Möglichkeit, dass Gregor – wissend um ihre Eifersucht – ihr das Angebot mit der Absicht, sie zu beruhigen, unterbreitete.

Der Erzähler betrachtet nach all diesen Ausführungen sein Gegenüber und sieht, „wie sie zu ihrem Gatten hinüberschaute und ihm einen Blick zuwarf, der nicht nur eine unendliche Liebe verriet, sondern auch ein unerschütterliches Vertrauen heuchelte, als wäre es wahrhaftig ihre höchste Pflicht, ihn im Genuß des Daseins auf keine Weise zu stören.“³⁵ Samodeskis Reaktion beschreibt der Erzähler mit den Worten: „Und er empfing auch diesen Blick – lächelnd, unbeirrt, obwohl er natürlich ebensogut wußte als ich, daß sie litt und ihr Leben lang gelitten hat wie ein Tier.“ Er schließt daraus:

Und deshalb glaub’ ich nicht an die Fabel von dem Herzschlag. Ich habe an jenem Abend Mathilde zu gut kennen gelernt, und für mich steht es fest: so wie sie vor ihrem Gatten die glückliche Frau gespielt hat vom ersten Augenblick bis zum letzten, während er sie belogen und zum Wahnsinn getrieben hat, so hat sie ihm auch schließlich einen natürlichen Tod vorgespielt, als sie das Leben hinwarf, weil sie es nicht mehr ertragen konnte. Und er hat auch dieses letzte Opfer hingenommen, als käme es ihm zu.³⁶

Wahnsinnig wirkt Mathilde nicht, wenn sie auch sicher psychisch instabil ist. Der Erzähler lässt sich hier zu einer Übertreibung hinreißen, die durch seine Eifersucht auf Gregor begründet ist. Selbst das ‚Vorspielen eines natürlichen Todes‘ würde eher von großer Selbstbeherrschung als von Wahnsinn Mathildes zeugen, aber ein ‚gebrochenes Herz‘ kann man ihr unterstellen. Das Herz als Organ, in dem üblicherweise die Liebe als Gefühl verortet wird, ist das lebensverkürzende Moment bei Mathilde, und der „Herzschlag“ rahmt die Erzählung ein. Wehrli diagnostiziert eine „gesellschaftlich bedingte Identitätskrise mit tödlichem Ausgang“, wobei gesellschaftlicher Zwang und ein von der Gesellschaft korrumpierter Ehemann Mathilde in den Tod trieben.³⁷ Mathilde zeigt

³⁵ Schnitzler, ES I, S. 578f.

³⁶ Ebd., S. 579.

³⁷ Wehrli, Erzählstrukturen und Leseverhalten, S. 254. Swales dagegen konstatiert, dass Mathildes Tod durch die Herzlosigkeit ihres Ehemanns ihr gegenüber verursacht wur-

Anzeichen der Hörigkeit gegenüber ihrem Mann, und sie will ihn im Ausleben seines Künstlertums nicht stören. Dieses Gefühl von Schuldigsein in Diskrepanz zu den Wünschen des eigenen Selbst enthält eine autoaggressive Komponente – Mathilde betreibt eine wörtliche Selbstauflösung, die in ihrer letztlichen Konsequenz das Versagen des lebenserhaltenden Organs verursacht. In der Forschungsliteratur wurde ihr auch bereits ein Selbstmord unterstellt,³⁸ wobei sich aber die Frage stellt, in welcher Form dieser stattgefunden haben soll. Dessen Spuren wären kaum zu verheimlichen gewesen, was ihn unwahrscheinlich macht, aber Mathildes Selbsterstörung durch Missachtung ihrer Bedürfnisse kann auch als eine Art von Suizid bezeichnet werden.

Dem Erzähler kommen am Ende jedoch Zweifel an seiner Diagnose: „Oder irre ich gar? Und es war ein natürlicher Tod? ... Nein, ich lasse mir nicht das Recht nehmen, den Mann zu hassen, den Mathilde so sehr geliebt hat. Das wird ja wahrscheinlich für lange Zeit mein einziges Vergnügen sein...“.³⁹ Er ist die einzige Person in dieser Erzählung, über die der Leser bis zum Schluss gar nichts weiß – weder Namen noch Beruf, er bleibt ein Fragezeichen. Auch über seine Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht kann man nur Rückschlüsse anhand seiner Äußerungen ziehen. Aber durch seine Augen sieht und durch seine Worte erfährt der Rezipient Mathildes Geschichte. Das Ende seines Berichts lässt darauf schließen, dass er keinen Erfolg bei der Frau, die er unbedingt wollte, hatte und andere ihn nicht interessieren, denn sonst hätte er anderweitig sein „Vergnügen“. Unterdrückte Eifersucht teilt Mathilde mit dem Erzähler, möglicherweise ist er deswegen so sensibilisiert für deren Anzeichen. Er besitzt eine faktische Glaubwürdigkeit und eine emotionale Unglaubwürdigkeit – er gibt zwar „Rahmendaten“ korrekt

de, womit er ein treffendes Bild als Ursache für das Herzversagen findet. Martin Swales: Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford 1971, S. 81.

³⁸ Susanne Polsterer: Die Darstellung der Frau in Arthur Schnitzlers Dramen. Phil. Diss. Wien 1949, S. 83 (zit. n. Barbara Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978, S. 12): „Wer nicht die ‚seelische Größe‘ hat, als Revanche für die Untreue des Gatten auch ein kleines Ehebrüchlein zu begehn, der tut am besten daran, sich umzubringen, wie die Mathilde in der Griechischen Tänzerin.“ Auch Blume legte die Formulierung „als sie das Leben hinwarf, weil sie es nicht mehr ertragen konnte“ (Schnitzler, ES I, S. 579) als Selbstmord aus. Blume, Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers, S. 43f.

³⁹ Schnitzler, ES I, S. 579.

wieder, manipuliert aber an der Schilderung seiner Gefühle und interpretiert seine Beobachtungen anderer Personen. Die faktische Glaubwürdigkeit manifestiert sich in der Schilderung von beobachtbarem Verhalten, beispielsweise dem Zittern von Mathildes Hand und ihrer darauffolgenden Starrheit, während sich die emotionale Glaubwürdigkeit auf die Interpretation dieses Verhaltens durch den Erzähler bezieht, und diese ist – wie bereits dargestellt – fraglich, unter anderem aufgrund seiner Interessenlage.⁴⁰

Darüber hinaus liefert der Text keinen Anhaltspunkt für Samodeskis tatsächliche Untreue. Einzig das Spiel des Autors mit den Vorurteilen des Philisters gegenüber dem Künstler lässt sowohl den Erzähler als auch den Leser die hohe Wahrscheinlichkeit eines (fortgesetzten) Ehebruchs Samodeskis annehmen, einen Beweis gibt es jedoch nicht. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers wird durch diesen verbleibenden Zweifel nicht erhöht.⁴¹

Mathilde stammt aus der Gesellschaftsschicht, welche die strengsten Normen in Bezug auf Ehe und Sexualität verinnerlicht hatte, dem Bürgertum. Der Ehebruch, zur Zeit der Entstehung der Novelle ohnehin

⁴⁰ Zu Erzählverhalten und -glaubwürdigkeit siehe auch Wehrli, *Erzählstrukturen und Leseverhalten*, S. 252: Die Objektivität des Erzählers werde dort zweifelsfrei angezeigt, wo er Mathilde selbst zu Wort kommen lässt, und Mathilde bestätige in ihren Äußerungen, dass der Erzähler ihre Lage von Anfang an richtig eingeschätzt habe; „Rezeptionspsychologisch besteht nun kein Grund mehr, an der Objektivität des Erzählers zu zweifeln, weil vom Formalen her die Möglichkeit der ambivalenten Erzählhaltung nicht mehr gegeben ist. Dort, wo der Erzähler zitiert, geht es nicht mehr um seinen persönlichen Eindruck.“ Leider gerät hier außer Acht, dass der Erzähler auch die Zitate Mathildes in einen bestimmten Kontext einbettet und kommentiert und dass einige dieser Zitate in fragwürdiger Weise im Sinne des Erzählers eingesetzt werden.

⁴¹ Vgl. auch Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Bd. IX/2: 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 237: „Es scheint fast unglaublich, daß das eifersuchtslose Vertrauen seiner kürzlich verstorbenen Ehefrau gerechtfertigt, ja daß es überhaupt nur echt (und nicht vielmehr gesellschaftliche Fassade oder bewußte Selbsttäuschung) war. Klarheit darüber kann es für den Leser jedoch nicht geben, denn er verdankt sein ganzes Wissen einem bornierten Erzähler, der Kunst und Künstlerleben durch die Brille philiströser Vorurteile betrachtet und obendrein von einer eifersüchtigen Neigung zur Frau des Bildhauers erfüllt ist.“

noch strafbar nach österreichischem Strafgesetz,⁴² wurde von Frauen begangen nicht toleriert, was in der Praxis bedeutete, dass er – falls stattgefunden – streng geheim gehalten werden musste. Einem vonseiten des Ehemannes begangenen Ehebruch gegenüber zeigte sich die Gesellschaft toleranter. Das mag ein Relikt aus Zeiten sein, als die Liebeshe an sich noch keinen Wert darstellte und die eheliche Liebe vor allem mit Fortpflanzung, die außereheliche Liebe jedoch mit Leidenschaft in Verbindung gebracht wurde.⁴³ Eine Ehefrau hatte ohnehin weder sexuelles Wissen noch Leidenschaft zu bekunden.⁴⁴ Dass sie ersteres tatsächlich nicht besaß, wurde vorausgesetzt, und folglich harmonisierten die Ehepartner im Ehebett eher selten, was auch auf Mathilde und Gregor zutreffen könnte.

Noch mehr Freiheiten als bürgerliche Ehemänner hatten (männliche) Künstler, denen – ungeachtet der Gesellschaftsschicht, der sie entstammten – vieles nachgesehen wurde. Schnitzler treibt das hier auf die Spitze, indem er Mathilde formulieren lässt, sie sei „nur seine Frau“ gewesen, womit sie, auf die Vorstellungswelt der Künstler projiziert, implizit der Ehe den Rang hinter dem Verhältnis einräumt. Die Ehe wird tatsächlich nicht nur im *Fin de siècle* als vor allem ‚bürgerliche Institution‘ bezeichnet und empfunden. Der Adel nimmt sich seine Frei-

⁴² § 502 lautete: „Eine verheirathete Person, die einen Ehebruch begeht, wie auch eine unverheirathete, mit welcher ein Ehebruch begangen wird, ist einer Uebertretung schuldig, und mit Arrest von Einem bis zu sechs Monaten, die Frau aber alsdann strenger zu bestrafen, wenn durch den begangenen Ehebruch über die Rechtmäßigkeit der nachfolgenden Geburt ein Zweifel entstehen kann.“ Siehe Österreichisches Strafgesetz 1852, S. 245. URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10395517_00255.html [Stand 25.10.2011]. Die juristische Praxis zeigte allerdings, dass Frauen auch ohne nachfolgende Geburt strenger bestraft wurden, vgl. z. B. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München u. a. 2003, S. 173f., 177ff. oder Karl Kraus: Sittlichkeit und Kriminalität. In: Ders.: Werke. Hg. von Heinrich Fischer. Bd. 11. 3. Aufl. München 1970, bes. S. 19-26.

⁴³ Vgl. Herrad Schenk: Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe. München 1987, S. 58.

⁴⁴ Vgl. Renate Möhrmann: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Giuseppe Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘. Bern u. a. 1985, S. 93-107, hier S. 103f.

heiten ohnehin,⁴⁵ und für die Unterschichten gelten noch weithin festgeschriebene oder faktische Heiratshindernisse.⁴⁶ Weiterhin steckt in Mathildes Aussage auch die unausgesprochene Wertung, dass für Künstler das Ausleben der Leidenschaften wichtiger sei als die Ehe; ein Urteil, das einem gängigen, nicht nur zeitgenössischen Stereotyp entspricht.

Die Frage nach der Treue als Wert im Künstlermilieu liest sich anhand von Mathildes Aussagen konträr zu den gesellschaftlichen Ansprüchen an eine monogame Ehe.⁴⁷ Ihr zufolge scheint eine Ehe dazu aufzufordern, die Beziehung zwischen Mann und Frau zumindest in sexueller Hinsicht nicht ernst zu nehmen, während eine Liebschaft im Künstlermilieu als feste Beziehung respektiert wird. Schnitzler nutzt hier Mathilde als Sprachrohr des (Spieß-)Bürgertums, um Vorurteile über die unangepassten Künstler nicht nur auszudrücken, sondern zu überspitzen. Mögen sie im Kern vielleicht etwas Wahres beinhalten, so ist spätestens seit Breuers und Freuds Neurosenforschung bekannt, dass Neurosen eine zutiefst bürgerliche Erscheinung sind, die auf der Unterdrückung natürlicher Triebe beruhen. Im Resultat heißt das, dass ‚der Bürger‘ nicht moralischer oder monogamer veranlagt ist als ‚der Künstler‘, sondern sich Autoritäten konsequenter unterwirft. Die scheinbare Diskrepanz von Gregors Verhalten zu diesen angenomme-

⁴⁵ Vgl. z. B. Heidi Rosenbaum: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialen Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1982, S. 283.

⁴⁶ Zu ersteren gehörten die administrativen Heiratsbeschränkungen wie z. B. der ‚Ehekonsens‘, vgl. Elisabeth Mantl: Heirat als Privileg. Obrigkeitliche Heiratsbeschränkungen in Tirol und Vorarlberg 1820 bis 1920. Wien 1997 (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, 23), S. 9, zu letzteren die finanzielle Unmöglichkeit, eine Familie und einen Hausstand, wie bescheiden auch immer, zu gründen, vgl. z. B. Josef Ehmer: Die Struktur der Arbeiterklasse und die Entstehung der Arbeiterbewegung in Wien, 1867-1873. In: Akademisches Forschungszentrum für Mittel- und Osteuropa an der Karl Marx Universität für Wirtschaftswissenschaften (Hg.): Bürgertum und bürgerliche Entwicklung in Mittel- und Osteuropa. Bd. 2. Budapest 1986, S. 487-554, hier S. 506.

⁴⁷ Die Monogamie im Rahmen der Ehe war gesellschaftlicher (und gesetzlicher) Konsens, wurde jedoch zu Schnitzlers Zeiten bereits gelegentlich infrage gestellt, vgl. Iwan Bloch: Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur. 4.-6. Aufl. Berlin 1908, S. 224, 263, 276, oder Max Nordau: Die conventionellen Lügen der Kultur-menschheit. 8. Aufl. Leipzig 1884, S. 297f. und 302f.

nen Autoritäten ist möglicherweise auch für Mathildes hysterieähnliche Symptome verantwortlich, da Mathilde in ihrem Verhaltensrepertoire keinen Ansatz bereithält, der den Graben zwischen Norm und – vorsichtig ausgedrückt – Normvarianten überbrücken könnte. Prophylaktisch hätte sich das Dilemma auch durch vertrauensvolle Kommunikation mit ihrem Ehemann verhindern lassen, wenn nicht dies das Grundproblem vieler schnitzlerscher Paare wäre: schweigendes Vertrauen zu demonstrieren und unter schweigendem Misstrauen zu leiden.

Hans-Joachim Schott

Schermütige Götter.

Die Bedeutung der plebejischen Melancholietradition für Brechts *Baal*

„Seine Vitalität war das Schönste an ihm“ (GBA 21, 35),¹ schreibt Bertolt Brecht in seinem Nachruf auf das bewunderte Dichtervorbild Frank Wedekind und liefert damit zugleich ein Interpretationsmodell für sein eigenes Frühwerk. So praktiziert zum Beispiel der titelgebende Protagonist von Brechts erstem Drama *Baal* eine materialistisch-vitalistische Lebenskunst, die sich durch die ekstatische Bejahung sinnlicher Genüsse wie dem Essen, Trinken und der Sexualität, eine spontan-spielerische Kunstproduktion sowie eine intensive Naturbeziehung auszeichnet.² Jedoch schreiben sich in Baals vitalistisches Pathos auch düstere, depressive Momente ein, wenn er zum Beispiel im Gedicht *Der Tod im Wald* die Geschichte eines Mannes erzählt, dessen Lebensbejahung angesichts des drohenden Todes in eine kreatürliche Verzweiflung umschlägt: „Ja des armen Lebens Übermaß / Hielt ihn so, daß er auch noch sein Aas / Seinen Leichnam in die Erde preßte.“ (GBA 1, 130f.) Die schwermütigen Züge der Baal-Figur, die die Forschung unter den Stichworten Nihilismus oder Fatalismus diskutiert, sollen im folgenden Beitrag nicht als Brüche bzw. Grenze von Baals vitalistischer Lebenswei-

¹ Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus Detlef Müller. Berlin/Frankfurt am Main 1987-2000. Im Folgenden zitiert mit der Sigle GBA.

² Über die vitalistischen Züge von Brechts Frühwerk herrscht in der Forschung ein breiter Konsens. Vgl. zum Beispiel aus kulturökologischer Perspektive Andrea Bartl: Natur, Kultur, Kreativität. Zu Bertolt Brechts *Baal*. In: Hubert Zapf (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Heidelberg 2008 (= Anglistische Forschungen, 387), S. 209-228. Zur Beziehung Brechts zu Wedekind vgl. Dies.: „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen“: Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. In: The Brecht Yearbook. Jg. 31 (2006), S. 219-238; Rita Klis: Brecht und Wedekind. In: Walter Delabar / Jörg Döring (Hg.): Bertolt Brecht (1898-1956). Berlin 1998 (= Memoria, 1), S. 59-88.

se, sondern als konstitutive Elemente derselben analysiert werden.³ Baals Charakter oszilliert, so die Forschungshypothese, zwischen einer depressiven Ich-Entleerung und einer manischen Produktivität; er weist somit die Bipolarität einer melancholischen Veranlagung auf. Vor dem Hintergrund einer kurzen Rekonstruktion des abendländischen Melancholiediskurses wird zu zeigen sein, dass Baal zum einen zentrale Merkmale des von Theophrast und Nietzsche beschriebenen melancholischen Charaktertypus trägt und zum anderen in Kronos, dem antiken Gott der Melancholie, eine mythische Vorläuferfigur besitzt.

Die neuzeitliche Aufwertung der Melancholie

In der frühen Neuzeit befreien die Denker der Renaissance im Rückgang auf antike Quellen die Melancholie vom Stigma einer pathologi-

³ Vor allem die ältere Forschung brachte Brechts Frühwerk in Zusammenhang mit dem von Nietzsche analysierten Phänomen des europäischen Nihilismus. Vgl. Peter Paul Schwarz: Brechts frühe Lyrik (1914-1922). Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. 2., verb. Aufl. Bonn 1980 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 111); Carl Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchistischen Nihilismus zum Marxismus. Frankfurt am Main 1974; Helge Jordheim: Gefährdeter Nihilismus: Eine Analyse der Mutterfigur in Brechts *Baal*. In: Thomas Jung (Hg.): Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. Frankfurt am Main 1999 (= Osloer Beiträge zur Germanistik, 23), S. 99-110. In der jüngeren Diskussion wird der Begriff des Nihilismus kaum noch gebraucht, weil er zum einen zu unscharf ist, um die literarische Entwicklung von Brechts Frühwerk zu erfassen, und zum anderen eine polemisch-abwertende Komponente besitzt, die eine sachliche Analyse der anti-bürgerlichen und anti-christlichen Schreibweise des jungen Schriftstellers erschwert. Vgl. als Kritik an der Anwendung des Nihilismus-Begriffs auf Brechts Frühwerk Jan Knopf: Gott ist tot – Mein Gott! Gott im lyrischen Werk des jungen Brecht. In: The Brecht Yearbook. Jg. 31 (2006), S. 122-132; Jürgen Hillesheim: „Instinktiv lasse ich hier Abstände ...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Theater. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 10), S. 255. Als Deutung des *Baal* im Kontext eines geschichtsphilosophischen Fatalismus vgl. Jürgen Hillesheim: Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Baal* im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers. In: Helmut Gier / Jürgen Hillesheim (Hg.): Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Würzburg 1996, S. 103-125.

schen Erkrankung und behandeln sie als „Traurigkeit ohne Ursache“,⁴ die mit spirituellen und existenziellen Gedankenfiguren angereichert wird. In der melancholischen Gefühlshaltung mischen sich nach Ansicht der Renaissancekünstler Gefühle von Lust und wehmütigem Leiden, deren Widerstreit ein gesteigertes Ich-Gefühl hervorbringe.⁵ Der neuzeitliche Melancholiker vertieft sich in maßlose Grübeleien, die ihn mit der Erfahrung des Todes konfrontieren. Aus dem Bewusstsein der Todesnähe entwickelt sich eine erhöhte Reflexionsfähigkeit und ein wachsendes Ich-Bewusstsein, das sich im Wunsch nach individueller und sozialer Emanzipation von den einengenden Bindungen der starren mittelalterlichen Feudalgesellschaft äußert. Der neuzeitliche Melancholiker strebt nach einem autonomen Welt- und Gottesbezug, der durch die wissenschaftliche Erfassung der Wirklichkeit realisiert werden soll.⁶ Da der humanistische Wissenschaftler wegen seines Autonomiestrebens Distanz zum Denken seiner Epoche aufweist, leidet er auf der einen Seite an Selbstzweifeln, die sich bis zu einer existenziellen Verzweiflung intensivieren können, während er sich auf der anderen Seite seiner gesellschaftlichen und intellektuellen Sonderstellung bewusst ist und seine Selbstbejahung in einem an Hybris grenzenden Geniekult vergöttlicht.⁷

⁴ Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1990, S. 319. Die Hervorhebung im Zitat verweist nicht auf einen zitierten Primärtext, sondern markiert einen Fachterminus.

⁵ Zur Neuausrichtung des Melancholiediskurses in der Renaissance vgl. Verena Lobsien: Das manische Selbst. Frühneuzeitliche Versionen des Melancholieparadigmas in der Genese literarischer Subjektivität. In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 1. Berlin 1998, S. 713-739; Winfried Schleiner: Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance. Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 10); Andrea Sieber / Antje Wittstock (Hg.): Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte im Mittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2009 (= Aventure, 4). Als knappe Überblicksdarstellung zur Geschichte der Melancholie vgl. Michael Theunissen: Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters. Berlin 1996.

⁶ Vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 352.

⁷ Vgl. ebd., S. 358.

Dieses doppelte Angesicht von Selbstübersteigerung und Erfahrungen einer depressiven Ich-Entleerung beschreiben die ersten modernen Repräsentanten des Geniedenkens noch mit den pathologisierenden und moralisierenden Begrifflichkeiten, mit denen im Mittelalter die christlichen Theologen die Melancholie kritisieren. Petrarca benennt zum Beispiel das depressive Moment der Melancholie mit dem aus der mittelalterlichen Theologie bekannten Begriff der *acedia*, während er die enthusiastische Stimmung schöpferischer Produktivität als *insania* oder *dementia* bezeichnet.⁸ Die Einheit beider Momente der Melancholie wird erst im 15. Jahrhundert begrifflich erfasst. Im Rückgriff auf Ciceros positiv konnotierten Begriff des *furor*, der „im Sinne des Platonischen ‚heiligen Wahns‘ feierlich rehabilitiert“⁹ wird, analysiert der Humanismus den Zusammenhang von depressiver Welt- und Selbstverneinung und begeisterter Produktion, den die Psychoanalyse unter den Begriffen Melancholie/Depression und Manie diskutiert. Die manische Verfassung, in der der Melancholiker in Freude und Jubel ausbricht, resultiert aus der Aufhebung der melancholischen Bindung an ein verlorenes Objekt. Die frei gewordene Besetzungsenergie wird im Jubel verausgabt und zeugt von einem „Heißhunger auf neue Objektbesetzungen“.¹⁰

Die Entdeckung der Manie eröffnet dem Humanismus die Möglichkeit, der Melancholie eine schöpferische Dimension zuzuschreiben.¹¹

⁸ Petrarca erfasst in seinen Beschreibungen der Melancholie bereits deren doppelten Charakter von Schwermut und Enthusiasmus, ohne aber diese beiden Momente als „verschiedene Aspekte ein und derselben, durch ihre Polarität bestimmten Seelenlage aufzufassen“ (Ebd., S. 360).

⁹ Ebd., S. 361.

¹⁰ Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. 11. Aufl. Frankfurt am Main 2005, S. 185.

¹¹ Marsilio Ficino erkennt in seiner epochalen Schrift *Libri de vita triplici* die widerstreitenden Momente der Depression und des Enthusiasmus als Produkte melancholischer Gefühlszustände, die er für die entstehende intellektuelle Elite der humanistischen Gelehrtenkultur als charakteristisch ansieht. Ficino rehabilitiert nicht nur die Melancholie, indem er sie als Charakterzug genialer Intellektueller und Künstler begreift, sondern verbindet sie in seinen neuplatonischen Spekulationen auch mit der Sphäre der Astrologie. Saturn als Gott der Melancholie gilt dem Neuplatoniker Ficino als höchster Gott, dessen Planet in der Astrologie für höchste geistige Leistungen verantwortlich ist. Der Melancholiker als Saturnkind strebt, so Ficino, nach der höchsten und umfassendsten Erkenntnis der gesamten Welt. Zu Ficinios Melancholiedarstellung vgl. Martina Wagner-

Das Tätigkeitsfeld dieses modernen Typus des melancholischen Genies liegt im Bereich der saturnischen Berufe (Bauern, Seeleute, Architekten und Astronomen), deren Gott Saturn im Mythos die Melancholieproblematik symbolisiert – wie weiter unten noch genauer erläutert wird.¹²

Im Zug der Wiederbelebung des Platonismus wenden sich die Vordenker der Renaissance gegen die Verbindung von Melancholie und einer plebejischen Lebenseinstellung, wie sie die zeitgenössische Astrologie annimmt. Da ihr Saturn, der Stern der Melancholie, als erdschweres Gestirn gilt, unterstellt sie melancholischen Menschen eine materialistische Haltung. Der Neuplatonismus bekämpft diese astrologische Lehre, indem er die kontemplative Haltung des Melancholikers nicht auf ein niederes, materialistisches Denken zurückführt, sondern auf ein tiefes Bewusstsein für die Weltjenseitigkeit des Absoluten, dessen Unerreichbarkeit die schwermütige Stimmung des grübelnden Genies auslöse. In der neuplatonischen Saturndeutung verweist „der höchste der Planeten“ auf „die höchsten und edelsten Kräfte der Seele, Vernunft und Denkvermögen“.¹³

Diese Umwertung der Melancholie strahlt weit über die Epochen Grenzen der Renaissance und des Humanismus in die Moderne aus, wie sich an Goethes *Faust* erkennen lässt, mit dem sich Brecht in der Entstehungszeit des *Baal*-Projekts intensiv beschäftigt.¹⁴ Wie die Goethe-Forschung vielfach angemerkt hat, entspricht Faust aufgrund seiner melancholischen Zerrissenheit und Verzweiflung in keiner Weise dem klassischen Ideal einer harmonisch ausgewogenen Persönlichkeit.¹⁵ An

Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textkonfiguration. Stuttgart/Weimar 1997, S. 42-61.

¹² Zur Kronos- bzw. Saturn-Figur im Kontext der Melancholieproblematik vgl. Roland Lambrecht: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion. München 1996, S. 23-31.

¹³ Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 358.

¹⁴ Vgl. Götz Beck: Zu Entstehung und Erklärung von Brechts *Baal*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Jg. 118 (1999), S. 110-143.

¹⁵ Diese Einschätzung der Faust-Figur ist in der Goethe-Forschung weit verbreitet. Vgl. zur Problematik den grundlegenden Aufsatz von Werner Keller: Der klassische Goethe und sein nichtklassischer Faust. In: Goethe-Jahrbuch. Jg. 95 (1978), S. 9-28. In der jüngeren Forschung hat vor allem Jaeger den unklassischen Charakter der Faust-Figur betont. Vgl. Michael Jaeger: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Mo-

dieser Stelle ist es nicht nötig, im Einzelnen auf die Melancholieproblematik im *Faust* einzugehen; es sei lediglich ein prägnantes Beispiel für das dunkle Leiden des unglücklichen Wissenschaftlers angeführt. Die in der Psychologie der Aufklärung und vor allem im Denken des Sturm und Drang populäre Verbindung von Melancholie und Genialität aufgreifend, stilisiert Goethe Faust zu einem Forscher, der in seiner Leidenschaft für umfassende Erkenntnis das von Wagner repräsentierte Gelehrten-dasein überschreitet, um Zugang zum Absoluten (dem Makrokosmos bzw. dem Erdgeist) zu erlangen. Fausts Melancholie, die seit der Renaissance und dem Humanismus als Gelehrtenkrankheit [*morbus litteratorum*] gilt, verbildlicht Goethe mit einer Reihe von Attributen, die seit Dürers Stich *Melencolia I* „als Requisiten verdinglicht und ikonographisch fixiert waren“.¹⁶ So ist Faust zum Beispiel wie Dürers Melencolia-Figur von einem nutzlosen Chaos von wissenschaftlichen Büchern und Instrumenten umgeben: „Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand / Aus hundert Fächern mir verenet; / Der Trödel, der mit tausendfachem Tand / In dieser Mottenwelt mich dränget? / Hier soll ich finden was mir fehlt?“¹⁷ Unter dem Staub seiner Gelehrtenexistenz findet Faust nicht das ersehnte Leben, sondern den Tod, der ihn aus einem Totenschädel anstarrt: „Was grinstest du mir hohler Schädel her?“¹⁸ Diese Frage ist freilich rein rhetorisch. Das Lächeln des Totenkopfs erinnert Faust an die Möglichkeit, seinem verhassten Leben durch einen Selbstmord ein Ende zu setzen. Bevor er sich zu vergiften versucht, erlebt Faust den für die Melancholie charakteristischen Umschlag von tiefer Depression in manische Aktivität. Mit enthusiastischer Begeisterung

derne. 2. Aufl. Würzburg 2005, S. 371-469. Zur Melancholieproblematik im *Faust* vgl. auch Ferdinand van Ingen: Faust – homo melancholicus. In: Alexander von Bormann (Hg.): Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer. Tübingen 1976, S. 256-281; Jochen Schmidt: Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Jg. 41 (1997), S. 125-139.

¹⁶ Jochen Schmidt: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. 2., durchg. Aufl. München 2001 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 96.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Hg. von Albrecht Schöne. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Bd. 7/1. Hg. von Hendrik Birus u. a. Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), V 656-660.

¹⁸ Ebd., V 664.

feiert er den anbrechenden Tag als Beginn neuer Tätigkeiten: „Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen, / An mich heran! Ich fühle mich bereit / Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen, / Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.“¹⁹ Diese Tätigkeit besteht jedoch in nichts anderem als einem Suizid, sodass die Manie den depressiven Aspekt der Melancholie nicht aufzuheben vermag. Faust bezeichnet sich als „Wurm“,²⁰ dem „[d]ies hohe Leben, diese Götterwonne“²¹ ungebremster Aktivität nicht zustehe. Mit seinem Suizid will er beweisen, dass er – sei es um den Preis seines Todes und seiner Selbsterstörung – der „Götterwonne“ würdig ist: „Hier ist es Zeit durch Taten zu beweisen, / Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht, / [...] Und wär' es mit Gefahr, in's Nichts dahin zu fließen.“²²

Wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, nimmt Brecht in Abgrenzung zu Goethes *Faust* die neuplatonische Distanzierung von den materialistischen Züge der Melancholie zurück, indem er den Protagonisten seines ersten Dramas als plebejischen Typus des Melancholikers inszeniert, der seine Depressionsgefühle durch die vitalistische Bejahung der dionysischen Sinnlichkeit zu überwinden versucht. Dabei weist Brechts ästhetische Darstellung der Melancholie große Strukturähnlichkeiten zur (pseudo-)aristotelischen Analyse der Melancholie und ihrer Verarbeitung in Nietzsches Tragödienbuch auf.²³

¹⁹ Ebd., V 702-705.

²⁰ Ebd., V 707.

²¹ Ebd., V 706.

²² Ebd., V 712f., 719.

²³ Es liegt im Bereich des Möglichen, dass Brecht die (pseudo-)aristotelische Darstellung der Melancholie im *Problem XXX, 1* kannte. Ob eine direkte Rezeption der antiken Schrift vorliegt, kann hier aus Platzgründen nicht geklärt werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit war Brecht aber bereits Ende der zehner Jahre mit Nietzsches Tragödienschrift vertraut, da er Nietzsche wie kaum einen anderen Philosophen rezipierte. Vgl. zur Nietzsche-Rezeption Brechts Reinhold Grimm: Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück. Frankfurt am Main 1979 (= es, 774); Christof Šubik: Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts. Wien 1982; Ders.: Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts. Wien 2000; Jürgen Hillesheim: „Ich muss immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005; Ders.: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“. Brechts Nietzsche-Rezeption. In: Mathias Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 8), S. 175-197; Ders.: „Ins-

Baal als Melancholiker

Im berühmten *Problem XXX, 1*, das in der Antike Aristoteles zugeschrieben wurde, wahrscheinlich aber von Theophrast stammt, wird die Melancholie als ein psychophysischer Habitus erfasst, der keine „vorübergehende, psychisch irrelevante Störung“²⁴ darstellt, sondern die habituellen Gleichförmigkeitsmuster und die charakterliche Konstitution eines Individuums entscheidend prägt.²⁵ Theophrast vergleicht die Wirkung der schwarzen Galle, deren Temperaturzustand er als ursächlich für die Ausprägung der Melancholie ansetzt, mit der berausenden Wirkung des Weins. Wie der Genuss des alkoholischen Getränks erzeuge die Melancholie einen Rauschzustand, in dem der Melancholiker die verschiedensten Affektzustände durchlaufe: Geschwätzigkeit, Übermut, draufgängerisches Verhalten oder Rührseligkeit können nach Theophrast ebenso aus dem melancholischen Rauschzustand entspringen wie Grausamkeit, Raserei, zärtliches Verhalten oder eine Stumpfsinnigkeit, die epileptischen Krankheitsmustern entspricht.²⁶ Die Vielfalt der emotionalen Zustände rührt, so Theophrast, von den unterschiedlichen Mischungsverhältnissen der Galle her, von deren Wärme oder Kälte die von der Melancholie ausgelösten Affekte abhängig sind. Als stabiles

tinktiv lasse ich hier Abstände ...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Theater. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 10); Hans-Joachim Schott: Die Lust am Tragischen. Brechts Rezeption der ästhetischen Theorie Nietzsches. In: Sonja Hilzinger (Hg.): Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte. Brecht-Tage 2011. Berlin 2012, S. 150-161.

²⁴ Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 76.

²⁵ Die Autorschaft des *Problems XXX, 1* ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt. In der Antike wird der Text Aristoteles zugeschrieben. Für diese Zuschreibung spricht das naturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse, das körperliche und seelische Phänomene als Einheit begreift. Da Aristoteles in anderen Schriften jedoch die Melancholie nicht als Voraussetzung für schöpferische Leistungen, sondern als pathologischen Gefühlszustand begreift, stellt das *Problem* womöglich keine authentische aristotelische Schrift dar. Wie Klibansky, Panofsky und Saxl vermuten, könnte Theophrast den Melancholie-Text verfasst haben. Vgl. zur Problematik der Zuschreibung ebd., S. 81-92.

²⁶ Die genaue Ausprägung der Affektzustände hängt von den Mischungen der schwarzen Galle ab, jedoch ist für alle Melancholiker charakteristisch, dass sie dauerhaft körperliche und geistige Erregungszustände erleben, die gewöhnliche Menschen lediglich im Zustand der Trunkenheit erfahren. Vgl. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 19: *Problemata physica*. Hg. von Ernst Grumach. Berlin 1962, 953b.

Muster der verschiedenen Ausprägungen der Melancholie erfasst das *Problem* jedoch das Schwanken zwischen Depression, Paralyse, Lethargie auf der einen und Heiterkeit, manischem Tätigkeitsdrang und Ekstase auf der anderen Seite.

Nietzsche, der sich – wie die Nachlassnotizen zeigen – im Umkreis des Tragödienbuchs intensiv mit aristotelischen Schriften und womöglich auch mit dem *Problem* befasste, entfaltet den kulturellen Widerspruch des Dionysischen und Apollinischen in großer Nähe zur (pseudo-)aristotelischen Melancholievorstellung. Zur Darstellung der dionysischen Welterfahrung bedient sich Nietzsche wie Theophrast der „Analogie des Rausches“ (KSA 1, 28),²⁷ der in den antiken Festen und Orgien durch narkotische Getränke ausgelöst worden sei.²⁸ In diesem Rauschzustand erlebt, so Nietzsche, der dionysische Schwärmer ein „ungestüme[s] Durchrasen aller Seelen-Tonleitern“ (KSA 1, 557), die von der höchsten Lust bis zum tiefsten Entsetzen reichen: „[A]us der höchsten Lust heraus tönt der Schrei des Entsetzens, die sehnenden Klagelaute eines unersetzlichen Verlustes. Die üppige Natur feiert ihre Saturnalien und ihre Todtenfeier zugleich. Die Affekte ihrer Priester sind auf das wundersamste gemischt, Schmerzen erwecken Lust, der Jubel entreißt der Brust qualvolle Töne.“ (KSA 1, 558)

Ronald Speirs arbeitet in einem hervorragenden Aufsatz die Faszination des jungen Brecht für melancholische Phänomene heraus, wie sie von Theophrast und Nietzsche untersucht werden. Im *Tagebuch* N° 10 aus dem Jahr 1913 finden sich nicht nur zahlreiche düstere Gedichte, sondern auch Selbststilisierungen, in denen Brecht als Vertreter des

²⁷ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München 2004. Im Folgenden zitiert mit der Sigle KSA.

²⁸ Nietzsche setzt sich im Umfeld der Tragödienschrift mit der *Rhetorik* und der *Poetik* des Aristoteles auseinander (vgl. KSA 7, 78). Bernhard-Arnold Kruse, der den Melancholiediskurs in Nietzsches Frühwerk ausführlich untersucht, hält eine Rezeption des *Problems* aufgrund der zahlreichen Bezüge der *Geburt* zur (pseudo-)aristotelischen Darstellung der Melancholie für wahrscheinlich. Vgl. Bernhard-Arnold Kruse: Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica. Frankfurt am Main 1987 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 79), S. 141.

schwermütigen Charaktertypus erscheint.²⁹ So klagt der junge Schriftsteller zum Beispiel in einer der ersten überlieferten Tagebuchnotizen in einem Anfall von pubertärem Schwermut über seine Einsamkeit: „Nachmittags daheim. Ewiges Einerlei! Wenn man nur hoffen könnte dabei! Wenn ich nur gesund werde. Die Gesundheit schätzt man erst, wenn sie verloren! Vielleicht kommt sie wieder! – Alle verlassen mich, Enderlin, Bingen, Albrecht und sogar Gehweyer. Das ist betäublich! Alle diese ‚Freunde‘ gehen.“ (GBA 26, 9) Das Moment der Selbststeigerung und -erhöhung, das der Melancholie innewohnt, drückt sich in den ersten Gedichtversuchen des Tagebuchs von 1913 in der unkritischen Glorifizierung von Heroismus und heldenhafter Größe aus.³⁰ Die erste Strophe des Gedichts *Die Gewaltigen* lautet zum Beispiel: „Sie schreiten mit hartem Eisengesichte / Mit Augen hart wie Stein / Und einer Stirne marmorfein / Durch die Geschichte.“ (GBA 26, 12)

Auch in späteren Aufzeichnungen aus den zwanziger Jahren tauchen Reflexionen zur Melancholie auf, in denen Brecht den bipolaren Charakter schwermütiger Stimmungen umreißt. Brecht schwankt nach seiner Selbstaussage ständig zwischen Langeweile und Genusssucht und erlebt Umschläge aus depressiven Zuständen in wollüstiges Verhalten: „Die Wollust wäre das einzige, aber die Pausen sind so lang, die sie braucht! Wenn man den Extrakt ausschöpfen könnte und alles verkürzen! Ein Jahr vögeln oder ein Jahr denken! Aber vielleicht ist es ein Konstitutionsfehler aus dem Denken eine Wollust zu machen; es ist vielleicht zu etwas anderm bestimmt!“ (GBA 26, 289) Und direkt im Anschluss an die zitierte Passage charakterisiert er die großen Welteroberer und schöpferischen Figuren als Melancholiker, die bei all ihrer Aktivität Ge-

²⁹ Wie Speirs betont, sind bereits in den Tagebuchaufzeichnungen von 1913 autobiographische Reflexion und fiktionale Texte derart stark ineinander verwoben, dass sich eindeutige Schlüsse auf Brechts psychische Konstitution verbieten. Die Problematik der Melancholie bildet jedoch, auch darin ist Speirs zuzustimmen, ein zentrales Thema des Brecht'schen Frühwerks und wäre in einer ausführlichen Studie eigens zu untersuchen. Ronald Speirs: „Kalt und heiß – Nur mit lau! Schwarz und weiß – Nur mit grau!“ Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: *The Brecht Yearbook*. Jg. 31 (2006), S. 43-61.

³⁰ Vgl. hierzu die kritischen Ausführungen bei James K. Lyon: „Auch der Baum hat mehrere Theorien.“ Brecht, Trees and Humans. In: *The Brecht Yearbook*. Jg. 31 (2006), S. 155-169, hier S. 159.

fahr laufen, sich aufgrund von Nichtigkeiten zu töten: „Aber ich weiß, daß die Eroberer von Weltreichen geneigt sind, beim Verlust einer Pfeife Selbstmord zu begehen. So wenig hält sie.“ (GBA 26, 289)

Zwischen den für die Melancholie typischen Affekten der Depression und des Jubels oszilliert auch der Protagonist von Brechts erstem Drama, dessen massiver Alkoholkonsum auf seine melancholische Disposition verweist. In der Fassung von 1922 stürzt sich Baal in einen viertägigen Schreibmarathon, weil Johanna sich nach ihrer Affäre tötete, indem sie „ins Wasser“ (GBA 1, 99) ging. Zwischen belangloser Geschwätzigkeit, Depression und Schwärmerei schwankend, durchläuft Baal intensive Gefühlszustände, die ihn beinahe in den Suizid treiben:

BAAL *umfaßt die Schnapsflasche. In Pausen:* Jetzt schmiere ich den vierten Tag das Papier voll mit rotem Sommer: wild, bleich, gefräßig, und kämpfe mit der Schnapsflasche. [...] *Er schwatzt.* Der weiße Schnaps ist mein Stecken und Stab. Er spiegelt, seit der Schnee von der Gosse tropft, mein Papier und blieb unberührt. Aber jetzt zittern mir die Hände. Als ob die Leiber noch in ihnen drin wären. *Er horcht:* Das Herz schlägt wie ein Pferdefuß. *Er schwärmt:* O Johanna, eine Nacht mehr in deinem Aquarium und ich wäre verfault zwischen den Fischen! Aber jetzt ist der Geruch der milden Mainächte in mir. Ich bin ein Liebhaber ohne Geliebte. Ich unterliege. *Trinkt, steht auf.* Ich muß ausziehen. Aber erst hole ich mir eine Frau. Allein ausziehen, das ist traurig. (GBA 1, 101)

Neben dem Motiv bipolarer Affektzustände tauchen in der Szene zwei weitere Bausteine des abendländischen Melancholiediskurses auf. Erstens zählt der unbändige Geschlechtstrieb, der Baal wahllos von einer Geliebten zur nächsten treibt, zu den wichtigsten Merkmalen des Melancholikers. Für Theophrast gehören Dionysos und Aphrodite zusammen, weil er die meisten Melancholiker für wollüstig hält.³¹ Nicht anders Nietzsche: Die dionysischen Orgien, die aus Asien nach Griechenland eindringen, werden von einer „überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit“ (KSA 1, 32) beherrscht, deren Gewalt in der apollinischen Kultur der Griechen mit knapper Not gebändigt wird. Zweitens gehört eine nie zu befriedigende Gefräßigkeit zu den klassischen Attributen des Melancholikers.³² In der obigen Passage spricht Baal von der Gefräßigkeit seiner Lyrik, aber diese Eigenschaft bildet auch eines seiner

³¹ Aristoteles, Werke, 953b.

³² Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 119.

wichtigsten Charaktermerkmale. Baals Hunger ist so gewaltig, dass er zu einem unförmigen „Fettklumpen“³³ zu degenerieren droht. An anderer Stelle bedient sich Ekart der Metapher der Völlerei, um Baals ausschweifendes Sexualleben und seinen brutalen Umgang mit dem weiblichen Geschlecht zu kritisieren: „EKART Wo ist das Mädels, das du in den Schenken herumgezogen hast? / BAAL Werd ein Fisch und such sie. / EKART Du überfrißt dich, Baal. Du wirst platzen.“ (GBA 1, 128) Um die Depression, die aus seinem exzessiven Genießen resultiert, zu bekämpfen, bedient sich Baal der Musik als Psychotherapeutikum. „[A]us einer Trauer Musik mach[en]“ (GBA 1, 96), lautet seine Therapieanweisung für melancholische Anfälle. Mit diesem Rat steht er in einer bis in die Antike zurückreichenden medizinischen Tradition, die Musik als wirksames Heilmittel gegen die Leiden der Melancholie betrachtet. Schon Theophrast und Asklepiades setzten Musik als psychiatrisches Heilmittel ein, um die Wirkung der Melancholie zu hemmen; einflussreiche Mediziner der Neuzeit wie Herman Boerhaave (1668-1738), der Arzt von Kaiserin Maria Theresia, oder Theologen wie Martin Luther griffen die antike Tradition auf und verordneten Musik als Therapie gegen melancholische Anfälle.³⁴

Brecht bezieht sich weiterhin auf die (pseudo-)aristotelische Vorstellung, dass die Melancholiker von Bildern und Vorstellungen beeinflusst werden, die sich zu ekstatischen Visionen erweitern können. Dem rauschhaften Außer-sich-Sein schreibt Theophrast eine erkenntnisfördernde Dimension zu, falls der Melancholiker in der Lage ist, seine Visionen wie die Dichter und Wahrsager in ein kulturelles Produkt zu verwandeln. Theophrast greift die von Platon im *Phaidros* getroffene Unterscheidung zwischen göttlich inspiriertem Wahn und patholischem

³³ Bertolt Brecht: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt am Main 1966 (= es, 170), S. 31.

³⁴ Zur antiken Tradition der medizinischen Melancholiebehandlung vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 98; Hellmut Flashar: Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike. Berlin 1966; zu Boerhaave vgl. Werner-Friedrich Kümmel: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800. Freiburg/München 1977 (= Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 2), S. 277-306; zu Luther vgl. Johann Steiger: Melancolie, Diätetik und Trost. Konzepte der Melancholie-Therapie im 16. und 17. Jahrhundert. Heidelberg 1996, S. 68.

Wahnsinn auf und liefert mit seiner Melancholielehre eine naturwissenschaftliche Erklärung für die von Platon in mythischer Sprache ausgedrückte Beziehung von Ekstase und schöpferischer Produktion.³⁵ Nach Theophrast korreliert die affektive Erregbarkeit mit einer gesteigerten Einbildungskraft, die zwar pathologische Folgen wie einen Halluzinationszwang verursachen, aber auch kulturelle Höchstleistungen hervorbringen kann: „Viele aber werden auch, weil diese Wärme nahe dem Sitz des Verstandes ist, von Krankheiten der Raserei und der Begeisterung ergriffen, woher die Sibyllen und die Wahrsager und die Begeisterten alle ihren Ursprung haben, sofern sie nicht durch Krankheit, sondern durch ihre natürliche Mischung so werden. Marakos von Syrakus war immer dann ein besserer Dichter, wenn er in Ekstase war.“³⁶ Durch eine Abschwächung der Ekstase auf ein erträgliches Mittelmaß (durch eine Art Normalisierung im Exzess) entsteht ein besonnenerer Typus des Melancholikers, den Theophrast als Genie auf den Gebieten der Wissenschaft, Kunst und Politik ausweist.³⁷ Dabei gilt Theophrast die Melancholie nicht als eine von mehreren charakterlichen Dispositionen, die zu genialen Leistungen befähigen, sondern als festes Merkmal genialer Menschen. Allen Personen mit hervorragenden Fähigkeiten, gleichgültig ob sie Philosophen, Künstler oder Politiker sind, schreibt das *Problem* melancholische Charakterzüge zu.

Nietzsche bedient sich der (pseudo-)aristotelischen Erklärung kultureller Höchstleistungen zur Darstellung der schöpferischen Dimension des

³⁵ Vgl. Platon: Phaidros. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Fünfter Band: Phaidros, Parmenides, Briefe. Hg. von Gunther Eigler. Darmstadt 1983, S. 1-193, hier 265a. Platon prägt mit seiner Deutung der Mania als schöpferischer Ekstase, die Liebende, Dichter und Philosophen zur Erkenntnis der Ideen befähige, die Vorstellung eines emotionalen und kognitiven Ausnahmezustandes, der zwar an Irrsinn grenzt, aber zugleich kreative Höchstleistungen ermöglicht. Jedoch verbindet Platon die Mania-Vorstellung nicht mit dem Phänomen der Melancholie, die er als Zeichen einer grausamen Charakterveranlagung deutet: „Ein tyrannischer Mann im vollsten Sinne [...] wird einer aber dann, wenn er entweder von Natur aus oder durch seine Lebensweise oder durch beides trunksüchtig, wollüstig und irrsinnig geworden ist.“ (Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Hg. von Otto Apelt / Karl Bormann. 11., erneut durchg. Aufl. Hamburg 1989 [= Philosophische Bibliothek, 80], 573c). Die Verknüpfung der Mania mit der Melancholie vollzieht erst Theophrast im *Problem*.

³⁶ Aristoteles, Werke, 954a.

³⁷ Ebd., 955a.

Dionysischen. In den ekstatischen Festen zu Ehren von Dionysos offenbare sich in einer „hellsehenden Ekstase“ (KSA 1, 568) und „in aller Trunkenheit eines übermächtigen Gefühls“ (KSA 1, 565) die Wahrheit einer maßlosen Natur, die alle apollinischen Grenzssetzungen zunichtemache. Damit der Mensch im dionysischen Rausch nicht zugrunde geht, bedarf es, so Nietzsche im Anschluss an Theophrast, eine Mäßigung im Exzess, die durch „den künstlerischen Schein jener Mittelwelt“ (KSA 1, 560) bewerkstelligt wird, deren Gott Apoll ist. Durch die vorbegrifflichen Traumbilder der apollinischen Sphäre werden die entsetzlichen Visionen des dionysischen Werdens abgemildert, sodass sie erträglich werden: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (KSA 1, 35) Gelingt die apollinische Bändigung der dionysischen Ekstase nicht, droht sie in Ekel an der Erkenntnis umzuschlagen, der jedes Handeln unmöglich macht. Nicht einem Übermaß an Reflektiertheit, das das Handeln hemmt, sondern der postorgiastischen Depression, die sich nach der Rückkehr aus dem Ausnahmezustand der dionysischen Orgie in die Banalität des Alltags einstellt, schreibt Nietzsche die Verantwortung für den Lebens- und Erkenntnisekel des schwermütigen Menschen zu:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es eckelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion [...]. (KSA 1, 56f.)

Baals Kunst entsteht im Sinne der von Theophrast und Nietzsche geprägten Auffassung melancholischer Produktivität in einer rauschhaften Ekstase, die ihm Einsicht in die Entsetzlichkeiten des dionysischen Lebens gewährt. So verarbeitet er zum Beispiel Johannes Suizid, indem er das Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* in einem halbbewussten, entrückten Gemütszustand produziert. „[W]ie trunken, die Kleider offen, wie ein Schlafwandelnder“ (GBA 1, 126) trägt er das Gedicht Ekart vor. Der apollinische Traumzustand heilt die traumatische Erinnerung an Jo-

hannas Schicksal, indem er für die Dauer der Vision – um mit Nietzsche zu sprechen – „alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte“ (KSA 1, 56) in „ein lethargisches Element“ (ebd.) eintauchen lässt, das zu einem heilsamen Vergessen der traumatischen Wirklichkeit führt.³⁸

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Azur des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein.
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben
Aber früh ward er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es, sehr langsam, daß Gott sie allmählich vergaß:
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas. (GBA 1, 126)

Wie Johanna treibt das Mädchen im Gedicht endlos die Flüsse hinunter.
Wie Baal von zwei Schwestern, mit denen er schläft, erfährt, tötete sich
Johanna, indem sie sich in einem Fluss ertränkte. Ihre Leiche ver-
schwand im reißenden Wasser der Laach:

³⁸ Kaum ein anderes Gedicht in Brechts Frühwerk erfuhr ein derart großes Forschungsinteresse wie das 1919 entstandene Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen*. Nahezu alle für das Frühwerk relevanten Forschungsthesen, angefangen von der Nihilismus-Hypothese über psychoanalytische Ansätze bis zu feministischen Interpretationen, wurden an diesem Gedicht erprobt. Vermutlich entspringt die Popularität des Gedichts aus seiner Zugehörigkeit zur langen Tradition von Gedichten über weibliche Wasserleichen. Die Figur Ophelia aus Shakespeares *Hamlet*, Rimbauds *Ophélie*, Benns *Schöne Jugend* und Heyms *Ophelia* bilden Vorläuferfiguren bzw. -figuren von Brechts Gedicht. Da hier keine detaillierte Analyse des Gedichts angestrebt wird, sei auf die Einführung im Brecht-Handbuch verwiesen, die die unterschiedlichen Interpretationsansätze aufführt und knapp kommentiert. Vgl. Siegfried Mews: *Vom ertrunkenen Mädchen*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 2: *Gedichte*. Stuttgart 2001, S. 73-78.

DIE ÄLTERE Es ist eine ins Wasser gegangen: die Johanna Reiher.

DIE JÜNGERE In die Laach. Da ginge ich nicht hinein. Die ist so reißend.

BAAL Ins Wasser? Weiß man warum?

DIE ÄLTERE Einige sagen was. Das spricht sich herum.

DIE JÜNGERE Sie ist abends fort und über die Nacht ist sie fortgeblieben.

BAAL Ist sie nimmer heim in der Frühe?

DIE JÜNGERE Nein, dann ist sie in den Fluß. Man hat sie aber noch nicht gefunden.

BAAL Schwimmt sie noch ... (GBA 1, 99)

In Baals Gedicht fehlt sowohl die Erklärung für den Tod des Mädchens als auch das traumatische Element des reißenen Flusses, das an Johannes Tod erinnert. Das unverarbeitete Trauma insistiert jedoch im Gedicht in Form der endlosen Verwesung des Leichnams. Der Körper des Mädchens reichert sich auf seiner langen Fahrt durch eine menschenleere Flusslandschaft mit abgestorbenem Leben an, bis er schließlich endgültig zu „Aas“ wird: „Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.“ Die entsetzliche Wahrnehmung eines ewig verwesenden Lebens, an dessen Existenz sich nichts ändern lässt, führt bei Baal zu keinem Erkenntnis- und Lebenskel, weil er sich durch die Kraft des Vergessens Abstand zum Realen von Johannes Suizid verschafft. Wie ein Liebhaber, der sich nur an den Körper seiner Geliebten erinnert, betrachtet der Gott im Gedicht, mit dem sich Baal identifiziert, den verfaulenden Körper des Mädchens, bis er sie schließlich vergisst. Der Vortrag des Gedichts befreit Baal von der belastenden Erinnerung an seine Verstrickung in Johannes Schicksal. Zufrieden betrachtet er nach seinem Vortrag die Schönheit des Himmels und der Natur: „BAAL *liegt*: Das alles ist so schön.“ (GBA 1, 127)

Das Kronos-Mythologem im *Baal*

Brechts Darstellung von Baals Melancholie weist jedoch nicht nur signifikante intertextuelle Parallelen zu philosophischen oder medizinischen Texten, sondern auch zu mythologischen Motiven auf, die im Zusammenhang mit der Melancholieproblematik stehen. Baals „blasphemisch-

antichristliche Züge³⁹ beziehen sich auf den gleichnamigen kanaanitischen Gott und auf Kronos bzw. Saturn. Die Forschung hat Brechts Verarbeitung des Baal-Mythos bereits mehrfach aufgearbeitet. Baal (babilon. Bel = Herr) ist ein Natur- und Bauergott, der über die Fruchtbarkeit der Erde wacht. Daher steigt er in der Antike zum Gewitter-, Himmels- oder Sonnengott (verehrt in Gestalt des Stiers) auf, der die Ernte und das Wachstum der Feldfrüchte sichert.⁴⁰ Brecht greift die sinnlich-ekstatischen Züge des Baalskults auf und verleiht dem Protagonisten seines ersten Dramas einige Attribute des antiken Gottes. Neben seiner Begeisterung für Himmel, Sonne und Regen sowie seiner Erdverbundenheit zeichnet sich Baal wie sein mythischer Vorläufer durch eine Vorliebe für Stiere aus. Er unterbreitet zum Beispiel Bauern das Lockangebot, ihre Tiere kaufen zu wollen, um eine große Herde Stiere versammelt zu sehen. Ein christlicher Priester unterbindet Baals Vorhaben, ohne dessen Faszination für die heidnische Tiersymbolik zu verstehen: „PFARRER Ich begreife jetzt. Sie sind ein armer Mensch. Und Sie lieben wohl Stiere besonders? / BAAL Gar nichts begreifen Sie! Komm, Ekart! Er begreift es nicht. Er hat die Geschichte verdorben. Der Christ liebt die Tiere nicht mehr.“ (GBA 1, 66)

Während die Parallelen zwischen Brechts Baal-Figur und der antiken Gottheit gut erforscht sind, wurde von der Forschung bisher der Verwandtschaft des Dramenhelden mit Kronos/Saturn nicht nachgegangen. Die antike Mythologie beschreibt Kronos als hochgradig ambivalenten Charakter, dessen prägender Zug seine melancholische Disposition ist. Auf der einen Seite figuriert er als schützender Gott des Landbaus und des friedlichen Erntefestes, das die Schranken zwischen Freien und Sklaven aufhebt. Dieser Gott des Überflusses, Herrscher auf den Inseln der Seligen, der als Erfinder des Städtebaus gilt, erscheint jedoch auch als entmachteter, verzweifelter Gott, der isoliert an verborgenen Orten

³⁹ Eberhard Rohse: Der frühe Brecht und die Bibel. Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten. Göttingen 1983 (= Palaestra, 278), S. 341.

⁴⁰ Vgl. Annett Clos: Bertolt Brechts *Baal* oder Kann denn Sünde Liebe sein? In: Thomas Jung (Hg.): Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. Frankfurt am Main 1999 (= Osloer Beiträge zur Germanistik, 23), S. 111-123, hier S. 112-115; Axel Schnell: „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts *Baal* und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld 1993, S. 19ff.

wohnt oder gar als Gott der Toten im Tartarus auftritt. Die düstere Seite von Kronos wird durch die Amalgamierung des griechischen Gottes mit dem römischen Flur- und Saatengott Saturn verstärkt, der den Zug eines gehetzten Flüchtlings trägt.⁴¹

Als Outsider der bürgerlichen Gesellschaft ist Baal wie seine mythischen Vorbilder ein Flüchtling, der von der Obrigkeit gejagt und sogar ins Gefängnis geworfen wird. Er trägt die plebejischen Züge der antiken Gottheiten, die als erdverbundene Charaktere mit dem Leben der Bauern und einfachen Leute in Beziehung stehen. Im Unterschied zu Goethes Melancholiedarstellung im *Faust* inszeniert Brecht den Protagonisten seines ersten Dramas nicht als idealistischen Wissenschaftler und Gelehrten, der nach absoluter Erkenntnis strebt, sondern als ‚niederer‘ Charakter, der seine fundamentalen sinnlichen Triebe auslebt. Mit seinen derben Scherzen trifft Baal eher den Geschmack der Arbeiter, Bauern und einfachen Angestellten als den des pseudointellektuellen Bürgertums. So spenden ihm Fuhrleute zum Beispiel großen Beifall, als er sich mit seiner Geliebten Emilie einen bösen Spaß erlaubt, indem er sie zwingt, einen Kutscher zu küssen:

FUHRLEUTE *schütteln ihm die Hand*: Servus, Herr Baal! – Gehorsamster Diener, Herr Baal! – Sehen Sie, Herr Baal, ich für meinen Teil habe nur geglaubt: mit dem Herrn Baal seinem Kopf spukt's inwendig etwas. Mit den Gedichten da und Sie wissen schon, Herr Baal! Aber jetzt sehe ich, daß Sie das Herz auf dem rechten Fleck haben. – Respekt! Einen guten Morgen! Man muß die Frauensleute richtig behandeln! Einen guten Morgen! (GBA 1, 33)

Baals teilweise brutaler Umgang mit dem anderen Geschlecht, seine Neigung zu derben, bösartigen Späßen und seine Gewaltneigung, die ihn sogar zum Mörder an seinem Geliebten Ekart werden lässt, zeugen von seinem ambivalenten Charakter, den er mit den beiden antiken Gottheiten teilt. Auf der einen Seite preist Baal wie Kronos/Saturn das

⁴¹ Saturn zählt vor seiner Verschmelzung mit Kronos zu den positiv besetzten Göttern der römischen Mythologie, dessen positive Eigenschaften durch die Verbindung mit Kronos noch um die „Attribute des Hüters von Reichtum, des Aufsehers über ein nach Maß und Gewicht bestimmtes Zahlungssystem und des Erfinders der Münzprägung“ (Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 213) ergänzt werden. Jedoch trägt Saturn nach der Integration der Kronos-Figur auch dessen ambivalente Züge, die vor allem durch die Astrologie dem neuzeitlichen Denken vermittelt werden.

ungezähmte, unzerstörbare Leben der Natur: „BAAL *ekstatisch erhebend, voll Sonne*: Meine Seele ist das Sonnenlicht, das in dem Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird. Und der Trieb zum Blühen der Bäume im Frühling, wenn noch Frost ist. Und das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen. Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.“ (GBA 1, 55) Auf der anderen Seite trägt das ewig zeugende Leben – wie der letzte Satz des Zitats andeutet – für Baal aber auch grausame und zerstörerische Züge, wie sie für die Kronos-Figur charakteristisch sind. Zwar ist Kronos Vater der Menschen und der Götter, ihn beschreibt die antike Mythologie aber auch als „Alles-Verschlinger“, der Kinder fürchtet und sie daher isst, der rohes Fleisch verschlingt, die Götter vernichtet und „von den Barbaren Menschenopfer verlangt“.⁴² Die Ambivalenz seines Charakters zeigt sich plastisch am Attribut der Sichel, mit der er nicht nur die Ernte einfährt und das Leben der Bauern schützt, sondern auch seinen Vater Uranos grausam entmannt. Baal teilt mit der antiken Gottheit seinen gewaltigen Appetit, seine Neigung zur Gewalt und seine Abneigung gegen Kinder. Sophie Dechant, die er schwängert, empfiehlt er, das Kind nach der Geburt zu begraben und es den Würmern zu überlassen:

SOPHIE DECHANT Und wo soll ich hingehen?

BAAL Zur Bühne. Oder in den Himmel.

SOPHIE DECHANT Mit meinem Kind?

BAAL Vergrab es! (GBA 1, 57)

Der widersprüchliche Charakter des Kronos verweist auf eine fundamentale existenzielle Problematik, nämlich auf den Zyklus von Vergehen und Entstehen, der durch die Zeit hervorgerufen wird. In seiner Polemik gegen die heidnische Götterwelt verfährt Augustinus mit besonderer Schärfe gegen Kronos, den die Neuplatoniker in ihren kosmologischen Spekulationen zum höchsten Gott erhoben hatten. Auf dem Weg der Emanation gehen nach Ansicht der Platoniker aus Kronos, der die Fülle des Geistes und des höchsten Intellekts repräsentiert, die anderen Götter hervor. Für Augustinus ist diese Ableitung inakzeptabel, weil die Götter, wenn sie aus dem Gott der Zeit hervorgehen, selbst vergänglich

⁴² Ebd., S. 212f.

sind. Kronos stellt somit den Anspruch der abendländischen Metaphysik infrage, ein privilegiertes Sein (Gott, die Ideen) dem Werden zu entziehen:

Denn wir [Augustinus meint die Platoniker; Anm. d. Verf.] deuten den Saturn als die „Gesamtheit der Zeit“, worauf auch sein griechischer Name hinweist: denn er heißt Kronos, was, aspiriert ausgesprochen, auch der Name der Zeit ist. Daher heißt er auch auf lateinisch Saturnus, als wäre er an Jahren gesättigt. Ich weiß wirklich nicht, was man mit Leuten anfangen soll, die beim Versuch, die Namen und Bilder ihrer Götter in einem besseren Sinne auszudeuten, einräumen, daß ihr größter Gott, der Vater aller andern, die Zeit sei. Denn was anders verraten sie damit, als daß alle ihre Götter zeitlich seien, da sie die Zeit selbst zu deren Vater einsetzen?⁴³

Augustinus kann noch im naiven Vertrauen auf die Glaubenswirklichkeit eines an sich seienden Gottes die existenzielle Herausforderung, die in der neuplatonischen Deutung von Kronos steckt, polemisch zurückweisen. Für das moderne Denken, dem die Annahme eines ewigen Seins, das weder geworden ist noch sterben wird, fremd ist, gewinnt jedoch Kronos als Gott der Zeit eine immense Bedeutung. Im Umfeld der Tragödienschrift bringt Nietzsche die Zeit mit der Gewalttätigkeit von Kronos in Verbindung, indem er ihr das Attribut der Gefräßigkeit zuschreibt, das den antiken Gott charakterisiert: „Was in dieser entsetzlichen Constellation der Dinge leben will das heißt leben muß, ist im Grunde seines Wesens Abbild des Urschmerzes und Urwiderspruches, muß also in unsrer Augen ‚welt- und erdgemäß Organ‘ fallen als uner sättliche Gier zum Dasein und ewiges Sichwidersprechen in der Form der Zeit, also als Werden. Jeder Augenblick frißt den vorhergehenden, jede Geburt ist der Tod unzähliger Wesen, Zeugen Leben und Morden ist eins.“ (KSA 1, 768) Nietzsches Analyse der Zeitlichkeit verleiht der Melancholie eine transzendente Dimension. Mit Freud sei daran erinnert, dass Melancholie aus dem Verlust eines Objekts entspringt, zu dem das Subjekt eine ambivalente Beziehung unterhielt. Während in der Trauer das Subjekt seine libidinösen Energien von einem Objekt abzieht und in seinem Ich versammelt, kann der Melancholiker sich von einem ehemals begehrten, verlorengegangenen Objekt nicht lösen, weil

⁴³ Aurelius Augustinus: De consensu evangelistarum. Libri quattuor. Hg. von Franciscus Wehrich. London/New York 1963 (= Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 43), I, 34.

er Rachegefühle gegen dasselbe hegt. Um seine Rachebedürfnisse trotz des Objektverlusts zu befriedigen, inkorporiert der Melancholiker das verlorene Objekt auf dem Weg der Identifizierung in seine Psyche und beginnt in einem autodestruktiven Prozess gegen das introjizierte Objekt zu wüten. „[A]uf dem Umwege über die Selbstbestrafung“ nimmt der Melancholiker „Rache an den ursprünglichen Objekten“.44 Wegen der Struktur der Zeit ist aber, wie Nietzsche anmerkt, sowohl der Verlust begehrtter Objekte als auch eine ambivalente Beziehung zu denselben unvermeidlich, denn jeder Augenblick zerstört gewaltsam die vorherigen Momente, sodass angesichts der Grausamkeit des Werdens ein friedliches trauerndes Scheiden von der Vergangenheit unmöglich ist und jeder Vergangenheitsbezug von Rachewünschen geprägt ist. Unter den Bedingungen eines postmetaphysischen Denkens, das sich dem Sprung zu einem der Zeit entzogenen Dasein verweigert, lautet die zentrale existenzielle Frage, wie die zerstörerische melancholische Verinnerlichung des Werdens überwunden und ein Leben jenseits depressiver Rachegefühle geführt werden kann.45

Wie der mittlere Nietzsche experimentiert Brecht im *Baal* mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft des Gleichen, um den melancholischen Hass auf die Zeit und das Werden zu überwinden. Da das Resentiment aufgrund der Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils eine eingetretene Vergangenheit nicht ungeschehen machen kann – „Dass die Zeit nicht zurückläuft, das ist sein Ingrim; ‚Das, was war‘ – so heisst der Stein, den er [der Wille; Anm. d. Verf.] nicht wälzen kann.“ (KSA 4, 180) –, gelingt laut Nietzsche eine Versöhnung mit der Zeit und eine Auflösung der destruktiven Rachegefühle nur durch die Bejahung der ewigen Wiederkehr, in deren Zyklus alle Dinge mit einem unüberbietbaren Wert ausgestattet sind: „Alles ‚Es war‘ ist ein Bruchstück, ein Räthsel, ein grauser Zufall – bis der schaffende Wille dazu sagt: ‚aber so wollte ich es!“ (KSA 4, 181) Diese Bejahung aller Dinge lässt Brecht auch Baal einfordern, der in der Szene *Hölzerne braune Diele. Nacht. Wind* mit einer Ansammlung von heruntergekommenen Bettlern konfrontiert wird,

⁴⁴ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 181.

⁴⁵ Zum Leiden der Melancholiker unter der Herrschaft der Zeit vgl. Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994, S. 39-49.

die ihm durch ihre Schwäche und Dekadenz seine Lebenskraft zu rauben drohen. Auf das nihilistische Plädoyer der Figur Gougou für das Nichts – „GOUGOU zu Ekart: Das Schönste ist das Nichts!“ (GBA 1, 123) – antwortet Baal mit einer rückhaltlosen Bejahung der ewigen Wiederkehr aller Dinge:

BAAL [...] *Steht auf, das Glas in der Hand.* Schwarz ist der Himmel. Warum bist du erschrocken? *Trommelt auf den Tisch.* Man muß das Karussell aus- halten. Es ist wunderbar. *Schwankt.* Ich will ein Elefant sein, der im Zirkus Wasser läßt, wenn nicht alles schön ist ... *Fängt an zu tanzen, singt.* Tanz mit dem Wind, armer Leichnam, schlaf mit der Wolke, verkommener Gott! *Er kommt schwankend zum Tisch.* (GBA 1, 124)

Um seine melancholische Depression zu besiegen, beginnt Baal – wie Nietzsche es im *Zarathustra* einfordert – zu tanzen und zu singen. Er versucht, „das Karussell“, also die zyklische Wiederkehr des Werdens, auszuhalten und die Schönheit aller Dinge zu bejahen. Jedoch deutet sein Schwanken auch darauf hin, dass ihm die Bejahung des ewigen Werdens und die Versöhnung mit der Zeit nicht ohne Weiteres gelingen wird. Auch wenn in der Phase des *Baal*-Projekts die dionysische Bejahung des Lebens Brechts Texte beherrscht, so setzt der junge Schriftsteller doch ein Fragezeichen hinter den nietzscheanischen Versuch, das melancholische Leiden an der Zeit durch den Gedanken der ewigen Wiederkehr zu besiegen.

Johanna Roth

„Hochverirrtes Sorgenkinde“.
Das *Schnee*-Kapitel in Thomas Manns *Zauberberg* unter subjekt-
theoretischen Aspekten aus Moderne und Postmoderne

Hans Castorps Erwachen im Schnee

„Was gab es denn, und wie verhielt es sich mit der Welt?“¹

Diese Frage stellt Hans Castorp, der Protagonist in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, nach dem Erwachen aus einer verstörenden Vision. Nachdem er sich leichtsinnig in einen Schneesturm gewagt hatte und, nach anfänglicher Faszination, gegen die ausweglose Situation und körperliche Schwäche zu kämpfen begann, durchlebte er in kürzester Zeit alle nur vorstellbaren Bewusstseinszustände, wünschte sich den Kältetod und war gleichzeitig verzweifelt bemüht, seiner Vernunft gerecht zu werden und sich aus jenem eisigen und lebensgefährlichen Gefängnis, in welches er sich selbst gegeben hatte, zu befreien. Schlussendlich konnte er dem Reiz der Todesgefahr widerstehen, sich seinem inneren Willen widersetzen – und wurde damit ein anderer Mensch. War er vorher höchst nervös, selbstzerstörerischer Liebe und Todesfantasien zugeeignet, verkündet er nach seinem Erwachen: „Tod und Liebe, – das ist [...] ein abgeschmackter, ein falscher Reim!“ (Z 748). Was aber ist hier mit dem Subjekt Hans Castorp geschehen? Wie lässt sich die ambivalente Wahrnehmung der Außenwelt, aber auch seiner selbst subjekttheoretisch erklären – inwieweit ist beispielsweise die Welt seine ‚Vorstellung‘, wie Schopenhauer es formulierte? Auf welche Art verbindet die Figur Hans Castorp moderne und postmoderne Subjektvorstellungen?

Die These, Hans Castorp sei sowohl ein modernes Subjekt als auch eine Präfiguration des postmodernen Subjekts, lässt sich unter Rezeption dreier Subjekttheorien aus Moderne und Postmoderne untersuchen, die jeweils aufeinander Bezug nehmen: Schopenhauer, Nietzsche und

¹ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt am Main 2002 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 5.1), S. 749. Im Folgenden mit der Sigle Z zitiert.

Foucault. Sie alle vereint das Motiv der Ambivalenz, was sich in meiner Kernthese von Hans Castorp als modernem *und* postmodernem Subjekt widerspiegelt. Das Kapitel *Schnee* betrachte ich als Höhepunkt von Hans Castorps Wesens- und Bewusstseinszuständen; in ihm zeigen sich alle Charakteristika, die er auf dem Zauberberg erworben oder kultiviert hat – Nervosität und Todessehnsucht seien nur als Beispiel genannt –, um sich hinterher in ein aufgeklärtes Welt- und Selbstbild zu verwandeln. Für die Untersuchung der Subjektivität ist es daher sehr gut geeignet, da sich eben solche Motive, neben der Frage nach Körperlichkeit und der Ambivalenz der Subjekt-Objekt-Spaltung, auch in allen hier behandelten Theorien finden.

Subjektivität und Ambivalenz bei Schopenhauer, Nietzsche und Foucault

Schopenhauer: Wille und Vorstellung als Symptome der Subjektspaltung

„Die Welt ist meine Vorstellung“ – mit dieser Aussage beschreibt Schopenhauer die für ihn profundeste Wahrheit über das Subjekt und seine Wahrnehmung der Wirklichkeit.² Die Welt als Vorstellung wird allerdings erst durch den Menschen als Vorstellenden ermöglicht. Dem Subjekt wird eine aktive Rolle zugestanden, die gleichzeitig ein Dilemma birgt: „Dasjenige, was alles erkennt und von keinem erkannt wird, ist das *Subjekt*“.³ So autonom das Subjekt in seiner Erkenntnis auch ist, es steht ihm doch der Intellekt, das Bewusstsein als oberflächliches Prinzip dabei im Weg, seine Welt im Geiste so vollkommen zu beherrschen, wie es der Satz „Die Welt ist meine Vorstellung“ vielleicht vermuten lässt. Denn der Wille steht dem Intellekt als innerem Kern menschlicher Subjektivität gegenüber, wenn es um die Wahrnehmung der Außen- und Innenwelt und daraus zu ziehende Konsequenzen (in Form von Gedanken und Handlungen) geht.⁴ Diese Diskrepanz ist ein entscheidender Punkt: hierin wird der moderne Aspekt von Schopenhauers Theorie

² Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Bd. I: Die Welt als Wille und Vorstellung 1. Frankfurt am Main 1998 (= stw, 661), S. 31.

³ Ebd., S. 33 [Hervorhebung im Original].

⁴ Vgl. Gerhard Gamm: Wahrheit als Differenz. Frankfurt am Main 1986, S. 116f.

deutlich. Dem Subjekt an sich wird die Existenz keinesfalls abgesprochen, jedoch wird seine Identität als *einheitlich* die Wirklichkeit erkennendes, die Wahrheit sprechendes und dahin gehend handelndes Ganzes infrage gestellt. Verstärkt wird diese durch Schopenhauers Differenzierung von Subjekt und Objekt. Während das Subjekt für sich selbst unerkennbar bleibt, wird das Objekt erkannt, beispielsweise in Form des menschlichen Körpers: „Objekt ist aber schon sein Leib, welchen selbst wir daher [...] Vorstellung nennen.“⁵ Der Leib ist die materielle Verfestigung des Willens, was zu einem Verhältnis der reflexiven Identität führt. Durch den Körper als Objekt der Vorstellung wird *wahre Subjektivität* erst präsent.⁶ Der Wille ist die oberflächliche Erscheinung des eigentlichen Inneren, des Bewusstseins. Dieses entzieht sich, wie bereits in Bezug auf das Subjekt erwähnt, der Erkenntnis, der Vernunft. Es bleibt dunkel und verborgen.⁷

Schopenhauers Theorie weist eine deutliche Ambivalenz auf: die Koexistenz von Subjekt und Objekt, Intellekt, Bewusstsein und Willen gegenüber der Welt als Umgebung zeigen, wie weit Schopenhauer sich bereits vom einen durch Vernunft die Welt beherrschenden Subjekt verabschiedet hat. Das Schopenhauer'sche Subjekt ist „in einem wesentlichen Sinn *modern*“.⁸ Die Wahrnehmung der Welt als Vorstellung zum einen, als Wille zum anderen und die Vereinigung beider im Menschen als Subjekt zeigt die Anfänge einer diachronen Wahrnehmung von Subjektivität. Das Subjekt gibt es zwar, aber es beginnt sich zu zersetzen. Dies ist der Beginn der „Wechselbeziehung zwischen dem Subjekt als Zugrundeliegendem und dem Subjekt als Unterworfenem-Zerfallendem“, die zunächst die Moderne, dann aber auch das Spannungsverhältnis zwischen Moderne und Postmoderne kennzeichnet.⁹

⁵ Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, S. 33.

⁶ Vgl. Gamm, *Wahrheit als Differenz*, S. 125f.

⁷ Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Das gespaltene Ich. Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenzen zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches*. In: Johannes Thomas (Hg.): *Acten des 1. Pirandello-Symposiums*. Paderborn u. a. 1984, S. 27-45, hier S. 32f.

⁸ Gamm, *Wahrheit als Differenz*, S. 115 [Hervorhebung im Original].

⁹ Peter Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. 3. Aufl. Tübingen 2010 (= UTB, 2176), S. 91.

Nietzsche: Körperliches Wesen und konstruiertes Subjekt

Einen Schritt weiter in Richtung postmoderner Theorien führt die Betrachtung von Nietzsches Subjektphilosophie, die in einigen wesentlichen Aspekten mit seiner Sprachphilosophie verknüpft ist. Er führt Schopenhauers Sicht des in sich uneinheitlichen Subjekts weiter.¹⁰ So wird das Subjekt, bisher idealistisch-theologisch als kohärente, autoritäre Identität betrachtet, bei Nietzsche zunächst regelrecht aufgelöst: „Subjekt‘ ist die Fiktion, als ob viele *gleiche* Zustände an uns die Wirkung *eines* Substrats wären: aber *wir* haben erst die ‚Gleichheit‘ dieser Zustände *geschaffen* [...]“¹¹ Das Subjekt wird als Konstrukt entlarvt. Hierbei ist der Wahrheitsbegriff noch viel entscheidender als bei Schopenhauer (der als Metaphysiker noch der einen Wahrheit verpflichtet war, wenngleich er sie durch seine Teilung der Welt in Vorstellung und Wille bereits relativierte): Den Wahrheitsbegriff knüpft Nietzsche an den Begriff der Macht, welche jeweils nur einer bestimmten Gruppe von Menschen zueigen sein kann, nie aber allen Subjekten zugleich, sprich dem Subjekt an sich.¹² Das Subjekt selbst ist ein zersplitterter Wille zur Macht.¹³ Der Wille ist demnach nicht, wie noch eher bei Schopenhauer, in sich einheitlich, individuell und autonom. Mehr noch verneint Nietzsche die Existenz eines in irgendeiner Weise freien Willens und des Individuums an sich. Stattdessen sieht er eine variierende Anzahl von Wesen, in denen der Wille zur Macht in Form konkurrierender Triebe oberstes Prinzip ist. Das lässt das Subjekt als ein aus Verzweiflung resultierendes Wunschdenken erscheinen.¹⁴ Dieses Denken umschreibt Nietzsche mithilfe des Begriffs ‚Glauben‘ folgendermaßen: „[...] wir glauben an unseren Glauben so weit, daß wir um seinetwillen die ‚Wahrheit‘, ‚Wirklichkeit‘, ‚Substantialität‘ überhaupt imaginieren.“¹⁵

Der Mensch ist also der Macht unterworfen, welche eine Wahrheit und damit verbunden auch das Subjekt konstruiert. Wille und Wahr-

¹⁰ Vgl. Schmitz-Emans, *Das gespaltene Ich*, S. 37.

¹¹ Friedrich Nietzsche: *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*. In: Ders.: *Werke*. Bd. IV. Hg. von Karl Schlechta. München 1980, S. 627 [Hervorhebung im Original].

¹² Vgl. Gamm, *Wahrheit als Differenz*, S. 208-210.

¹³ Vgl. Djavid Salehi: *Subjekt*. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 334-335, hier S. 334.

¹⁴ Vgl. Schmitz-Emans, *Das gespaltene Ich*, S. 38f.

¹⁵ Nietzsche, *Aus dem Nachlaß*, S. 627.

nehmung als subjektive Faktoren sind bei Nietzsche eng verknüpft mit dem Begriff der Körperlichkeit. Das, was Schopenhauer als Objekt, vom Subjekt erkannt, von ebendiesem abgrenzt, ist nach Nietzsche ‚das wahre Wesen‘: die vermeintlichen Unzulänglichkeiten des Körpers wurden ihm zufolge als Vorwand für die Subjektkonstruktion herangezogen. Der Körper sei abgewertet und dem Subjekt, welches im Namen einer nicht existenten Wahrheit konstruiert werde, unterworfen.¹⁶ Den Weg aus dieser Krise zeigt Nietzsche durch den Entwurf des ‚Übermenschen‘ auf, der nur noch sich selbst, nicht aber der Gesellschaft oder der Welt Objekt ist.¹⁷ Es gibt also bei Nietzsche, trotz aller Polemik gegen das Subjekt und den Geist, das gedankliche ‚Hintertürchen‘ eines autonomen, individuellen Subjekts. Nietzsche „verabschiedet das Subjekt des Idealismus unwiderruflich“, den Glauben an ein neuzeitliches, späteres Subjekt hat er jedoch dahin gehend nicht verloren, dass er Alternativen zu machtbestimmter Unterdrückung aufzuzeigen sucht und dem Lebenswillen eine deutliche Zustimmung erteilt, in einer Welt, in der der Mensch um die konstruierte Subjektivität weiß.¹⁸ Auch dieses Vorgehen zeigt die seiner Theorie innewohnende Ambivalenz der Spätmoderne. In den gesellschaftlichen Entwicklungen der Moderne sieht Nietzsche Belege für die Unterwerfung und Dezentriertheit des Subjekts.¹⁹ Die Ambivalenz als Hauptmotiv des modernistischen Denkens hatte somit eine weitere theoretische Grundlage gefunden, die es erlaubt, das Subjekt als Vereinigung von Gegensätzen zu betrachten. In der Postmoderne wurde die – in der Moderne immer noch existierende – Idee des Subjekts verabschiedet. Dass das die ambivalente und auch positive Betrachtung von Subjektivität nicht ausschließt, zeigt das Beispiel Foucault.

Foucault: Subjektivierung und Dekonstruktion

In Anknüpfung an Nietzsches Negation einer zentralen Instanz wie Gott oder Ich erklärt Foucault die Existenz des Menschen zum Auslaufmodell: „Man kann sicher sein, dass der Mensch eine junge Erfin-

¹⁶ Vgl. Peter Zima: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen u. a. 2001, S. 229.

¹⁷ Vgl. Zima, Theorie des Subjekts, S. 138.

¹⁸ Gamm, Wahrheit als Differenz, S. 209f.

¹⁹ Vgl. Zima, Theorie des Subjekts, S. 132f.

dung ist. [...] Wenn diese Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, [...] dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“²⁰ Hinter dieser Aussage verbirgt sich ein ähnliches Motiv der Subjektskepsis wie bei Nietzsche: das Subjekt sei durch machtorientierte Diskurse konstruiert und keine natur- oder vernunftgegebene Einheit.²¹ Die Subjektkonstruktion ist nach Foucault „aus kollektiv getragenen Traditionen“ entstanden, welche im Gegensatz zu Schopenhauers individueller Sicht als zwar durch den Willen determiniertes, aber dennoch autonom erkennendes Ich stehen.²² Von der modernen hin zur postmodernen Philosophie ist also eine Verschiebung von individuellen zu kollektiven Faktoren der Dezentrierung des Subjekts zu beobachten.

Trotz seiner radikalen Aussagen vom Verschwinden des Menschen erklärt Foucault nicht die Subjektivität im Ganzen für gescheitert. Er plädiert für eine bewegliche, sich stetig verändernde Form des Subjekts, die auch Vernunftdenken nicht ausschließt. Wichtig sind die Selbstkonstitution des Subjekts (und nicht die Konstruktion durch andere) und die Dekonstruktion von Machtdiskursen, die dieses Subjekt beherrschen (könnten). Subjekt sein bedeutet also auch immer Subjektivierung, eine Art Experiment des Einzelnen, ob er sich durch Unterwerfung oder Befreiung als Subjekt konstituiert.²³ Foucault erkennt ferner den Tod als subjektivierendes Element: die individuellen (körperlichen) Eigenheiten des Menschen werden in seinem Leichnam deutlich, der Mensch in seiner Gesamtheit wird gewissermaßen dekonstruiert. Destruiert wird sein Körper, seine Objektivität. Konstruiert wird er jedoch als Subjekt.²⁴ Für Foucault ist der Mensch bedingt durch äußere Verhältnisse im Verfall begriffen. Zu einer Konstruktion von Subjektivität steht dies jedoch nicht im Widerspruch. So liegt die Lösung in der Dekonstruktion und

²⁰ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main 1971 (= stw, 96), S. 462.

²¹ Vgl. Johanna Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Weimar 2004 (= Sammlung Metzler, 324), S. 138.

²² Zima, Theorie des Subjekts, S. 29.

²³ Vgl. Klaus-Jürgen Bruder: Das postmoderne Subjekt. Colloquium vom 16.11.1995 des Arbeitskreises Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin. http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm (abgerufen am 22.01.2012).

²⁴ Vgl. Carsten Wolfers: Die Foucaultschen Subjekte. Münster 2009 (= Pontes, 41), S. 69.

Emanzipation des Subjekts.²⁵ Durch Foucault ist zwar das moderne Motiv der Ambivalenz auch noch in der Postmoderne nachweisbar. Postmodern im Sinne gängiger Definitionen macht seine Theorie aber ihre schlussendliche Dekonstruktion des Subjektbegriffs, während die Moderne zur Konstruktion neigte.²⁶

Schnee: die Quintessenz der Subjektivität Hans Castorps

Die Schneestürme, die das Tal im zweiten Winter von Hans Castorps Aufenthalt heimsuchen, sind geprägt von Durcheinander und Orientierungslosigkeit: Es ist „ein Chaos von weißer Finsternis“ (Z 711), was da über die Kranken hereinbricht. Die paradoxe Formulierung birgt schon einen deutlichen Hinweis auf den ambivalenten Charakter dieser Episode, der sich noch deutlich herausstellen wird. Die „weiße Finsternis“ ist die Umschreibung der Grenz- und Selbsterfahrung, die Hans Castorp in diesem Kapitel macht, und von Dunkelheit ist auch bei Schopenhauer die Rede, wenn er vom Bewusstsein spricht, das verborgen bleibt. Obwohl der Schnee hell, vom sicheren Balkon auch schön anzusehen („Das Bild der Welt war märchenhaft“, Z 710) ist, birgt er doch eine Dunkelheit und „Totenstille“ (Z 716), die Hans Castorp an Leib und Seele erfahren soll.

Der Kampf gegen die Macht des Willens: Schopenhauer im Schnee

Bereits Hans Castorps Aufbruch in den Schnee ist geprägt von einem Ringen zwischen Vernunftdenken und Trieb, was Settembrini als „gute Lust“ (Z 714) bezeichnet. Da „sein Wunsch und Vorhaben widerspruchsvoll und unstatthaft“ (Z 713) ist, hat der Hofrat Castorp doch Ruhe verordnet, bereitet er seinen Ausflug heimlich vor. In Gedanken verharmlost er gegenüber Behrens und auch sich selbst dieses innere Begehren: „Er hatte keine Eskapaden im Sinn“ (Z 714), doch als er dann schließlich „im weißlichen Nebel verschwinde[t]“ (Z 716), merkt er ne-

²⁵ Vgl. Wolfers, Die Foucaultschen Subjekte, S. 229, sowie Bruder, Das postmoderne Subjekt.

²⁶ Vgl. Zima, Theorie des Subjekts, S. 255.

ben „erwünschter Einsamkeit“ (Z 716) auch ein Gefühl des „Gleichgültig-Tödlichen“ (Z 717), das sich einschleicht. Hier lässt sich Schopenhauers Rede von der ‚Welt als Vorstellung‘ gut wiedererkennen: Die Diskrepanz von Außen- und Innenwelt macht dem Subjekt Hans Castorp in diesem Abschnitt deutlich zu schaffen. So steht seine „Einsamkeit, ja Verlorenheit, [...] so tief, wie er sich’s nur hatte wünschen können“ (Z 720), einer eigentümlich negativ behafteten und doch faszinierenden „weißliche[n] Transzendenz“ (Z 721) in Form der durch Schnee unkenntlich gemachten Bergwelt gegenüber. Hans Castorp *will* in das düstere „Gehölz, das ihn angezogen hatte“ (Z 721), sein Wille befiehlt es ihm, und er überlässt sich diesem Willen, der in und durch seinen Körper aufsteigt: Er „trieb sich, steigend und gleitend, ziellos und gemächlich [...]“ (Z 723). Die Begriffswahl „trieb“ ist ein Zeichen eben jener Subjektivität, die Schopenhauer als Folge der Objektivierung des Körpers identifiziert. Die Diskrepanz zwischen Willen und Intellekt, welcher es Hans Castorp verbietet, diese gefährliche Erfahrung voranzutreiben, zeigt sich in der erregenden Furcht, die ihn ergreift, als er sich seiner Lage *bewusst* wird: „Diese Furcht machte ihm bewußt, daß er es heimlich bisher geradezu darauf angelegt hatte, sich um die Orientierung zu bringen [...]“ (Z 724). Es geht hier jedoch nicht nur um die Lage, in einem Schneesturm verloren zu sein, sondern auch um seine Lage als Subjekt, um die Lage seiner selbst. Bis zu diesem Punkt war ihm sein Bewusstsein, seine Subjektivität verborgen geblieben, wie es auch Schopenhauer erwähnt. Während Castorp sich dieser Spaltung des Ichs, welche ganz dem modernen Geist entspricht, bewusst wird, besinnt er sich – zumindest vordergründig – auf die Illusion der Einheit, der Notwendigkeit, gegen eben jene Dezentrierung vorzugehen: „Man muß jedoch dagegen kämpfen, denn sie haben ein doppeltes Gesicht [...]“ (Z 730). Dies ist der Anfang seiner Selbststrettung aus dem Teufelskreis des subjektiven Bewusstseinszustandes, welcher als Steigerung des Zustandes in der Faschingsnacht den Höhepunkt seines Aufenthaltes auf dem Zauberberg kennzeichnet.²⁷

Zunächst aber wird alles noch schlimmer: Im Rausch hat Hans Castorp Visionen, die sich von „wachsender Verklärung“ (Z 739) ange-

²⁷ Vgl. Børge Kristiansen: Thomas Manns *Zauberberg* und Schopenhauers *Metaphysik*. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne, 10), S. 211.

sichts einer idyllischen mediterranen Landschaft in „grausende Eiseskälte“ (Z 745) verwandeln, als er schlussendlich zwei „Greuelweiber“ (Z 745) sieht, die ein Kleinkind verschlingen. Visionen also, *Vorstellungen*, welche – besonders im Kontext der vorangehenden Verwirrung des Helden – den Schluss zulassen, dass Schopenhauer recht hat, wenn er das Subjekt als sich selbst nicht erkennend, wohl aber dem Willen und der Welt als Vorstellung unterworfen sieht. Ein Anzeichen für die Surrealität dieser Vorstellung ist die Tatsache, dass Hans Castorp, als er einmal erwacht ist, keine Schwierigkeiten hat, einfach aufzustehen und ins Sanatorium zurückzukehren: „[...] auf jeden Fall lag nichts in den Umständen [...], was ihn gehindert hätte, nach Hause zu laufen [...].“ (Z 750). Der vorher so vernichtende Schneesturm ist plötzlich vorbei – und mit ihm auch ‚die Welt als Vorstellung‘. Hans Castorp ist völlig orientierungslos: „Und hatte er die Nacht hindurch im Schnee gelegen, ohne zu erfrieren, wie es im Buche stand?“ (Z 749). Als Castorp aus diesen Visionen erwacht, zieht er sogleich das Fazit aus dem Erlebnis: „Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod.“ (Z 746) Das Subjekt, das sich ursprünglich nicht selbst erkannte, ist sich nun – hier ja bereits zum zweiten Mal – schlussendlich doch seiner Subjektivität bewusst geworden. Die Erkenntnis des Körpers, von der Hans Castorp hier spricht, ist das blinde Folgen des Willens, der Vorstellungen, der Scheinwelt, also das Objektsein. Damit wird aber auch gleichzeitig dem Wahrheitscharakter des Willens, der bei Schopenhauer noch existiert, widersprochen. Im *Zauberberg* ist dieser Wille unzertrennbar mit einer – negativ konnotierten – Scheinwelt verbunden. Thomas Mann *dekonstruiert* Schopenhauer geradezu, indem er Hans Castorp die Thesen Schopenhauers zunächst bestätigen lässt, um ihn dann mit fulminanter Erzählgewalt aus seinem Gefängnis aus Wille, Vorstellung und körperlicher Objektivierung zu befreien. Mit dem Willen (allein) kommt der Mensch nicht weiter, sondern dieser stürzt ihn sogar ins Unglück; das ist die profunde Erkenntnis dieses Kapitels, aber ebenso des gesamten Romans. In Bezug auf Schopenhauer ist diese Episode demnach als Kritik zu werten. In der Vision, die Hans Castorp in Verwirrung und Rausch erlebt, erkennt der Leser den Beleg dafür, dass die *Welt als Vorstellung* eben nicht existiert, sondern ein Konstrukt ist, das die Unzufriedenheit Schopenhauers angesichts der Unmöglichkeit der

Wahrheitsfindung zeigt. Damit schließt Mann eine Lücke, was auch der Kritik Nietzsches an Schopenhauer entspricht.²⁸

Subjektkonstruktion und Lebensbejahung: Nietzsche im Schnee

Nietzsches Wahrnehmung des Subjekts als Konstrukt, als utopische Illusion ist in dieser Episode gut nachzuweisen. Vor allem gegen Ende, als Hans Castorp den Visionen ausgeliefert ist und sich schlussendlich daraus befreit, wird das deutlich, und das auf zweierlei Weise. Zum einen ist Hans Castorp seinem Tagtraum unterworfen, der offenbar aus seinem Willen entspringt („[...] und alles hab ich mir selbst gemacht [...]“, Z 745). Dieser Wille ist zersplittert in Todeswunsch und Lebenswillen, was Nietzsches Vorstellung vom Subjekt bereits nahekommt. Beides vereint auch Machtdenken, wie Hans Castorp, hier in Bezug auf die Todessehnsucht, anführt: „...daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit [...] ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren.“ (Z 748). Der Mensch, das Subjekt versucht, sich Macht über sich und die Welt zu verschaffen. Die Konkurrenz verschiedener Willen zur Macht in einem Subjekt vereint führt Hans Castorp in diesem Kapitel beinahe exemplarisch vor: In ihm kämpft eine latente, in dieser Szene auf die Spitze getriebene Sehnsucht nach dem, wie man heute sagen würde, ‚Adrenalin-kick‘ des nahenden Todes („Was aber in Hans Castorps Seele vorging, war nur mit einem Wort zu bezeichnen: Herausforderung.“, Z 725) gegen Vernunftdenken, das sich spätestens einstellt, als er die Stärke des Sturmes erkennt: „Hallo!‘ dachte Hans Castorp [...] ‚Das ist eine Sorte von Anhauch. Die geht ins Mark‘.“ (Z 726). Dieses mutmaßliche Grab hat er sich durch seinen Leichtsinn selbst geschaufelt, wobei dieser Leichtsinn wiederum aus der Determinierung durch (körperliche) Umstände geschaffen worden sein könnte: „so ist doch bei einigem menschlichen Nachdenken ungefähr zu begreifen, daß in den Seelengründen eines jungen Menschen und Mannes, der jahrelang gelebt hat wie dieser hier, manches sich ansammelt, was eines Tages [...] als Herausforderung und Verweigerung kluger Vorsicht sich entlädt.“ (Z 725).

Die Surrealität und die Gegensätzlichkeit der Visionen, in denen Castorp sowohl „Sonnenleute“ (Z 742) als auch „Greuelweiber“ (Z 745)

²⁸ Vgl. ebd., S. 213.

sieht, zeigt die Unmöglichkeit einer Wahrheit und den konstruierten, illusorischen Charakter von Subjektivität, wenn sie versucht, sich die Welt zueigen zu machen. Diesen Versuch gibt es bei Hans Castorp bis zuletzt: „Sie hielt gewaltig schwer, die Befreiung aus den Banden, die ihn umstrickten und niederhalten wollten; allein der Antrieb, den er sich zu schaffen gewußt, war stärker.“ (Z 749) Es gibt also eine Rettung aus der Todessehnsucht, aus den Trieben, die in den Visionen so anschaulich dargestellt wurden. Auch hier spielt die Körperlichkeit eine große Rolle, die für die Rettung aus dem Schnee naturgemäß ausschlaggebend ist. So sagt Hans Castorp sich: „Auf, auf! Die Augen auf! Es sind deine Glieder, die Beine da im Schnee! Zusammenziehn und auf!“ (Z 749) Die Bedeutung des Körpers für die Subjektkonstruktion, wie Nietzsche sie beschreibt, zeigt sich hier ganz deutlich. Bisher war Hans Castorp der Kranke, der über seine körperlichen Unzulänglichkeiten definiert und damit zum Objekt gegenüber konstruierter Subjektivität wurde. Nun aber ist Hans Castorp nicht mehr der Zauberberg-Gesellschaft, sondern sich selbst Objekt: Er spricht zu seinem Körper, und dieser gehorcht ihm. Die Aufteilung in Subjekt und Objekt ist hier ganz klar gegeben und schlägt auch eine Art Bogen zurück zu Schopenhauer, der den Körper auch als Objekt, aber von vorneherein mehr dem Subjekt als fremden Machtdiskursen zugehörig sah. Der Körper wie auch der Geist erfahren hier nun eine gewisse Aufwertung, denn Hans Castorp hat sich für eine ganz einfache Sache entschieden, nämlich das Leben: „Ich will dran denken. Ich will gut sein. Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken!“ (Z 748). Statt einer Unterwerfung durch Verzweiflung angesichts körperlicher Machtlosigkeit zeigt sich eine Subjektivität im Sinne eines aufgeklärten Gutmenschen, der durch die Visionen zu einem gewissen Erkenntnisgrad, was Leben und Tod betrifft, gelangt und eindeutig in der Lage ist, zwischen Trieben und Vernunft, Unform und Form, Tod und Liebe zu differenzieren: „Der Tod ist eine große Macht. [...] Freiheit, Durchgängerei, Unform und Lust.“ (Z 748). Damit könnte Hans Castorp als ein Entwurf des Nietzscheanischen Übermenschen interpretiert werden, welcher sich die Ambivalenz des Daseins im positiven Sinne zueigen macht und sich einem gewissen Grad der Determiniertheit hingibt („Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschen-

staats [...]“ Z 748) und sich mit diesem Maß an intellektueller Autonomie zufrieden gibt, anstatt um jeden Preis Substantialität und Wahrheit zu imaginieren und sich so der eigenen Fiktion eines einheitlichen Subjekts zu unterwerfen.

Todeswunsch und subjektivierende Überwindung: Foucault im Schnee

Foucault betont die Bedeutung der Subjektivierung für die (Selbst-)Wahrnehmung als Subjekt im Sinne einer positiven Subjektkonstruktion. Eine ebensolche führt Hans Castorp im *Schnee*-Kapitel vor: Durch die plötzlich real gewordene Todesgefahr, die er paradoxerweise weder durch seine eigene Krankheit noch durch die ständige Nähe zu Todkranken bisher erfahren hat, besinnt er sich auf die Notwendigkeit, gegen „sensorische Herabminderungen“ zu „kämpfen“ (Z 730) und seiner Objektivierung durch die klinisch bedingte Abhängigkeit ein Ende zu setzen. Dieses Vernunftdenken, das sich bei ihm mit der Erkenntnis, „daß er es heimlich bisher geradezu darauf angelegt hatte, sich um die Orientierung zu bringen“ (Z 724), einstellt, widerspricht nach Foucault nicht der Vorstellung von einer ambivalenten, ständigen Transformationen unterliegenden Subjektivität. Vielmehr wird seine Theorie hier ganz exemplarisch bestätigt. Natürlich konnte Thomas Mann noch nichts von Foucault und dessen Subjekttheorie wissen, möglicherweise nimmt sein Roman jedoch vorweg, in welche Richtung man einmal über das Subjekt und die im innewohnende Ambivalenz denken würde.

Solche Transformationen, die eine Subjektivierung bedingen, können offensichtlich unterschiedlichster Natur und unterschiedlichsten Ursprungs sein. Im Falle Hans Castorps ist es zum einen die körperliche (und geistige) Versehrtheit, die sich seit langem „angesammelt“ hat und hier nun „akkumuliert“ (Z 725). Zum anderen ist es die aus diesem nervösen Zustand – und der sexuellen Zuneigung zu Clawdia Chauchat – entspringende Todessehnsucht, welche ihn erst zu dieser Grenzerfahrung, sich den Naturgewalten im Gebirge auszuliefern, gebracht hat.²⁹ Im Schneesturm provoziert Hans Castorp nicht nur durch „Herausfor-

²⁹ Vgl. Manfred Dierks: Schwaches Selbst und starker Text. Das moderne Subjekt bei Thomas Mann. In: Inge B. Milfull (Hg.): Das fragwürdige Subjekt. Regensburg 2004, S. 59-81, hier S. 61.

derung“ (Z 725) sein eigenes Ableben, der drohende Tod ist auch in seinem Bewusstsein verankert: „als griffe eine eiskalte Hand nach seinem Herzen, so daß es aufzuckte und dann mit so raschen Schlägen gegen seine Rippen pochte wie damals, als Radamanthys die feuchte Stelle bei ihm entdeckt.“ (Z 729). In diesem Zitat manifestiert sich die Ambivalenz von Hans Castorps Todeswunsch einerseits, seiner wenig später durch die Besinnung auf die Vernunft erfolgenden Selbststrettung andererseits. Diese feuchte Stelle, die der Hofrat bei ihm entdeckte, entspringt mutmaßlich dem Wunsch, auch zu den Todkranken auf dem Zauberberg zu gehören, also der sich bereits früh zeigenden Faszination angesichts des körperlichen Verfalls bis zum Tod. Der Prozess dieser Subjektivierung durch den (nahenden) Tod, wie wir ihn bei Foucault beschrieben finden, dauert also schon seit längerem an und hat seinen Höhepunkt in diesem Kapitel. Die Metapher des schlagenden, sich gegen die Todesandrohung wehrenden Herzens ist bezeichnend für die Entwicklung, die Castorp im Schneesturm durchlebt. Auch er ‚zuckt‘ durch seine plötzliche „Furcht“ (Z 724) auf und spürt außerdem an seinem „stürmisch schlagenden Herzen“ (Z 730), in welcher Grauzone er sich befindet. Diese Grauzone ist zum einen die zwischen Leben und Tod, zum anderen die zwischen Objekt und Subjekt. Diejenige zwischen Leben und Tod ist in diesem Kapitel dadurch charakterisiert, dass Hans Castorp durch die ganz existenzielle Not, in einem lebensgefährlichen Unwetter gefangen zu sein, und die schrecklichen Bilder von kindsmordenden Hexen im Traum erst in der Lage sein wird, sein Leben, seine Subjektivität zu erkennen („Denn alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art von Ausdruck für das am Leben [...]“, Z 746) und zu schätzen: „Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken!“ (Z 748), verkündet er und erklärt im selben Atemzug auch das ergebnisreiche Ende dieses Prozesses: „Denn damit hab ich zu Ende geträumt und recht zum Ziele.“ (Z 748). Sein Beschluss ist eindeutig: Er entscheidet sich für das Leben, gegen körperliche Ausgeliefertheit und Objektivierung seiner Selbst, sei es durch die klinische Determiniertheit des Einzelnen oder die unglückliche Macht der Liebe. Man erkennt dies im gesamten restlichen Teil des Romans, denn Hans Castorp wird nie wieder derselbe Neurastheniker sein wie vor seinem Nachmittag im Schnee, sondern sich selbst gegen den schädlichen Einfluss der

Klinik behaupten, den Tod seines Vetters Joachim und das Wiedersehen mit der einst so selbstzerstörerisch geliebten Clawdia mit sehr distanzierter Empfindsamkeit an sich vorüberziehen lassen.³⁰ Nur gelegentlich blitzt noch die Erinnerung an den Reiz und die Ästhetik des Todes im Schnee auf, beispielsweise, als Joachim stirbt: „ruhend in matter Schneehelligkeit, war Joachim noch schöner geworden [...]“ (Z 812).

Im (nahenden) Tod wird der Mensch erst zum Subjekt, so ließe sich Foucaults Theorie stark vereinfacht darstellen. Durch die Destruktion körperlicher Objektivität wird die Subjektivität des Menschen erst ermöglicht. Hier im Schnee ist Hans Castorp zunächst „stark mitgenommen“ (Z 731) von seinen Eskapaden, sein Körper will ihm nicht mehr gehorchen, fast gibt er der „als typisch gefährlich im Buche stehenden Lust zum Liegen und Schlafen“ (Z 737) nach, was den sicheren Tod durch Erfrieren bedeuten würde. Er stirbt nicht, ist dem Tod aber körperlich so nahe, wie er es sich eigentlich wohl durch seine Krankheit erhofft hatte. Durch diese Beinahe-Zerstörung seines körperlichen Wesens kann er aber erst die Zwänge, die ihm sein ‚Krankendasein‘ im Sanatorium auferlegt hatte, ablegen, denn nur dadurch fühlt er sich schließlich am Leben: „Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod“ (Z 746) – und umgekehrt. Es ist also eine Dekonstruktion seiner selbst, die hier betrieben wird, wie sie auch Foucaults Denken vom Subjekt zugrunde liegt. Hans Castorp hat seine Subjektivität dekonstruiert, reflektiert und sich vom Tode emanzipiert. Damit erfüllt er die Voraussetzungen des Foucault’schen Idealsubjekts.

Moderne und postmoderne Aspekte des „Schnee“-Kapitels

Ein wichtiges Charakteristikum des modernen Subjekts findet sich ganz direkt, nämlich als Hans Castorp beginnt, mit sich selbst zu sprechen: „Mir scheint, du faselst und bist nicht ganz klar im Kopf.“ (Z 730). Die ‚doppelte Identität‘ des Menschen, die in Sachen Wirklichkeitswahrnehmung und Diskursausübung konkurrierenden Bestandteile des zerfallenden Subjekts lassen sich nur zu gut in Form eines Selbstgespräches äußern. Jedoch ist hier nicht nur die Anredeform interessant, sondern auch der Inhalt des Gesagten. Hans Castorp unterstellt sich selbst

³⁰ Zum Stichwort Neurasthenie vgl. ebd., S. 70.

nämlich geistige Umnachtung. Er versucht, sein Bewusstsein, seine Subjektivität zu ergründen, was nach Schopenhauer unmöglich ist. Im Angesicht des drohenden Todes sucht er Ordnung, System und Erkenntnis. Er identifiziert seinen Willen als lebensbedrohlich und will sich lieber dem Vernunftdenken unterwerfen als der Todessehnsucht nachgeben. Hier gibt es einen deutlichen Anklang Nietzsches, indem der Held der Beherrschung durch gesellschaftliche Machtstrukturen nicht entkommt, da er beispielsweise die Schmach der Entdeckung fürchtet („und Settembrini, wenn er mit seinem Hörnchen kommt, um nach mir zu sehen, findet mich hier mit Glasaugen hocken [...].“, Z 729) und sich gleichzeitig trotz der Erkenntnis seiner Lage als Dezentriertes, Unterworfenes ans Werk macht, eben aus dieser Unterwerfung zu entkommen. Seine Selbstrettung aus dem tödlichen Sturm wird auch gemeinhin als Zustimmung Thomas Manns zu Nietzsches Lebensphilosophie gewertet.³¹ Indem das Subjekt aus seiner Uniform, der Beherrschung durch die Macht des Willens bewusst flieht, begibt es sich in eine ganz andere Abhängigkeit: die der Gesellschaft, als es in die „hochzivilisierte Atmosphäre“ (Z 751) des Sanatoriums zurückkehrt. Verbindet man diese Sichtweise jedoch mit der Foucault'schen Subjekttheorie, widerspricht die Rückkehr nicht einer grundlegenden Emanzipation des Subjekts. Vielmehr ist die Dekonstruktion der Subjektivität die Antwort auf die Fragen, die die moderne Subjekttheorie nicht beantworten konnte. Ein dezentriertes Subjekt besitzt doch irgendwo noch Vernunftdenken, einen (einheitlichen) Willen, und zwar den Willen zur Macht über sich selbst: „Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken!“ (Z 748), verkündet Hans Castorp gleich mehrmals. Die Leerstelle, die Nietzsche mit der abstrakten Idee des Übermenschen zu beantworten versuchte, findet sich bei Foucault mit der Idee der reflexiven Subjektivität gefüllt, und Hans Castorp ist in dieser Szene ganz eindeutig als eine Präfiguration dieses postmodernen Subjekts, wie Foucault es sah, zu verstehen. Er erfüllt bestimmte Charakteristika nicht nur des modernen, sondern auch des postmodernen Subjekts. Es zeigt sich hier nämlich eine Dekonstruktion, nicht eines Textes, sondern des Subjekts. Hans Castorp sieht sich im Kampf zwischen Chaos und Ordnung,

³¹ Vgl. Daniela Langer: Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2009, S. 308.

Form und Auflösung, Subjekt und (körperlichem) Objekt. Diese „zweideutigen Ausfälle“ (Z 731), denen er im Schnee ausgesetzt ist, sind durch die ihnen innewohnende Ambivalenz ein deutlicher Beleg für eine Rezeption moderner Subjekttheorien.³² Die Postmoderne zeichnet sich im *Schnee*-Kapitel nun zum einen durch diese Dekonstruktion vor allem von Schopenhauers Theorie ab, aber auch durch die Konstruktion der Subjektivität durch den (nahenden) Tod, wie es Foucaults Theorie entspricht.

Hans Castorp blieb auch vor dem Schneesturm die Ambivalenz seines Denkens und Daseins, die scheinbaren Widersprüche von herbeigesehnter Krankheit, Todesfaszination und gleichzeitigem körperlichen Begehren selbst nicht verborgen, jedoch konnte er sich zunächst nicht dagegen wehren.³³ Als er sich auf dem Höhepunkt dieses ambivalenten Bewusstseins im Schneesturm befindet, betont er die Determinierung des Menschen durch seine Krankheit: „[...] daß die Krankheit – und meine Lage ist ja gewissermaßen eine Krankheit – sich ihren Mann so zurichtet, dass sie miteinander auskommen können.“ (Z 730). Dass dieses Verhältnis zwischen Krankheit, dem Tod und dem Menschen, zwischen Körper und Geist auch eine große Ambivalenz beinhaltet, erschließt sich bei der Betrachtung der Entwicklung, die Hans Castorp auf diesen Seiten durchlebt, und mündet schließlich in folgenden Satz: „Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren.“ (Z 748). In diesem Zitat konzentriert sich die Erkenntnis, die Thomas Mann aus Schopenhauers und Nietzsches Theorien gezogen haben könnte: Das Subjekt darf sich nicht verlieren, weder in Subjektkonstruktionen noch in körperlicher Objektivierung. Die Ambivalenz wird zum Prinzip gemacht, welches die Subjektskepsis der Moderne ins Positive verkehrt, indem das Subjekt seine Macht über Körper und Geist wiedererlangt – bis zu einem gewissen Punkt, denn die gesellschaftlichen Machtdiskurse hören ja damit nicht auf, Castorp kehrt ins Sanatorium zurück. Jedoch weiß er jetzt, da er den Tod gesehen hat, so viel

³² Vgl. Dierks, *Schwaches Selbst*, S. 63ff.

³³ Vgl. Christian Gloystein: *Mit mir aber ist es was anderes. Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman Der Zauberberg*. Würzburg 2001, S. 173.

über sich und die Welt und seine Vorstellung davon, dass er in der Lage ist, die Grenzen seiner Subjektivität zu erkennen und diese ständig zu verändern. Und so ähnlich formuliert es Jahrzehnte später auch Foucault.

Die Betrachtung aller drei Subjektkonzeptionen zeigt: Das Subjekt kann sowohl autonom als auch unterworfen sein – es verkörpert die Ambivalenz der Moderne. Frühere, idealistische Thesen fanden hier ebenso Eingang wie die Thesen Nietzsches und Schopenhauers.³⁴ Das moderne Subjekt ist außerdem ein Vorgänger der Dekonstruktion. Die Wahrnehmung des Ichs als Vereinigung zweier oder mehrerer Personen stand in der Literatur der Moderne als Motiv im Vordergrund.³⁵ In der Postmoderne liegt der Schwerpunkt weniger auf dem Subjekt als konstruierter Vereinigung mehrerer Teile, sondern auf dem Subjekt als Zerfallenes, Irreales. Foucault zeigt die Ambivalenz des dezentrierten Subjekts und seinem autonomen Vernunftdenken auf und gibt so indirekte Antworten auf Schopenhauers resignierende Rede von der Unmöglichkeit, geistige Subjektivität und körperliche Objektivität positiv zu vereinen. Dass Thomas Mann diese Möglichkeit ebenso nutzte, und das lange vor Foucault, zeigt sich im *Schnee*-Kapitel. Nietzsches Spur in der Postmoderne lässt sich vor allem anhand des Motivs der körperlichen Determiniertheit, das auch Foucaults Subjekttheorie dominiert, nachzeichnen. Die Verneinung der Existenz einer Wahrheit und eines universellen Subjekts, die sich Nietzsche zu eigen machte, wurde von Foucault weitergedacht.³⁶ Die Subjekttheorien Schopenhauers, Nietzsches und Foucaults bauen aufeinander auf. Die Negation des konstruierten Subjekts wird immer stärker vorangetrieben, und doch hat Foucault sich nicht gegen jede Form von Subjektivität entschieden. Von der Ambivalenz löst auch er sich nicht; Negation, Konstruktionsvorwurf und Unterstellung von Macht widerspricht nicht einer Subjektivierung des Menschen, wie beispielsweise durch den Tod beziehungsweise die Gefährdung des Körpers. Letzterer spielt als Objekt zum Subjekt, als Katalysator von Subjektivität eine entscheidende Rolle in allen drei Theorien.

³⁴ Vgl. Zima, Theorie des Subjekts, S. 87.

³⁵ Vgl. Schmitz-Emans, Das gespaltene Ich, S. 28ff.; Zima, Theorie des Subjekts, S. 175.

³⁶ Vgl. Zima, Das literarische Subjekt, S. 226f.

Der Weg von der modernen Subjektskepsis zur postmodernen Negation des (modernen) Subjekts lässt sich durch die Betrachtung dieser drei ähnlichen, dennoch verschiedenen Konzeptionen sehr gut nachzeichnen, und die Figur Hans Castorp lässt zumindest in diesem Kapitel den Schluss zu, dass Thomas Manns Roman diesen Weg vorweggenommen haben könnte.

In diesem Kapitel zeigen sich ganz deutlich die Einflüsse sowohl von Schopenhauers als auch von Nietzsches Subjektphilosophie auf Thomas Mann. Er lässt durch seinen Protagonisten hier das Fazit erkennen, welches er aus beiden Lehren zieht: Es ist nötig, dem Tod ins Auge zu blicken, um nicht nur den Wert, sondern auch die deterministischen Eigenschaften von Körperlichkeit, Krankheit und deren gesellschaftlicher Wahrnehmung zu erkennen und ihnen entgegenzuwirken. Diese deterministischen Eigenschaften hat Schopenhauer bereits erkannt, indem er die Diskrepanz zwischen Welt und Wille als Vorstellung, die mit beidem korrelierende Subjekt- und Objektspaltung und die daraus resultierende Spaltung und Dezentrierung des Subjektes beschrieb. Hans Castorp kann diese Spaltung natürlich nicht einfach und vollständig aufheben, jedoch erkennt er sie zum einen (und zeigt so, dass das Subjekt sehr wohl sich selbst erkennen kann – dies allerdings hier nur, weil seine Körperlichkeit bis dahin in die Objektivität getrieben worden war) und überwindet zum anderen ihre Negativität, indem er selbst bestimmt, was in Zukunft seine Vorstellung von der Welt sein soll: „Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie.“ (Z 748). Subjektive Selbstbestimmung war auch für Nietzsche ein Ideal, daraus konnte und sollte Lebenswille für ihn erst entspringen, und dieses Denken führte Foucault weiter. In Hans Castorp zeigt sich dieses Denken bereits lange vor Foucault.

Schopenhauers und Nietzsches Theorie konnten jede für sich, aber auch aufeinander aufbauend, keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach dem Subjekt geben. Diese Kritik schwingt bei Thomas Mann im *Schnee*-Kapitel mit. Zwar sind bei beiden Theorien Ansätze der Dekonstruktion vorhanden, doch am Beispiel Hans Castorps wird deutlich, dass eine allzu gewollte Zusammenführung von Subjekt und Objekt nicht zwangsweise funktioniert.³⁷ Dazu hat vielmehr Foucault den An-

³⁷ Vgl. hierzu auch Zima, *Theorie des Subjekts*, S. 134.

satz geliefert, indem er das Subjekt nach Unterdrückung und Ohnmacht letztlich siegen lassen will. So ist es auch bei Hans Castorp auf dem Zauberberg, und das macht Manns Protagonisten zu einem Beleg dafür, dass ein kleines Stückchen Postmoderne auch in der Moderne schon existierte. Hans Castorp ist ein modernes und postmodernes Subjekt zugleich. Er weist die Ambivalenz auf, die beide Epochen verbindet, und an seinem Beispiel werden Schopenhauers und Nietzsches Theorien dekonstruiert, während sich wichtige Ansätze, die später Foucault formulierte, erkennen lassen. So kann *Der Zauberberg* nicht nur als einer der großen Romane der Moderne, sondern auch als ein zukunftsweisendes Werk zum literarischen Subjekt gesehen werden.

Mona Müller

Identitätsfindung durch Identitätspreisgabe?
Die Entwicklung der Protagonisten von Hermann Hesses *Der Steppenwolf*
und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Identitätsfindung durch Identitätspreisgabe? – Das erscheint recht paradox und überdies mutet es kaum erstrebenswert an, sich von der eigenen Identität zu lösen, welche gleichermaßen den Aspekt der Persönlichkeit und Einzigartigkeit sowie der Stellung des Einzelnen in seiner Umwelt impliziert und damit jenen Dualismus von Individualität und Sozialität umfasst, welcher das dem menschlichen Dasein zugrundeliegende Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft begründet.¹ Vor allem in einer Umbruchzeit, wie sie die Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts aufgrund der wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten sowie eines radikalen Durchbruchs der Moderne in Gesellschaft und Kultur beispielhaft darstellen, scheint daher vielmehr die Wahrung der eigenen Identität von besonderer Relevanz. Doch sowohl in Hermann Hesses Erzählung *Der Steppenwolf* als auch in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, für welche diese Dekade Entstehungszeit und Handlungsrahmen bildet, durchlebt der Protagonist eine Wandlung, die gerade mit der Preisgabe seiner Identität verbunden ist. Diese zentrale Parallele zwischen den als ‚Seelenbiographie‘ und moderner Großstadtroman bekannten Werken wirft folglich die Fragen auf, warum und wie sich die Ich-Aufgabe für Harry Haller und Franz Biberkopf vollzieht und wie sich deren Ergebnis darstellt.

¹ Auf der Grundlage des noch heute zentralen Identitätskonzepts des Soziologen George Herbert Mead wird unter *Identität* beziehungsweise *Ich-Identität* das Bild einer Person von sich selbst verstanden, das sich aus personaler und sozialer Identität konstruiert. Die personale Identität bezeichnet die spezifischen Merkmale eines Subjekts, besonders seine Persönlichkeit und seine Lebensgeschichte; die soziale Identität ist auf die sozialen Beziehungen und die Zugehörigkeit des Einzelnen zu bestimmten Gruppen gerichtet. Somit bildet Identität die Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft. Vgl. George H. Mead: Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Hg. von Charles W. Morris. Aus dem Amerikanischen von Ulf Pacher. 16. Aufl. Frankfurt am Main 2010 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 28), S. 177-271.

1. Die problematische Ausgangssituation

Zunächst ist allerdings die signifikante Verschiedenheit Harry Hallers und Franz Biberkopfs in Bezug auf das soziale Umfeld und die damit im Wechselspiel stehende Persönlichkeit auffallend: Hesses Protagonist entstammt dem traditionellen Bildungsbürgertum, auf das viele seiner Sicht- und Verhaltensweisen, etwa seine Kultiviertheit und Höflichkeit, gründen und das sich insbesondere in seinem Kulturverständnis niederschlägt; den von ihm verehrten Literaten, wie Goethe, Jean Paul oder Novalis, und Komponisten, allen voran Mozart, kann er sich auch dank dieser Herkunft in einem zurückgezogenen und von existenziellen Nöten verschonten Leben in einer kleineren Großstadt widmen (vgl. beispielsweise St,² S. 7, 15f., 18).³ Die unmittelbare Umwelt Harrys ist dabei als weitgehend ‚passiv‘ zu bezeichnen, denn sie verhält sich ihm gegenüber äußerst ruhig, was beispielsweise die nebensächliche Rolle der Geliebten Erika oder auch die im Steppenwolftraktat zwar erwähnten, doch in der Erzählung niemals in Erscheinung tretenden zahlreichen Freunde zeigen (vgl. St, S. 50, 74).⁴

Demgegenüber stammt Franz Biberkopf als ehemaliger Zement- und Transportarbeiter aus der Arbeiterklasse (vgl. BA,⁵ S. 11), bewegt sich aber, wie schon vor seiner Haft, zunehmend in zwielichtigen Kreisen von Kleinkriminalität und Prostitution, deren Angehörige schließlich sein permanentes Umfeld bilden. Da diese direkt in Bezug auf Franz – sei es in unterstützender Weise wie Mieke, Eva und Herbert, sei es schädlich wie Lüders und Reinhold – agieren und somit auf den Hand-

² Hermann Hesse: Der Steppenwolf. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4: Der Steppenwolf. Narziß und Goldmund. Die Morgenlandfahrt. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main 2001, S. 5-203.

³ Vgl. Walter Delabar: Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum *Steppenwolf*. In: Andreas Solbach (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main (= Suhrkamp Taschenbuch, 3609), S. 256-270, hier S. 259.

⁴ Auch der Abend beim Professor, der als Hinführungsschritt zur Wandlung des Protagonisten zu sehen ist, ‚dient‘ vor allem der Auslösung innerer Prozesse bei Harry (vgl. St, S. 79-84).

⁵ Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Hg. von Werner Stauffacher. Zürich u. a. 1996 (= Ausgewählte Werke in Einzelbänden, 3).

lungsverlauf sowie den Protagonisten ‚einwirken‘, ist bei *Berlin Alexanderplatz* von einer erheblich aktiveren Außenwelt als im *Steppenwolf* zu sprechen, was zudem die von Dynamik und Veränderung gekennzeichnete Umgebung unterstützt. Inmitten der Berliner Großstadtwirren Ende der Zwanziger Jahre, deren Modernität und Vitalität insbesondere durch die Montagetechnik deutlich zum Ausdruck gebracht werden, ist Franz' Lebensweise mit den anfänglichen Gelegenheitsjobs eher von existenzieller Unsicherheit, nach seiner Rückwendung zum Zuhälter von kriminellen Aktivitäten geprägt.

Mitbedingt durch diese ungleichen sozialen Rahmenbedingungen begegnen mit Harry Haller und Franz Biberkopf auch unterschiedlichste Charaktere, wobei sich die Differenzen im Wesentlichen unter zwei zentralen Kriterien subsumieren lassen, in welchen die Hauptfiguren gänzlich im Kontrast zueinander stehen: die Polarität von Verstand und Trieb und, damit verbunden, die Fähigkeit zur Reflexion.

Im *Steppenwolf* erlebt Harry als grundlegende Problematik das Gefühl einer Ich-Spaltung. So empfindet er seine Persönlichkeit geteilt „in zwei Naturen, eine menschliche und eine wölfische“ (St, S. 45), denen er jeweils gewisse Eigenschaften seines widersprüchlich scheinenden Wesens zuordnet. Während er zu der von ihm als menschlich definierten Seite die „Welt von Gedanken, Gefühlen, von Kultur, von gezähmter und sublimierter Natur“ (St, S. 59) zählt, die demnach für das Geistige und Kultivierte steht, schreibt er alles „Freie, Wilde, Unzählbare, Gefährliche und Starke“ (St, S. 47) seinem Wolfswesen zu, das folglich die Instinkte, das Triebhafte, die Natürlichkeit und Sinnlichkeit vertritt. Doch obgleich seine Persönlichkeitsstruktur eine Bipolarität aufweist, welche als die der menschlichen Existenz zugrundeliegende Spannung zwischen Verstand und Trieb betrachtet werden kann,⁶ ist Harry – ebenfalls bedingt durch seine Herkunft aus dem Kleinbürgertum und der

⁶ Zu diesem in der Forschung bereits vielfach herausgestellten Aspekt beispielsweise: vgl. Mária Bielíková: Bipolarität der Gestalten in Hermann Hesses Prosa. Die Romane *Demian* und *Der Steppenwolf* vor dem Hintergrund der daoistischen Philosophie. Hamburg 2007 (= Studien zur Germanistik, 23), S. 89, 103f., 111; vgl. Stefan Pfister: Bildersaal der Seele. Funktion und Bedeutung des Magischen Theaters in Hermann Hesses *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main 2001 (= Literatur und Selbsterkenntnis, 1), S. 43.

damit verbundenen Erziehung (vgl. St, S. 14, 18)⁷ – hauptsächlich ein Mensch des Geistes, der sich der Dichtung, klassischen Musik und Philosophie widmet, den ‚animalischen‘, sprich sinnlich-triebhaften Teil seines Wesens indes nicht vollends annimmt und zur Entfaltung kommen lässt. Denn in die auf Tiefsinnigkeit und Ernsthaftigkeit gerichtete Lebensweise des „Gedanken- und Büchermensch[en]“ (St, S. 14) mischen sich zwar wölfische Züge, etwa das unmäßige Bedürfnis nach Einsamkeit und Unabhängigkeit (vgl. St, S. 38, 49, 69f.), jegliche Hingabe an unbeschwerte Vergnügungen und physisches oder gar rauschhaftes Erleben aber fehlen.

In *Berlin Alexanderplatz* hingegen verhält es sich konträr: Bei Döblins ‚Held‘ – auch hier in einem gewissen Maße aus dem ihn umgebenden Milieu heraus erklärbar – ist gegenüber der geistigen und rationalen Seite das Körperliche und Affektive vorherrschend. Neben der Vergewaltigung Minnas zur Potenzbestätigung (vgl. BA, S. 38ff.) äußert sich diese Dominanz des Triebhaften insbesondere im Kontext seines Behauptungsverlangens. So besitzt Franz ein ausgeprägtes Geltungsbedürfnis, wobei er die angestrebte Selbstbestätigung und Anerkennung mit Stärke verbindet, welche er an seiner Körperkraft bemisst: „Ich hab Fäuste. Sieh mal, was ich für Muskeln habe“ (BA, S. 162). Fühlt er sich in seiner Stärke und Selbstsicherheit jedoch bedroht, reagiert er – exemplarisch an den Handgreiflichkeiten gegenüber Ida und Mieze ersichtlich (vgl. BA, S. 98-101, 334ff.) – mit Aggression und Gewaltausbrüchen, während es ihm zugleich an kritischen Überlegungen und Erkenntnisvermögen mangelt.⁸

Im Zusammenhang mit der unterschiedlichen Ausrichtung auf Verstand oder Trieb steht folglich auch das verschiedenartig ausgeprägte Reflexionsverhalten der beiden Figuren: Der ‚Denker‘ Harry analysiert

⁷ Vgl. Enrikó Riskó: „...in unsrer Zeit ein hoffnungsloser Outsider“. Außenseitertum in Hermann Hesses *Steppenwolf*. In: Michael Limberg (Hg.): „Dem Chaos die Stirn bieten“. Hermann Hesses *Der Steppenwolf*. 12. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2004. Stuttgart 2005, S. 79-104, hier S. 85.

⁸ Vgl. Otto Klein: Das Thema Gewalt im Werk Alfred Döblins. Ästhetische, ethische und religiöse Sichtweise. Hamburg 1995, S. 200f.; vgl. Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. 2., durchges. u. erw. Aufl. Bonn 1988 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, 22), S. 307f., 316; vgl. Erhard Schütz: Romane der Weimarer Republik. München 1986, S. 224f.

die eigene Persönlichkeit, seine Gefühle und jegliche seiner Handlungen eingehend – in Bezug sowohl auf die Vergangenheit als auch auf Gegenwart und Zukunft. Dies zeigt sich beispielsweise an seiner Vorstellung vom Steppenwolfdasein und der inneren Zerrissenheit oder an seiner rekapitulierenden Auseinandersetzung mit den vielen von ihm bereits durchlebten Wandlungsprozessen und deren Konsequenzen (vgl. St, S. 69ff.). Ebenfalls denkt er prüfend über seine Mitmenschen, sein Verhältnis zu ihnen sowie seiner Umwelt allgemein und die darin vorgehenden Prozesse nach, was an seinen Betrachtungen über den Krieg, die Kultur und die Veränderungen seiner Zeit deutlich wird (vgl. exemplarisch St, S. 31f., 38f., 113ff.) und weshalb er – auch im Zusammenhang mit dem Gefühl der Ich-Spaltung – eine starke Entfremdung gegenüber der Welt empfindet. Denn neben seiner ambivalenten, zwischen Verachtung und Sehnsucht, Abgrenzung und Verankerung schwankenden Haltung zum Kleinbürgertum (vgl. St, S. 14-19, 28ff., 53-56)⁹ leidet Harry auch im Allgemeinen am Umbruchcharakter seiner Zeit:

Zum wirklichen Leiden, zur Hölle wird das menschliche Leben nur da, wo zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen einander überschneiden. [...] Es gibt nun Zeiten, wo eine ganze Generation so zwischen zwei Zeiten, zwischen zwei Lebensstile hineingerät, daß ihr jede Selbstverständlichkeit, jede Sitte, jede Geborgenheit und Unschuld verlorengeht. (St, S. 24)

Für Hesses Protagonist besteht ein solches Aufeinandertreffen zweier Zeiten in den Zwanziger Jahren, die eben jene Sicherheit und Vertrautheit vermissen lassen und deren Modernisierungserscheinungen wie Technisierung und freizeitorientierte Massenkultur, wofür in der Erzählung etwa das Grammophon, die Jazzmusik, das Kino oder das Radio als Symbole angeführt werden, in scheinbar unversöhnlichem Kontrast zu Harrys Werten und Idealen der humanistischen Bildungstradition stehen (vgl. St, S. 30ff., 38f., 112f., 198).¹⁰ In Anlehnung an sein Steppen-

⁹ Vgl. Pfister, *Bildersaal der Seele*, S. 37-40; vgl. Riskó, *Außenseitertum*, S. 81-84, 90f.

¹⁰ Vgl. Delabar, *Von der Radiomusik des Lebens*, S. 264ff.; vgl. Heinrich Kaulen: *Die Heterogenität der Moderne. Krisensymptomatik und Zeitdiagnostik in Hermann Hesses *Der Steppenwolf**. In: Sabine Schneider / Heinz Brüggemann (Hg.): *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. München 2011, S. 261-274, hier S. 264f.; vgl. Pfister, *Bildersaal der Seele*, S. 41f.; vgl.

wolfbild sieht er sich selbst deshalb als „das in eine ihm fremde und unverständliche Welt verirrte Tier, das seine Heimat, Luft und Nahrung nicht mehr findet“ (St, S. 32).

In dieser Hinsicht steht Franz wiederum in diametralem Gegensatz zur Hauptfigur des *Steppenwolf*, da er sich weder mit seinen eigenen Empfindungen und Handlungen noch mit seinen Mitmenschen und den Geschehnissen in der Umwelt gedanklich-kritisch auseinandersetzt und sich daher auch die Ursachen und Folgen vergangener wie gegenwärtiger Ereignisse nicht verständlich zu machen sucht. Bereits zu Beginn des Romans wird deutlich, dass der Protagonist sich niemals, auch nicht in seiner Haft, mit dem Totschlag Idas beschäftigt hat und sich seiner persönlichen Verantwortung und Schuld bewusst geworden ist (vgl. BA, S. 19, 22). Entsprechend zeigt er keine Reue oder Gewissensbisse, was insbesondere im Kontrast zu dem von Schuldgefühlen geplagten Orest demonstriert wird (vgl. BA, S. 98-102):¹¹ „Hetzen ihn, von früher her, Ida und so weiter, Gewissensbedenken, Albdrücken, unruhiger Schlaf, Qualen, Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmütter? Nichts zu machen. [...] Franz Biberkopf hetzen sie nicht“ (BA, S. 98). In der irr tümlichen Überzeugung, seine Straftat sei für ihn allein mit seiner Entlassung abgeschlossen (vgl. BA, S. 161, 440),¹² und die unbewältigte Vergangenheit durch Aussagen wie „Gewesen ist gewesen“ (BA, S. 44) schlichtweg verdrängend, führt Franz sein Leben unverändert und bedenkenlos weiter, ohne aus seinen Fehlern gelernt, geschweige denn

Riskó, Außenseitertum, S. 92ff. Dass Harry vom Jazz aber doch in seiner sinnlichen Seite angesprochen wird, verweist bereits darauf, dass er auch jenen Bereich ‚in sich trägt‘, dem er sich in seiner Wandlung zunehmend annähern wird. Vgl. St, S. 38f.; vgl. Kaulen, Die Heterogenität, S. 266f.; vgl. Maria Kłańska: „Einmal würde ich das Lachen lernen“. Zum Mozartmotiv in Hermann Hesses *Steppenwolf*. In: Lucjan Puchalski (Hg.): Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen Diskurs vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ergebnisse des Symposiums in Wrocław/Breslau 20.-23. November 2006. Wien 2008, S. 195-210, hier S. 196f.

¹¹ Zur Orest-Episode: vgl. Birgit Hoock: Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne‘ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen 1997 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 93), S. 269f.; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 305f.; vgl. Gabriele Sander: „Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Marbach am Neckar 2007 (= Marbacher Magazin, 119), S. 60-62.

¹² Vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 306.

diese überhaupt realisiert zu haben. Daher prägt Reflexionslosigkeit noch immer sein gesamtes Handeln sowie seine sozialen Beziehungen, die demnach von Naivität und Arglosigkeit gekennzeichnet sind.¹³ Dies wird vor allem an seinem Vorsatz ersichtlich, von nun an anständig zu sein, mit dessen Bedeutung und Erfordernissen er sich aber nur unzureichend auseinandersetzt,¹⁴ als Franz den ‚Obsthandel‘ der ‚Pumsleute‘ nicht durchschaut, sowie an seinem immer wieder völlig unüberlegten Verhalten in Bezug auf den von ihm bewunderten Reinhold (vgl. BA, S. 45, 66, 148, 177f., 182f., 197, 205-209, 226f., 298f.).

Pointiert ausgedrückt, steht also dem durch Geist, Kultiviertheit und Reflexion charakterisierten Bildungsbürger, der ein ruhiges, zurückgezogenes Leben in einer kleineren Großstadt führt, der aggressive, gewalttätige, geltungsbedürftige und reflexionslose ehemalige Arbeiter gegenüber, der sich im dynamischen Treiben der Metropole Berlin mit Gelegenheitsjobs seine Existenz zu sichern sucht und schließlich als Krimineller und Zuhälter tätig ist. Doch trotz dieser wesentlichen Differenzen zwischen den Figuren gestalten sich ihre Ausgangssituationen aufgrund ihrer inneren Haltungen und der äußeren Gegebenheiten gleichermaßen problematisch.

In beiden Werken kommen in diesem Zusammenhang die Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts als sozialgeschichtlicher Hintergrund zum Tragen. Denn während Harry sich in seiner Traditionsverhaftung mit der ihn umgebenden Gesellschaft nicht identifizieren kann, prägt das „Gewimmel“ (BA, S. 15) Berlins Franz' Lebensalltag, begründet seine anfängliche Überforderung (vgl. BA, S. 15-21) sowie sein Be-

¹³ Zur in der Forschung vielbeachteten Naivität und Arglosigkeit des Protagonisten beispielsweise auch: vgl. Hoock, *Modernität als Paradox*, S. 262; vgl. Schütz, *Romane*, S. 224; vgl. Friedrich Wambsganz: *Widerstand statt Demut. Neue Thesen zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz**. In: Hartmut Eggert / Gabriele Prauß (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*. Bern u. a. 2003 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A: *Kongressberichte*, 69), S. 213-229, hier S. 220.

¹⁴ So weisen unter anderen Hoock, Müller-Salget und Stühler darauf hin, dass Franz durch seinen Anständigkeitsschwur einerseits die Welt daraufhin zu verpflichten versucht, sich auch ihm gegenüber gerecht zu verhalten, ohne jedoch andererseits damit konkrete Ziele und Verhaltensweisen zu verknüpfen. Vgl. Hoock, *Modernität als Paradox*, S. 261; vgl. Müller-Salget, *Alfred Döblin*, S. 307; vgl. Friedbert Stühler: *Totale Welten: der moderne deutsche Großstadtroman*. Regensburg 1989 (= *Theorie und Forschung*, 70 / *Literaturwissenschaft*, 2), S. 44.

dürfnis nach Ordnung und „Ruhe und weiter nichts“ (BA, S. 94), erschwert seine Orientierungs- und Sozialisierungsversuche. Das bedingt seine Rückkehr in das am Rande der Gesellschaft stehende Verbrechermilieu mit, dem er jedoch – etwa in der fehlenden Anerkennung der ‚Pumsleute‘ ersichtlich – nur eingeschränkt angehört.¹⁵ Ungeachtet der ungleichen sozialen Rahmenbedingungen ist den Protagonisten somit eine Außenseiterposition gemeinsam, zu der sie aber ebenso selbst aufgrund ihrer Persönlichkeiten und einer ablehnenden Einstellung zur Umwelt in entscheidendem Maße beitragen.

Harry leidet an seinem Gefühl seelischer Entzweiung und Disharmonie, da er in seinem bipolaren Selbst- und Weltbild einer stets einseitigen Akzeptanz die angenommenen zwei Seiten seines Wesens nicht als einander zur Vollkommenheit ergänzende Seelenkomponenten, sondern vielmehr als Antagonismus zwischen Mensch und Wolf und damit als konfliktreiche Dichotomie wahrnimmt (vgl. exemplarisch St., S. 13f., 27f., 46f.). Aufgrund dieser inneren Zerrissenheit und seines damit verbundenen Entfremdungsempfindens gegenüber der Welt hat er sich in seiner rein geistigen Beschäftigung mit dem eigenen Ich aus dem Sozialen ganz in seine Individualität zurückgezogen (vgl. St, S. 38, 49, 69f.), so dass er schließlich jegliche Bindungen, gesellschaftliche sowie zum Leben, verloren hat und die zuvor erstrebte Einsamkeit nun „sein Leid und Schicksal“ (St, S. 49) darstellt: „Aber mitten in der erreichten Freiheit nahm Harry plötzlich wahr, daß seine Freiheit ein Tod war, daß er allein stand, daß die Welt ihn auf eine unheimliche Weise in Ruhe ließ, daß die Menschen ihn nichts mehr angingen, ja er selbst sich nicht“ (St, S. 50).

Franz dagegen verkennt in seiner Reflexionslosigkeit sowohl die eigenen Möglichkeiten und Grenzen seines Handelns als auch die Absichten anderer, was insbesondere seine Beziehung zu Reinhold, das heißt sein Vorhaben, den „wirkliche[n] Freund“ (BA, S. 179) zu erziehen, sein Nichtbemerken der veränderten Haltung Reinholds ihm gegenüber und sein erneutes Einlassen mit diesem ‚Antagonisten‘ nach dem Verlust

¹⁵ Vgl. Wolfgang Düsing: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München 1982 (= Literaturgeschichte und Literaturkritik. Schriften zur Deutschen und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 3), S. 133; vgl. Sander, „Tatsachenphantasie“, S. 43.

seines Arms, belegt (vgl. BA, S. 185-188, 196f., 211, 292-299, 309-314). Das Unvermögen, sich und seine Umwelt adäquat einzuschätzen, wird überdies durch seinen unbedachten Grundsatz gefördert, allein in der Welt bestehen zu wollen:¹⁶ „Verflucht, laß dich nicht mit die Menschen ein, geh deiner eigenen Wege. Hände weg von die Menschen. [...] Aber lieber nischt mit die andern haben. Das ist Selbstmord“ (BA, S. 65). Infolgedessen schwankt die Hauptfigur in ihrem Selbst- und Weltbild zwischen Phasen ausgeprägter Selbstüberschätzung und resignativen Rückzugs.¹⁷ Einerseits begegnet Franz seiner Umwelt in hochmütigem Eroberergestus und mit einem vergangenenes Unsicherheitsempfinden ausblendenden Überlegenheitsgefühl, wie etwa bei seiner wiedergefundenen Selbstsicherheit nach der Entlassung: „Franz hat seine Erfahrungen. Franz kennt das Leben. Franz weiß, wer er ist. [...] Mein Ball fliegt gut, Sie! Mir kann keener!“ (BA, S. 44). Wenden sich aus einer solchen Phase heraus, in welcher er durch sein prahlerisches Auftreten die drei ihn treffenden ‚Schläge‘ geradezu provoziert (vgl. BA, S. 108, 193-196, 332),¹⁸ die Geschehnisse aber ‚gegen‘ ihn, zieht er sich andererseits in vollkommene Isolation zurück, sieht die Welt als ein übermächtiges Schicksal und ergeht sich in Verzweiflung und Alkoholrausch, was an der Reaktion auf den Betrug von Lüders besonders deutlich ist: „In den Februar hinein säuft Franz Biberkopf in seinem Widerwillen gegen die Welt, in seinem Verdruß. Er versäuft, was er hat, ihm ist egal, was wird. Er wollte anständig sein, aber da sind Schufte und Strolche und Lumpen, darum will Franz Biberkopf nichts mehr sehen und hören von der Welt“ (BA, S. 148). Jene stets einseitige Festlegung auf Hochmut oder Verzweiflung entspricht also einer Dichotomie von unbewusster und unbedachter Hingabe an äußere Einflüsse und gänzlichem Rückzug aus dem Sozialen.

Demnach ist sowohl im *Steppenwolf* als auch in *Berlin Alexanderplatz* der Protagonist anfangs – mitbegründet durch seine persönliche Haltung – von einem unausgeglichenen Verhältnis zwischen der persona-

¹⁶ Vgl. Klein, *Gewalt*, S. 193f.; vgl. Stühler, *Totale Welten*, S. 45.

¹⁷ Zu dieser ambivalenten Haltung Franz Biberkopfs: vgl. Düsing, *Erinnerung und Identität*, S. 129; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 310f., 328f.; vgl. Sander, „Tatsachenphantasie“, S. 43; vgl. Schütz, *Romane*, S. 227; vgl. Stühler, *Totale Welten*, S. 61.

¹⁸ Vgl. Klein, *Gewalt*, S. 202; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 313, 316, 323; vgl. Schütz, *Romane*, S. 228.

len und der sozialen Seite seiner Identität und somit zwischen seinem Dasein als Individuum und Teil der Gesellschaft gekennzeichnet, aufgrund dessen er in der Welt nicht ‚bestehen‘ kann – Harry Haller, da er deshalb sein Leiden nicht zu überwinden vermag, und Franz Biberkopf, da er sich folglich immer wieder in neues ‚Unglück‘ begibt. Um diesen Identitätskonflikt zu überwinden, ist daher eine Wandlung erforderlich.

2. Der Wandlungsprozess – Selbstkonfrontation und Identitätspreisgabe

So ergibt sich in beiden Werken ein Wendepunkt im Werdegang des Protagonisten, wobei im Hinblick auf die Faktoren, welche jeweils die innere Veränderung der Hauptfigur initiieren, die im Zuge der Ausgangssituation angeführten Kriterien der Reflexionsfähigkeit und der Aktivität der Umwelt wiederum von Bedeutung sind.

In Hesses Erzählung beginnt die Hinführung zur Wandlung mit dem *Traktat vom Steppenwolf*, das als eine Art Spiegel Harry seine Identitäts- und Lebensproblematik sowie mögliche Lösungswege aufzeigt und durch diese Konfrontation mit der eigenen Person dessen Bereitschaft erzeugt, sich aktiv handelnd aus seinem festgefahrenen Leidenszustand zu lösen, wobei es für ihn nur die Alternativen des Suizids oder einer Wandlung gibt:¹⁹ „Dieser Steppenwolf mußte sterben, er mußte mit eigener Hand seinem verhaßten Dasein ein Ende machen – oder er mußte, geschmolzen im Todesfeuer einer erneuten Selbstschau, sich wandeln, seine Maske abreißen und eine neue Ichwerdung begehen“ (St, S. 69). Jedoch fühlt Harry sich nicht fähig, all die Qualen einer Veränderung abermals durchzustehen, und entscheidet sich daher für den end-

¹⁹ Vgl. David Artiss: Key Symbols in Hesse's *Steppenwolf*. In: Seminar 7 (1971), S. 85-101, hier S. 92; vgl. Günter Baumann: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs. Rheinfelden u. a. 1989 (= Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, 12), S. 193, 205f.; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 42, 45. Zum Spiegel-Motiv: vgl. Artiss, Key Symbols, S. 88-92; vgl. Helga Esselborn-Krumbiegel: Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse. In: Michael Limberg (Hg.): Hermann Hesse und die Psychoanalyse. „Kunst als Therapie“. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997. Bad Liebenzell 1997 (= Internationale Hermann-Hesse-Kolloquiumsbande), S. 130-148, hier S. 139-142; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 61-63.

gültigen ‚Todesausgang‘, zu dem er nach dem Abend beim Professor als einem weiteren Entfremdungsschritt von der bürgerlichen Welt bereit scheint (vgl. St, S. 70-73, 79-84).²⁰ In Übereinstimmung zur allgemeinen ‚Passivität‘ des unmittelbaren Umfeldes sind hier folglich nicht äußere Ereignisse, sondern ist das Innenleben des reflektierenden Protagonisten ausschlaggebend. Die entscheidende Anregung für dessen Entwicklung stellt daraufhin seine Begegnung mit Hermine dar, die ihn von seinem Selbstmordvorhaben abbringt und gleichfalls die Einführung in die ‚neue‘ Lebewelt sowie die Bekanntschaft mit Maria und Pablo herbeiführt. Da Hermine aber nicht ausschließlich als eigenständiger Charakter und das Zusammentreffen somit als äußeres Geschehen gesehen werden kann, sondern ihre Figur als Gegenstück und Spiegelbild zugleich auch Harrys Seele repräsentiert (vgl. St, S. 105f., 121f., 140, 142-146, 163),²¹ liegt aus dieser für den Entwicklungsprozess zentralen Perspektive ebenso der Wandlungsanstoß im Inneren des Protagonisten.

Demgegenüber ist in Döblins Roman das von Dynamik gekennzeichnete Umfeld der Hauptfigur für die Hinführung zu deren grundlegender Wende von größerem Gewicht. Denn mitbedingt durch die mangelnde gedanklich-kritische Auseinandersetzung mit sich, seinen Mitmenschen und den Ereignissen in seiner Umgebung sowie vor dem Hintergrund seines Behauptungsverlangens besitzt Franz kein inneres Bedürfnis oder Bestreben nach einer Wesensveränderung. Als Auslöser fungieren daher allein die drei ihn jeweils in gesteigerter Form treffenden ‚Schläge‘,²² welche die äußere Entwicklung seiner Rückkehr in die

²⁰ Vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 206; vgl. Nadine Mechadani: Hermann Hesse auf der Couch. Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane *Demian*, *Siddharta* und *Der Steppenwolf*. Marburg 2008, S. 98.

²¹ Obgleich Hermine als Repräsentantin des weiblichen, sinnlichen Lebensprinzips Harrys ergänzendes Gegenstück darstellt, weist auch sie als Figur Bipolarität auf. Durch ihr ebenso zerrissenes Wesen sowie ihr Leiden am Leben und der Zeit fungiert sie folglich nicht nur als komplementärer Charakter, sondern gleichermaßen als Harrys Spiegelbild. Zur Figur Hermine: vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 207-213; vgl. Bieliková, Bipolarität, S. 97-100; vgl. Mechadani, Hermann Hesse, S. 99-102; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 49f., 61.

²² Gegenüber der Bezeichnung als Schicksalsschläge wurde der Begriff *Schläge* gewählt, um zu unterstreichen, dass Franz für die Ereignisse, die ihm widerfahren, zwar nicht allein verantwortlich ist, aufgrund seines Fehlverhaltens aber dennoch eine gewisse Teilschuld beiträgt, was ebenso innerhalb des Werkes herausgestellt wird. Auch das Bild

Kriminalität bedingen und letztlich die Vorgänge in der Irrenanstalt Buch herbeiführen: der Betrug durch Lüders, die unwissentliche Beteiligung bei einem Einbruch und der damit verbundene Verlust seines Arms sowie die Ermordung Miezes, an der er schließlich zerbricht (vgl. BA, S. 107-115, 198-213, 344-354, 396ff.): „Ich hab genug ausgehalten und getan, mehr kann ich nicht. Es kann mir keiner absprechen, daß ich mich nicht habe gewehrt. Aber was zuviel ist, ist zuviel. Weil ich aber Reinhold nicht kann töten, bring ich mich selber um“ (BA, S. 397).

Während Harry Hallers Entwicklung somit eher von innen heraus beginnt, schafft die Außenwelt die Grundlage für die Veränderung Franz Biberkopfs. Gemeinsam ist beiden Werken jedoch, dass es als Voraussetzung für den Wandel des Protagonisten zunächst dessen Bereitschaft bedarf, das eigene Ich aufzugeben, was sowohl im *Steppenwolf* als auch in *Berlin Alexanderplatz* durch das Suizidvorhaben der Hauptfigur zum Ausdruck gebracht wird. Denn ehe ihr Wandlungsprozess anbricht, sehen Harry in seinem Leiden sowie Franz in seinem ‚Unglück‘ im Leben keinen Ausweg aus ihrer jeweils problematischen Situation und beabsichtigen deshalb, Selbstmord zu begehen. So gedenkt Harry in Folge des Besuchs beim Professor, nach der Rückkehr in seine Wohnung seinen vormaligen Todesentschluss mittels eines Rasiermessers in die Tat umzusetzen, als er im *Schwarzen Adler* auf Hermine trifft (vgl. St, S. 84ff.), und Franz ist nach seiner Verhaftung gewillt, sein Leben in Buch mit dem Hungertod zu beenden, bevor das Lied des Todes einsetzt (vgl. BA, S. 379, 419f., 424f., 429). Indem sie also durch ihren Vorsatz zu sterben sich selbst nicht länger unter allen Umständen zu bewahren versuchen, sondern bereit sind, ihre Person aufzugeben, öffnen sich die Protagonisten der Möglichkeit einer inneren Veränderung, die sich daran anschließt.

Hinsichtlich der Wandlung selbst, die Harry im Bekanntschaftskreis von Hermine, Maria und Pablo sowie im Magischen Theater und Franz in der Irrenanstalt Buch durch das Lied des Todes sowie die Phase des „Herankommen lassen[s]“ (BA, S. 435) durchlebt, ist vor allem zu bemerken, dass dieser Prozess in beiden Werken in seinen Grundzügen analog verläuft: Denn obgleich im Detail unterschiedlich, erleben so-

des auf Franz einstürzenden Hammers korrespondiert mit diesem Terminus. Vgl. BA, S. 301, 355, 454.

wohl Harry Haller als auch Franz Biberkopf eine Konfrontation mit ihrem eigenen Ich, die letztlich der Preisgabe ihrer Identität dient.

Im *Steppenwolf* wird die Notwendigkeit einer Selbstkonfrontation des Protagonisten zur Überwindung seiner Leiden im Jahrmarktsbüchlein explizit formuliert, dem zufolge er „einmal sich selbst gegenübergestellt werden, [...] tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewußtsein seiner selbst kommen“ (St, S. 58) müsse. Fungiert bereits das zur Wandlung hinführende Traktat als eine solche Gegenüberstellung in schriftlicher und theoretischer Form, welche durch die Darstellung seiner Identitäts- und Lebensproblematik Harrys Handlungsbereitschaft weckt, ist auch in der Bekanntschaft mit den als seine Seelenkomponenten deutbaren Figuren Hermine, Maria und Pablo eine Begegnung mit dem eigenen Ich zu sehen. So nähert sich der von Geist geprägte Harry mit fortschreitender Einbindung in deren von ihm bisher „so tief verachtete[] Welt der Bummel und Vergnügungsmenschen“ (St, S. 118) – unter anderem mittels Tanz, Liebe und Jazzmusik²³ – seinen sinnlichen beziehungsweise bisher unverwirklichten Seiten an und entdeckt auf diese Weise die sich dahinter verbergende Mannigfaltigkeit seiner Persönlichkeit (vgl. beispielsweise St, S. 124ff.).²⁴ Den Höhepunkt der Selbstbegegnung aber stellt sein Besuch im Magischen Theater dar, welches die in Bildern ausgedrückte „Welt [der] eigenen Seele“ (St, S. 165) ohne Zeit und Wirklichkeit repräsentiert und wo er mit seinem

²³ Als Symbole für die ‚neue‘ Kultur der Zwanziger Jahre weisen gerade die modernen Tänze und der Jazz darauf hin, dass eine Öffnung Harrys gegenüber seinen sinnlichen Seiten auch eine Öffnung gegenüber der Welt ermöglicht.

²⁴ Die Erzählung lässt es zu, in Hermine, Maria und Pablo gleichermaßen eigenständige Charaktere wie auch Seelenkomponenten des Protagonisten zu sehen, weshalb Harrys Zusammentreffen mit diesen Figuren ebenso als Begegnung mit der ‚Außenwelt‘ wie mit dem eigenen Ich begriffen werden kann. Diese Doppeldeutigkeit sollte nicht zu reduzieren versucht, sondern vielmehr beachtet werden, da sie als Ausdruck des beständigen und für Harrys Entwicklung bedeutsamen Zusammenhangs von Innen und Außen, von Einzelnem und Umwelt verstanden werden könnte. Vgl. Fußnote 21. Zur Bedeutung von Maria und Pablo: vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 213-219; vgl. Reso Karalashwili: Hermann Hesses Romanwelt. Köln u. a. 1986 (= Literatur und Leben. Neue Folge, 29), S. 104; vgl. Kłańska, Mozartmotiv, S. 200f.; vgl. Mechadani, Hermann Hesse, S. 102-105; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 52f.

Inneren unmittelbar konfrontiert wird, indem er verschiedene Facetten und Möglichkeiten seines Wesens durchlebt (vgl. St, S. 169-190).²⁵

In *Berlin Alexanderplatz* vollzieht sich – in der Irrenanstalt Buch im Zustand äußerer Resignation (vgl. BA, S. 419f.) – eine Selbstkonfrontation der Hauptfigur durch das Gespräch mit dem Tod,²⁶ der Franz als eine Art Richter und Erzieher sein Fehlverhalten und seine Schuld ebenso schonungslos wie anklagend aufzeigt (vgl. BA, S. 429-435).²⁷

Ich sag, du hast die Augen nicht aufgemacht, du krummer Hund! [...] kuckst dir die Menschen nich an und fragst nich, warum und wieso. [...] Blind bist du gewesen und frech dazu, hochnäsig, der Herr Biberkopf [...] Sagt nich: nu mal überlegen, nu mal den Grips zusammenehmen, – nee der sagt: ich will stark sein. [...] Was war dir ein Mensch, [...] du gehst hin und prahlst mit ihr [Mieze; Anm. d. Verf.] vor Reinhold. [...] Bist glücklich, daß du mit Reinhold fechten kannst, und daß du ihm über bist und hingehst und ihn reizt mit ihr. Das überlege dir, ob du nicht selbst schuld bist, wenn sie nicht lebt. Und keine Träne um sie geweint, die für dich gestorben ist [...]. Nur geklönt: „Ich“ und „Ich“ und „das Unrecht, das ich erleide“. (BA, S. 433f.)

Nach dieser Aufklärung über „seine Irrtümer, seinen Hochmut und seine Unwissenheit“ (BA, S. 411) erfolgt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich des Weiteren in dem unter dem Leitgedanken „Heran-

²⁵ Der Bedeutung des Magischen Theaters und den Geschehnissen darin widmet sich vor allem Pfister, auf dessen Monographie, neben Karalashwili, für eine eingehendere Betrachtung verwiesen wird. Vgl. Karalashwili, Hermann Hesses Romanwelt, passim; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, insbesondere S. 55-130.

²⁶ Bereits von Beginn an begleitet der Tod den Weg der Hauptfigur, indem er sich immer wieder in direkten Anreden und in appellierender wie mahnender Weise an Franz wendet, der ihn in seiner Reflexionslosigkeit aber nicht wahrnimmt oder eigensinnig und selbstgerecht zurückweist. Ferner tritt der Tod mehrmals durch das Lied vom Schnitter in Erscheinung, welches in Verbindung mit Reinhold als Vorausdeutung oder Rückverweis auf unheilvolles Geschehen in Bezug auf Franz oder Mieze steht. Vgl. BA, S. 25, 162, 184, 227f., 265, 345, 352, 383, 445, 452; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 308ff., 328; vgl. Yoshihito Ogasawara: „Literatur zeugt Literatur“. Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman *Berlin Alexanderplatz*. Dissertation Universität Köln. Morioka 1996, S. 75-78, 90ff.; vgl. Stühler, Totale Welten, S. 60f.

²⁷ Vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 137; vgl. Klein, Gewalt, S. 197; vgl. Ogasawara, „Literatur zeugt Literatur“, S. 79, 90-95; vgl. Wambsganz, Widerstand, S. 217.

kommen lassen“ (BA, S. 435) stattfindenden, als eine Art ‚innerseelisches Bühnenstück‘ gestalteten Auftreten von Lüders, Reinhold, Ida und Mieke, wodurch Franz nochmals auf die für seinen Lebensverlauf zentralen Personen und Ereignisse trifft und somit in bewusster Wahrnehmung und Verarbeitung der Vergangenheit mit sich selbst und seinen ‚falschen‘ Handlungen konfrontiert wird (vgl. BA, S. 436-441).²⁸

Beide Hauptfiguren erleben demnach eine Auseinandersetzung mit ihrem Inneren, dem sie in selbstständig auftretenden Personen begegnen beziehungsweise das ihnen in oder wie in einem Theater vorgeführt wird – im *Steppenwolf* mit Hermine, Maria und Pablo sowie dem Magischen Theater, in *Berlin Alexanderplatz* vornehmlich mit dem Auftreten von Lüders, Reinhold, Ida und Mieke – und die aus der Perspektive der in ihrer Zeit vielbeachteten kontemporären Psychologen Sigmund Freud und Carl Gustav Jung als Bewusstwerdung unbewusster Seelenteile ‚fassbar‘ wird.²⁹ Auch kommt hierbei je eine vorangehende Ich-Auflösung des Protagonisten zum Tragen, die sich zugleich mit einer Öffnung nach außen verbindet und wiederum zeigt, dass die Figuren sich von ihrem fest umrissenen Ich trennen müssen, um sich selbst zu erfahren: So erlebt Harry eine ‚Aufhebung‘ der eigenen Person in der rauschhaften Festgemeinschaft des Maskenballs, bevor er das Magische Theater betritt (vgl. St, S. 158-161),³⁰ und Franz erfährt in Buch eine sukzessive Dissoziation seiner Seele in elementare Anteile, woraufhin das Gespräch mit dem Tod einsetzt (vgl. BA, S. 428f.).³¹ In Überein-

²⁸ Zu dieser Phase: vgl. Düsing, *Erinnerung und Identität*, S. 139f.; vgl. Stühler, *Totale Welten*, S. 73f.

²⁹ Sowohl für Sigmund Freuds Psychoanalyse als auch für Carl Gustav Jungs Analytische Psychologie ist die – in jener Zeit geradezu revolutionäre – Annahme grundlegend, dass die menschliche Psyche aus Bewusstem und Unbewusstem bestehe, und die zunehmende Aneignung des Unbewussten somit zentrales Element der Theorien. Zu Freud und Jung: vgl. Micha Brumlik: *Sigmund Freud. Der Denker des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Weinheim u. a. 2006; vgl. Jolande Jacobi: *Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk*, mit einem Geleitwort von C. G. Jung. Frankfurt am Main 1978.

³⁰ Vgl. Baumann, *Hermann Hesses Erzählungen*, S. 226-230; vgl. Karalaszwilli, *Hermann Hesses Romanwelt*, S. 92-97; vgl. Riskó, *Außenseitertum*, S. 96.

³¹ Zur Deutung dieses inneren Vorgangs sei auch auf Döblins Ich- und Naturphilosophie verwiesen. Vgl. Alfred Döblin: *Das Ich über der Natur*. Berlin 1928, S. 117-120, 162-166;

stimmung zu dem jeweils unterschiedlichen Wandlungsanstoß von innen oder von außen geschieht jedoch Harrys sich steigernde Selbstbegegnung angesichts einer zunehmenden Hinwendung zu sich selbst, so dass er schließlich seine Bereitschaft für das Magische Theater bekundet (vgl. St, S. 163), wohingegen Franz die Konfrontation mit der eigenen Person insbesondere durch das Lied des Todes unfreiwillig und auf schmerzvollere Art über sich ergehen lassen muss (vgl. BA, S. 429f.), was wiederum in Zusammenhang mit dem jeweiligen ‚Zweck‘ der Selbstkonfrontation gestellt werden kann.

In Hesses Erzählung liegt die Betonung auf der Erkenntnis des eigenen Seelenreichtums gemäß der Lehre der 1000 Seelen aus dem Steppenwolftraktat (vgl. St, S. 59-67) und dem Weg der Menschwerdung hin zu innerer Ganzheitlichkeit und Humor, um durch die Vereinigung von Mensch und Wolf respektive Geist und Trieb das Gefühl der Persönlichkeitsspaltung zu überwinden und dem Entfremdungsempfinden zu begegnen, indem gleichfalls die soziale Seite des Ichs akzeptiert wie auch das ‚Göttliche‘ hinter dem Alltäglichen wahrgenommen wird.³² So

vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 110, 139; vgl. Hooek, Modernität als Paradox, S. 278f.; vgl. Schütz, Romane, S. 226; vgl. Stühler, Totale Welten, S. 71.

³² Vereinfacht ausgedrückt, bedeutet Menschwerdung eine uneingeschränkte Erweiterung der Seele durch eine Loslösung vom Ich und das vollkommene Aufgehen in der Wandlung und somit letztlich eine allumfassende Annahme und Hingabe an das Ich und die Welt, die sowohl die Erkenntnis der inneren Mannigfaltigkeit als auch die Synthese der Polarität von Geist und Natur einschließt. Für diese seelische Ganzheitlichkeit als Ziel der Menschwerdung stehen im *Steppenwolf* die Unsterblichen, die sich gleichfalls durch ihren göttlichen Humor auszeichnen. Der Humor wird als das Mittel präsentiert, das die seelische Gesamtheit zu verwirklichen ver helfe, da mit diesem hinter den Unzulänglichkeiten der Welt das ‚Göttliche‘ wahrgenommen, auf diese Weise Ideal und Realität zusammengeführt und daher die Welt trotz ihrer Insuffizienz angenommen werden könne. Im Zuge seiner Entwicklung folgt Harry Haller der leitmotivisch auftretenden ‚goldenen Spur‘ der Menschwerdung hin zu Ganzheitlichkeit und Humor, die ihm folglich die Überwindung seiner Steppenwolfkomponente und Ich-Spaltung durch das Erkennen der eigenen Vielfalt sowie seines Entfremdungsempfindens durch Aneignung des Humors ermöglicht und ihm somit einen Ausweg aus seiner problematischen Ausgangssituation bietet, der durch Annäherung an sich selbst sowie an die Welt seine Identität in Einklang zu bringen vermag. Vgl. hierzu auch: Hermann Hesse: Ein Stückchen Theologie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10: Betrachtungen. Aus den Gedenkblättern. Rundbriefe. Politische Betrachtungen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main 1970, S. 74-88, hier S. 74-79. Zur Menschwerdung beispielsweise: vgl. Bau-

entdeckt Harry – die Vergangenheit einschließend, vor allem aber auf die Gegenwart und die Zukunft bezogen – in der Gegenüberstellung mit sich selbst ‚neue‘, bisher unverwirklichte Seiten seines Wesens, die ihn die Beschränktheit seines vorherigen Identitätsbildes erfassen lassen und wodurch er zugleich neue Sichtweisen auf seine Mitmenschen sowie eine teils aufgeschlosseneren Haltung gegenüber Phänomenen der Moderne, etwa dem Tanzen oder dem Jazz, gewinnt (vgl. St, S. 124ff., 132ff., 137f.). Aufgrund der Zielsetzung seelischer Gesamtheit wie auch dem Aufbau nach ist dieser Vorgang besonders dem Individuationsprozess nach Carl Gustav Jung vergleichbar.³³ In Döblins Roman indes steht Franz' Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im Vordergrund, so dass die Konfrontation – wie die Aufforderung der Todesgestalt „Erkenne, bereue“ (BA, S. 441) verdeutlicht – auf die Erkenntnis begangener Fehler (allen voran der Reflexionslosigkeit und der daraus resultierenden ‚Irrtümer‘) sowie eigener Verantwortung und Schuld gerichtet ist und als eine Art psychoanalytischer Aufarbeitungsprozess im Sinne Sigmund Freuds erachtet werden kann.³⁴ Erfährt Harry also einen

mann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 202f., 222, 243ff.; vgl. Karalaszwilli, Hermann Hesses Romanwelt, S. 51, 66, 104; vgl. Kłańska, Mozartmotiv, S. 197, 206; vgl. Mechadani, Hermann Hesse, S. 96, 106-110; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, passim; vgl. Riskó, Außenseitertum, S. 86f., 96f.

³³ Zu dieser in der Forschung weitverbreiteten psychologischen Lesart des *Steppenwolf* sowie der Nähe der Menschwerdung zur Jung'schen Individuation exemplarisch: vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen; vgl. Karalaszwilli, Hermann Hesses Romanwelt; vgl. Mechadani, Hermann Hesse. Zum Individuationsprozess selbst: vgl. Carl G. Jung: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Zwei Schriften über analytische Psychologie. Hg. von Marianne Niehus-Jung u. a. Olten u. a. 1971, S. 131-264, insbesondere S. 189-264; vgl. Carl G. Jung: Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 9, 1: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Hg. von Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rief. Olten u. a. 1976, S. 11-51; vgl. Josef Goldbrunner: Individuation. Selbstfindung und Selbstentfaltung. Die Tiefenpsychologie von Carl Gustav Jung. 3. Aufl. Freiburg im Breisgau 1966, S. 112-153; vgl. Jolande Jacobi: Der Weg zur Individuation. Zürich u. a. 1965, S. 31-73.

³⁴ So kann den Ereignissen in Buch eine psychologische Deutung zugrunde gelegt werden, indem sie als in allegorischer Verfremdung dargestellte Bewusstwerdung zuvor verdrängter Inhalte gesehen werden. Vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 129, 134, 138f. Zu Freuds Topik des Seelenlebens und Theorie der Verdrängung: vgl. Sigmund Freud: Das Ich und das Es. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des

möglichen Lösungsweg zur Überwindung seiner Leiden, werden Franz die Gründe für das ihn treffende ‚Unglück‘ aufgezeigt.

Doch beide müssen durch die Konfrontation mit dem eigenen Ich sich selbst als wesentliche Ursache für ihr unausgeglichenes Verhältnis zwischen personaler und sozialer Identität und damit für ihre problematische Ausgangssituation im Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft erfassen. So sollen die Protagonisten auf diese Weise zu einem veränderten Bewusstsein sowie einer umfassenderen Annahme ihrer selbst gelangen, indem sie sich den zuvor unausgelebten respektive verdrängten Seiten ‚widmen‘: Harry seinen sinnlich-triebhaften Wesenskomponenten beziehungsweise der sich dahinter verbergenden Vielfalt und Franz einer ‚geistig-kritischen‘ Beschäftigung mit der Vergangenheit. Folglich dienen die Selbstkonfrontationen der Hauptfiguren letztlich der Preisgabe ihrer bisherigen Identität, wobei Harry sich hauptsächlich von seiner in ihrer Bipolarität verengenden und simplifizierenden Steppenwolfvorstellung lösen muss, die ebenso seine Sicht auf die Welt mitbedingt, und es für Franz insbesondere seine Reflexionslosigkeit zu überwinden gilt, in deren Zusammenhang auch sein Behauptungsverlangen steht.

Die Notwendigkeit einer Ichaufgabe ist im *Steppenwolf* durch die im Entwicklungsgang des Protagonisten wiederkehrende und von verschiedensten Seiten – etwa dem Traktat und den Unsterblichen – vorgebrachte Aufforderung zur Loslösung von seinem Persönlichkeitsbild präsent, wie Pablo sie exemplarisch bei Harrys Eintritt ins Magische Theater formuliert: „Sie werden darum eingeladen, [...] diese sehr geehrte Persönlichkeit freundlichst hier in der Garderobe abzugeben“ (St, S. 166). Harry durchlebt diese postulierte Abkehr von seiner ‚alten Identität‘ und Hingabe an die Wandlung, in der Erzählung als symbolischer Tod ausgedrückt (vgl. St, S. 64), in der zunehmenden „Bekehrung von [s]einem Wahn, diese[r] Auflösung [s]einer Persönlichkeit“ (St, S. 124), welche durch die fortschreitende Integration in die Lebewelt Hermines, Marias

Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1994, S. 282-330; vgl. Sigmund Freud: Die Verdrängung. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1994, S. 107-118.

und Pablos beziehungsweise die Annäherung an sich selbst und seinen Seelenreichtum erfolgt:

[T]äglich zeigten sich neben all den alten auch noch einige neue Seelen in mir, machten Ansprüche, machten Lärm, und ich sah nun deutlich wie ein Bild vor mir den Wahn meiner bisherigen Persönlichkeit. Die paar Fähigkeiten und Übungen, in denen ich zufällig stark war, hatte ich allein gelten lassen [...] – den ganzen Rest meiner Person, das ganze übrige Chaos von Fähigkeiten, Trieben, Strebungen hatte ich als lästig empfunden und mit dem Namen Steppenwolf belegt (St, S. 124).

Sinnbildlich und in gesteigerter Form wiederholt sich diese Entwicklung der Hauptfigur beim Eintritt ins Magische Theater, welcher mit der Erkenntnis der eigenen Ich-Vorstellung, dem darauffolgenden Ablegen dieses dualistischen Selbstbildes von Mensch und Wolf durch den Humor sowie mit der Wahrnehmung der Wesensvielfalt verbunden ist, was sich im Blick in Pablos Taschenspiegel, dem Scheinselbstmord des Steppenwolfs und der Betrachtung des zahllose Harrys wiedergebenden Wandspiegels vollzieht (vgl. St, S. 163-169).³⁵ Besonders im Kontext von Hermines Ermordung zeigt sich, dass Harry dieser symbolische Tod als Weg zum Leben aber bis zuletzt auch immer wieder als Aufgabe und Ziel vor Augen geführt werden muss (vgl. St, S. 190-202).³⁶

³⁵ Vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 234f.; vgl. Karalaszvili, Hermann Hesses Romanwelt, S. 103; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 75-86; vgl. Riskó, Außen-seitertum, S. 96.

³⁶ Obgleich der Todesauftrag Hermines (vgl. St, S. 107ff.) für eine positive Beurteilung ihrer Ermordung zu sprechen scheint, lässt die ablehnende Reaktion Mozarts respektive Pablos keinen Zweifel daran, dass die Tötung innerhalb der Erzählung als falsch erachtet wird. Dies kann damit begründet werden, dass der Protagonist Hermine beziehungsweise die auf sie projizierten Eigenschaften noch nicht vollständig als die seinen erfasst hat und sich daher auch der symbolischen Bedeutung des Todes nicht oder nicht mehr bewusst ist. Als er im Magischen Theater mit der Inschrift *Wie man durch Liebe tötet* konfrontiert wird, geht er folglich von einem tatsächlich zu begehenden Mord aus und reagiert mit der ‚alten‘ Angst vor dem Tod, was dem Verlust seiner Wandlungs-bereitschaft gleichkommt und ihn auf sein vorheriges Steppenwolf-Selbstbild ‚zurückfallen‘ lässt. Die Ermordung Hermines stellt demnach nicht die angestrebte Vereinigung der beiden Figuren dar, sondern verhindert gerade die Synthese der konträren Pole von Geist und Sinnlichkeit hin zu Ganzheit, da Harry auf diese Weise einen Teil seiner Seele wieder ‚zerstört‘, bevor es zu einer gelungenen Integration kommt. Während Harry aufgrund seines Handelns erneut zum körperlichen Tod bereit ist, soll die ihm auferlegte Strafe dem Protagonisten dagegen nochmals lehren, dass eben nicht dieser physi-

In *Berlin Alexanderplatz* ist die Erfordernis einer Aufgabe des eigenen Ichs indirekt in dem von der Todesgestalt an Franz gerichteten Vorwurf der ‚Ichverkrampfung‘ ersichtlich: „Du hast dich dein ganzes Leben bewahrt. [...] Dir ist nie in den Kopf gekommen, dich zu verwerfen [...]. Du hast dich in Stärke hineingekrampft“ (BA, S. 430). Denn Franz hat sich stets und trotz der ihn treffenden ‚Schläge‘ bewahrt und ging deshalb erneut den gleichen Weg wie zuvor, statt zu erfassen, dass die nach seiner Haftentlassung angestrebte Lebensveränderung, fortan anständig zu bleiben, „nicht mit der Behauptung des eigenen Selbst, sondern im Gegenteil mit seiner Preisgabe“³⁷ hätte beginnen müssen. Nach der zunehmenden sinnbildlichen Zerstörung von Franz’ Persönlichkeit durch das niederschwingende Beil der Todesgestalt, die mit der Bitte „Laß mir besinnen“ (BA, S. 434) erstmals einen Gesinnungswandel der Hauptfigur bemerken lässt (vgl. BA, S. 434f.),³⁸ gestaltet sich der Vollzug selbst als symbolischer Tod des Protagonisten, der durch dessen vollkommene ‚Hingabe‘ an die schmerzvolle Erkenntnis und Reue seiner Fehler stattfindet (vgl. BA, S. 441f.) und welcher die Preisgabe der ‚alten Identität‘ und die Geburt eines ‚neuen Menschen‘ gleichsam drastisch wie deutlich offenbart: „Gestorben ist in dieser Abendstunde Franz Biberkopf, ehemals Transportarbeiter, Einbrecher, Ludewig, Totschläger. Ein anderer ist in dem Bett gelegen“ (BA, S. 442).

In beiden Werken wird die Identitätspreisgabe demnach als symbolischer Tod im Sinne eines Endes des vorherigen Ichs verbildlicht, der dem physischen Tod des von den Hauptfiguren angestrebten Suizids entgegengestellt ist und übereinstimmend die Bedeutung gleichzeitigen Vernichtens und Schaffens besitzt (vgl. St, S. 64; vgl. BA, S. 430f.). Ist die Bereitschaft zur Ichaufgabe, die sinnbildlich als „Sterbenkönnen“ (St, S. 64) beziehungsweise sich „endlich nicht mehr bewahren“ (BA, S. 431) bezeichnet wird und in der Selbstmordabsicht der Protagonisten zum Ausdruck kommt, die Voraussetzung für den Beginn der Wand-

sche, sondern der symbolische Tod des Ichs hin zum Leben zu Erlösung führt und damit sein Ziel und seine Aufgabe bleibt. Vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 242f.; vgl. Karalashwili, Hermann Hesses Romanwelt, S. 105, 195; vgl. Mehadani, Hermann Hesse, S. 102, 112f.; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 109ff., 116-122, 125f.

³⁷ Düsing, Erinnerung und Identität, S. 128.

³⁸ Äußerlich manifestiert sich die Bereitschaft, sich seiner Vergangenheit zu stellen, darin, dass Franz die ihm zugeführte Nahrung nicht mehr erbricht. Vgl. BA, S. 434f.

lung, erfolgt diese Aufgabe des eigenen Ichs also auf symbolischer Ebene. Darüber hinaus wird in diesem Zusammenhang aber auch eine Differenz im Verlauf der Identitätspreisgabe und somit der Wandlung besonders deutlich: Im Wechselspiel mit der progressiven Selbstbegegnung entfaltet sich Harrys Abkehr von seiner Identität als sich steigernder beziehungsweise sich stufenweise herausbildender Lernprozess, der – wie insbesondere im Kontext von Hermines Ermordung ersichtlich – ebenso mit wiederholten Rückfällen in alte Persönlichkeitsstrukturen verbunden ist (vgl. auch St, S. 129), wohingegen Franz' Loslösung vom eigenen Ich angesichts seines symbolischen Todes vielmehr abrupt und ‚endgültiger‘ stattfindet. Infolgedessen und in Übereinstimmung mit dem jeweiligen Wandlungsanstoß als innere Reifung oder von außen sowie mit dem jeweiligen Umfang der Wandlung innerhalb des Gesamtwerks liegt im *Steppenwolf* wahrlich eine Entwicklung der Hauptfigur vor, während in *Berlin Alexanderplatz* die innere Veränderung des Protagonisten – wie auch seitens der Forschung thematisiert und im Roman artikuliert (vgl. BA, S. 453)³⁹ – eher einer Enthüllung gleicht. Obwohl also in Einzelheiten durchaus unterschiedlich, zeigen Harry Haller wie Franz Biberkopf angesichts ihres Identitätskonflikts schließlich die Bereitschaft, sich entgegen der vorherigen ‚Ichbewahrung‘ selbst aufzugeben, und durchleben daher eine innere Wandlung, die mit der Preisgabe ihrer Identität verbunden ist.

3. Die neue Erkenntnisposition

Sowohl im *Steppenwolf* als auch in *Berlin Alexanderplatz* steht demnach am Schluss ein grundlegend gewandelter Protagonist, der sich im Vergleich zu der problematischen Ausgangssituation vor allem durch eine neue Erkenntnisposition auszeichnet.⁴⁰

³⁹ Hierzu beispielsweise: vgl. Düsing, *Erinnerung und Identität*, S. 134; vgl. Giovanni Scimonello: *Berlin Alexanderplatz* und die Krisenjahre der Weimarer Republik. In: Werner Stauffacher (Hg.): *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien: Münster 1989 – Marbach am Neckar 1991. Bern u. a. 1993* (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte, 33), S. 165-178, hier S. 174.

⁴⁰ Es sei angemerkt, dass sich die äußeren Umstände Harry Hallers und Franz Biberkopfs am jeweiligen Werkende unterscheiden: Während Harry sich – auch aufgrund bezie-

In Hesses Erzählung wird dies nach Harrys ‚Scheitern‘ im Magischen Theater durch die Ermordung Hermines erst in den Worten der Hauptfigur am Werkende ersichtlich:

O, ich begriff alles, begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wußte alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels in meiner Tasche, ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor seinem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern. (St, S. 203)

Harrys Entwicklungsprozess mündet folglich nach den Erfahrungen im „Bilderkabinett“ (St, S. 166) in einer tief greifenden und ‚wahren‘ Erkenntnis der Bedeutung dieser Erlebnisse.⁴¹ Entgegen des vorherigen dualistischen Selbstbildes einer in Mensch und Wolf gespaltenen Persönlichkeit und des mit dieser konfliktreichen Dichotomie verbundenen Gefühls der Ich-Zerrissenheit ist er sich jetzt der eigenen Vielzahl von Seelenkomponenten, die sich zu einer in seinem Inneren erahnten verborgenen Ganzheit komplettieren, gewahr und erfasst mit dem Sinngehalt des besonders von Pablo und Mozart geforderten Humors auch die Notwendigkeit, die Welt trotz ihrer Insuffizienz sowie das eigene Leben darin anzunehmen. So konnte er den Weg der Menschwerdung zwar nicht vollenden, aber versteht nun dessen Bedeutung und begreift die Ziele der harmonischen Ganzheitlichkeit und des Humors, welche die Unsterblichen repräsentieren, als Lösungsvisionen zur Überwindung seiner Leiden. Darüber hinaus bekundet er die Einsicht, dass allein die „ewige Hingabe des Ichs an die Wandlung zur Unsterblichkeit führt“

hungsweise trotz seines neu gewonnenen Freundeskreises – weder in das Kleinbürgertum noch in die ‚Vergnügungswelt‘ gänzlich eingebunden fühlt, sondern eher – willentlich und in Differenz zur vorherigen Außenseiterrolle – eine Randposition innerhalb seiner sozialen Verbindungen einnimmt, ist Franz – entgegen seiner anfänglichen Desorientierung und betont durch die der Arbeiterklasse zuzuordnende Anstellung als Hilfsportier – die Integration in das soziale Gefüge der Großstadt Berlin gelungen. Doch wie die Offenheit der Werke zeigt, liegt der Fokus in Hesses Erzählung und in Döblins Roman weniger auf dem weiteren Lebensverlauf als vielmehr auf der neuen, aus der Wandlung resultierenden inneren Erkenntnisposition des Protagonisten.

⁴¹ Vgl. Baumann, Hermann Hesses Erzählungen, S. 246; vgl. Pfister, Bildersaal der Seele, S. 129; vgl. Riskó, Außenseitertum, S. 97f.

(St, S. 64), sowie die Bereitschaft, diesen Weg durch immer neue Selbstbegegnungen und Identitätspreisgaben weiterhin zu verfolgen.

In Döblins Roman zeichnet sich die mit dem hinzugefügten Vornamen Karl signalisierte ‚neue Identität‘ der Hauptfigur (vgl. BA, S. 447) dadurch aus, dass Franz ‚sehend‘ geworden ist,⁴² das heißt im Gegensatz zu seiner vorherigen Reflexionslosigkeit respektive Blindheit zu Erkenntnis bezüglich der vergangenen Begebenheiten, einem neuen Ich-Bewusstsein und einer aufmerksameren Wahrnehmung der Umwelt und der Mitmenschen gelangt ist.⁴³ Indem er sein Fehlverhalten bereuend anerkennt, hat Franz zugleich seine persönliche Verantwortung am Totschlag Idas sowie an den ihm widerfahrenden ‚Schlägen‘ nach seinem Gefängnisaufenthalt erfasst und damit den Glauben an eine überlegene Schicksalsmacht, der er sein Leid zuvor zuschrieb, abgelegt: „Da werde ich nicht mehr schrein wie früher: das Schicksal, das Schicksal“ (BA, S. 454). Stattdessen nimmt er jetzt sein Umfeld bewusst wahr und sieht darin nicht mehr ausschließlich das Paradies oder allein den Ort von Vernichtung,⁴⁴ sondern versteht gemäß der Lehre des Todes, dass die Welt „aus Zucker und Dreck und alles durcheinander“ (BA, S. 434) gemacht ist. Folglich führt die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Person gleichfalls zu der Einsicht, dass es gilt, sich auch der Welt zu öffnen, um sich selbst zu erfahren und die eigenen Möglichkeiten und Grenzen beurteilen zu können: „Viel Unglück kommt davon, wenn

⁴² Gemeinsam mit dem ebenso gängigen Bild der Erhellung auf dem Weg vom Dunkel ins Licht steht das Leitmotiv des Sehens beziehungsweise ‚Sehend-Werdens‘ besonders deutlich in der allegorischen Zusammenfassung des Enthüllungsprozesses für die am Schluss gewonnene Erkenntnis der Hauptfigur. Vgl. BA, S. 453; vgl. Tobias Jentsch: Franz Karl Biberkopf als Sein-zum-Tode. Das ‚Lied des Todes‘ in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* als vorlaufendes Todesbewusstsein Heideggers. In: *Neophilologus* 84 (2000), S. 423-442, hier S. 425; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 341.

⁴³ Vgl. Düsing, Erinnerung und Identität, S. 134; vgl. Hoock, Modernität als Paradox, S. 263ff.; vgl. Jentsch, Franz Karl Biberkopf, S. 434f.; vgl. Klein, Gewalt, S. 200; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 318, 348ff.; vgl. Sander, „Tatsachenphantasie“, S. 62; vgl. Schütz, Romane, S. 227; vgl. Scimonello, *Berlin Alexanderplatz*, S. 172; vgl. Wambsganz, Widerstand, S. 217f.

⁴⁴ Diese zuvor einseitige Haltung Franz Biberkopfs wird mithilfe der biblischen Montageelemente des Paradiesvergleichs und der Hure Babylon ersichtlich. Vgl. BA, S. 49, 95, 111, 237, 253, 291, 380; vgl. Klein, Gewalt, S. 196f.; vgl. Müller-Salget, Alfred Döblin, S. 332; vgl. Stühler, Totale Welten, S. 60.

man allein geht. [...] Man muß sich gewöhnen, auf andere zu hören, denn was andere sagen, geht mich auch an. Da merke ich, wer ich bin und was ich mir vornehmen kann“ (BA, S. 453). Im Gegensatz zu seiner vorherigen Überzeugung, allein in der Welt zu bestehen, hat Franz sich seinen Mitmenschen und einer Integration in das soziale Gefüge zugewandt und steht deshalb „nicht mehr allein am Alexanderplatz. Es sind welche rechts von ihm und links von ihm, und vor ihm gehen welche, und hinter ihm gehen welche“ (BA, S. 453). Doch seine distanzierte Haltung gegenüber der den Krieg befürwortenden Märsche durch die Stadt zeigt, dass der Protagonist konträr zu der Naivität und Arglosigkeit, die bisher sein Handeln sowie seine sozialen Beziehungen prägten, seiner Umwelt jetzt auch prüfend gegenübertritt: „Darum rechne ich erst alles nach, und wenn es so weit ist und mir paßt, werde ich mich danach richten. Dem Mensch ist gegeben die Vernunft, die Ochsen bilden statt dessen eine Zunft“ (BA, S. 454). Franz sieht sich somit nun als Teil seines Umfeldes, dem er aber gleichfalls mit kritischem Bewusstsein begegnet.⁴⁵

Demnach besitzen Harry Haller wie Franz Biberkopf infolge ihres Wandlungsprozesses ein in personaler und sozialer Hinsicht verändertes Selbstbild, das sich mit einer ‚umfassenderen Annahme‘ der eigenen Person verbindet. So ist es den Figuren durch die Aufgabe ihres bisherigen Ichs gelungen, die anfangs einseitige Ausrichtung ihrer Persönlichkeiten auf Geist und Reflexion beziehungsweise auf das Körperliche und Reflexionslosigkeit zu durchbrechen: Harry, da er mit dem Ablegen seiner Steppenwolfsmaske auch die sinnlich-triebhaften Züge seines Wesens respektive die sich dahinter verbergende Seelenvielfalt als Teil seiner selbst anerkennt und sich somit von seinem Gefühl der Persönlichkeitsspaltung zu lösen vermag, und Franz durch die Überwindung sei-

⁴⁵ Der scheinbar widersprüchliche Schluss des Romans wurde und wird in der Fachliteratur überaus kontrovers diskutiert, wobei sich seit längerer Zeit – auch unter Berücksichtigung von Döblins Theorie des immerwährenden Gegensatzes von Individuation und Kommunion – die Tendenz dahin gehend abzeichnet, die Zusammengehörigkeit von Individuum und Kollektiv zu betonen und Franz Biberkopf daher am Ende als bewusstes, denkendes Mitglied der Umwelt zu betrachten. Vgl. Düsing, *Erinnerung und Identität*, S. 128f., 134ff., 141; vgl. Jentsch, *Franz Karl Biberkopf*, S. 423f., 427f., 435f.; vgl. Müller-Salget, *Alfred Döblin*, S. 352, 356; vgl. Schütz, *Romane*, S. 227; vgl. Scimonello, *Berlin Alexanderplatz*, S. 172f.

ner Reflexionslosigkeit sowie die damit korrespondierende Dominanz des Affektiven, so dass er sich seines vorherigen Fehlverhaltens bewusst ist und eine bedachtere Haltung in Bezug auf sich und seine Mitmenschen demonstriert. Gleich ist beiden Figuren überdies, dass die Veränderung ihrer personalen Seiten, die zuvor auch ihre sozialen Beziehungen, ihre Sicht auf die Welt und ihren Einzelgängerstatus beeinflussten, nun wiederum im Wechselspiel mit sozialen Aspekten steht.

Denn die Protagonisten haben im Zusammenhang mit ihrem modifizierten Selbstbild auch eine gewandelte Einstellung hinsichtlich ihres Umfeldes erlangt, die bei beiden darauf gründet, die Welt so, wie sie ist, das heißt mit ihren guten und schlechten Seiten, zu akzeptieren: Ebenso wie es für Harry das ‚Göttliche‘ im Alltäglichen zu erfassen gilt, versteht Franz nun, dass die „Welt [...] aus Zucker und Dreck gemacht“ (BA, S. 452) ist. Die Öffnung der Protagonisten gegenüber sich selbst hat also auch eine Öffnung gegenüber der Welt zur Folge, mit der sich zugleich die Annahme der eigenen Person als Teil der Gesellschaft verbindet. So ist Harry sich bewusst, dass entgegen seines vorherigen Rückzuges in die Isolation das Ziel seelischer Ganzheitlichkeit gleichfalls die soziale Komponente des Ichs sowie die Akzeptanz der Welt in ihrer Modernität beinhaltet, und Franz hat seinen unbedachten Grundsatz, sich nicht auf seine Mitmenschen einzulassen, verworfen. Obwohl beide Figuren auf diese Weise ihre soziale Einbindung anerkennen, begegnen sie ihrem Umfeld aber ebenso als eigenständige Einzelwesen und beziehen daher statt eines unreflektierten Massendaseins eine Art kritische Distanz zur Gesellschaft – ein Faktor, der besonders für Franz von Bedeutung ist, da er im Kontrast zu seiner zuvor teils blinden Hingabe an das Soziale steht. In Bezug auf das Verhältnis des Protagonisten zu seinem Umfeld kommen daher in beiden Werken gleichermaßen die Individualität wie die Sozialität zum Tragen.

Zusammenfassend haben demnach sowohl Harry Haller als auch Franz Biberkopf durch die Preisgabe ihrer Identität ein verändertes Bild von sich selbst, sprich eine neue Identität gefunden, die durch die Annahme beider Seiten ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen personaler und sozialer Komponente aufweist und ihnen mit diesem ‚Konsens‘ zwischen Individualität und gesellschaftlicher Einbindung entgegen ihrer problematischen Ausgangssituationen das weitere Bestehen in der

Welt ermöglicht: Gegenüber dem zuvor leidenden, mit dem Suizid sympathisierenden Harry Haller begegnet deshalb am Ende des *Steppenwolf* eine hoffnungsvolle, lebensbejahende Hauptfigur, die in Bezug auf sich und ihr Verhältnis zur Welt zuversichtlich in die Zukunft blickt: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich“ (St, S. 203). Gleichsam steht am Schluss von *Berlin Alexanderplatz* im Vergleich zu dem zuvor reflexionslosen, geltungsbedürftigen Franz Biberkopf ein ‚ausgeglichener‘ Protagonist, der seinem Umfeld ebenso offen wie prüfend entgegentritt und von dem daher – mit dem Kommentar des Erzählers im Vorwort des letzten Buches ausgedrückt – „zu erwarten ist, daß er seine Sache besser macht“ (BA, S. 411). Sowohl Hesses Erzählung als auch Döblins Roman enden folglich mit einer optimistischen Zukunftsperspektive des Protagonisten.

4. „Ende und kein Ende“⁴⁶

Hermann Hesses *Der Steppenwolf* und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* thematisieren – wenn auch anhand unterschiedlichster Hauptfiguren – auf vergleichbare Weise die für die Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts konstitutive Problematik der eigenen Identität zwischen individuellem Einzelwesen und sozialer Einbindung. Denn obgleich Hesses Erzählung vor allem die Selbstwerdung als Ziel herausstellt, bei der es sich mit der Welt zu arrangieren gilt, während Döblins Roman das ‚wachsamen Zugehen‘ auf die Mitmenschen betont, muss sich in beiden Werken der Protagonist aufgrund eines anfänglichen Identitätskonflikts innerlich wandeln, um in den Gegebenheiten der Außenwelt weiterhin bestehen zu können. Harry Haller und Franz Biberkopf ist dabei ein Wandlungsprozess gemeinsam, bei welchem sie durch die Aufgabe ihres Ichs zu einem neuen Selbstbild finden, das sie gleichsam zu sich, zur Welt und zum Leben führt, das also weder auf ‚Weltflucht‘ noch auf blinder Integration gründet und mit dem sie deshalb Individualität und gesellschaftliche Einbindung ‚in Einklang‘ brin-

⁴⁶ Alfred Döblin: *Unser Dasein*. Hg. von Walter Muschg. Olten u. a. 1964 (= Ausgewählte Werke in Einzelbänden, 9), S. 478.

gen können – die Identitätspreisgabe ermöglicht eine Identitätsfindung. So weisen *Der Steppenwolf* und *Berlin Alexanderplatz* die in ihrer Brisanz für die Entstehungszeit charakteristische, im Grunde jedoch zeitlose Grundthematik auf, „daß der Versuch, die eigene Individualität unter allen Umständen zu bewahren, gerade deren Vernichtung bedeutet, während die Preisgabe des Ich dieses nicht zerstört, sondern erst neu schafft“. ⁴⁷

Vor diesem Hintergrund ist auch die Offenheit beider Werke zu sehen: Zwar zeigen Hesses Erzählung und Döblins Roman eine mögliche Haltung und damit ein ‚Lösungsangebot‘ auf, wie der Frage nach der eigenen Identität begegnet werden kann, die konkrete und abschließende Realisierung dieser Erkenntnisposition bleibt aber unbeschrieben. Dies kann eben nicht nur im zeitgeschichtlichen Kontext als Ausdruck der Offenheit der vom Wandel geprägten Zwanziger Jahre, sondern auch als Verweis auf die generelle Unabgeschlossenheit des Identitätsfindungsprozesses im immerwährenden Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft gedeutet werden. Denn der Mensch ist stets zugleich ein Einzelwesen und ein soziales Wesen, dessen Identität sich in diesem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Individualität und Sozialität immer wieder neu konstruiert. Durch Veränderung sich selbst, das eigene Verhältnis zur Welt und den eigenen Platz in der Gesellschaft sowie einen Ausgleich zwischen der personalen und der sozialen Identitätskomponente zu finden, bleibt folglich eine Lebensaufgabe, die für Hermann Hesses *Der Steppenwolf* und Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* gleichermaßen das Schlusswort gelten lässt: „Ende und kein Ende“. ⁴⁸

⁴⁷ Düsing, Erinnerung und Identität, S. 128.

⁴⁸ Döblin, Unser Dasein, S. 478.

Madlen Reimer

Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns *Malina* und
Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*

„Wir haben keine Kategorie in unserer Sprache, mit der wir ausdrücken könnten,
was Auschwitz für ein Ort ist.“¹

Aleida Assmann beschreibt Auschwitz und dessen Geschichte als traumatischen Ort, der „sich einer affirmativen Sinnbildung versperr[t]“,² als unerzählbar und in Sprache nicht zu fassen, weil das dort Geschehene „nicht zu Vergangenheit wird, sondern anhaltende, virulente Gegenwart bleibt. Der traumatische Ort hält die Virulenz eines Ereignisses als Vergangenheit fest, die nicht vergeht, die nicht in die Distanz zurückzutreten vermag.“³ Das Problem der Erinnerung an den traumatischen Ort Auschwitz und seine Geschichte, die aufgrund der Wirkung in das Heute nicht erinnerbar und erzählbar ist, ist in Ingeborg Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* sowie in das in diesen Texten jeweils erzählende Ich wesentlich eingeschrieben.⁴

Anhand beider Texte soll dieser Beitrag daher die Erzähl- und Erinnerungsproblematik, die ausdrücklich im Kontext des Erzählens nach Auschwitz steht, nicht erneut motivgeschichtlich aufzeigen, sondern

¹ Jonathan Webber: The future of Auschwitz. Some Personal Reflections. The First Frank Green Lecture. Oxford 1992, S. 8. Übersetzung nach Aleida Assman: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen kulturellen Gedächtnisses. 5., durchgesehene Aufl. München 2010, S. 329.

² Assman, Erinnerungsräume, S. 328f.

³ Ebd., S. 329.

⁴ In *Auslöschung. Ein Zerfall* wird mit der Verknüpfung Wolfseggs mit dem Nationalsozialismus zwar ein expliziter Hinweis auf den Shoah-Komplex gegeben, dennoch sind auch in *Malina*, wenngleich implizitere, Referenzen auf denselben zu beobachten. Vgl. u. v. a. Silke Schlichtmann: Das Erzählprinzip *Auslöschung*. Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main 1996 (= Trierer Studien zur Literatur, 27); Bettina von Jagow: Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln 2003; Holger Gehle: „Auschwitz“ in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Stephan Braese u. a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt am Main/New York 1998 (= Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, 6), S. 183-196.

Hinweise auf die vergleichbare Inszenierungen des Weitersprechens nach 1945 geben, denen sowohl die unerzählbare Geschichte des traumatischen Ortes Auschwitz inhärent ist als auch die Möglichkeit eines nicht verstummenden Sprechens, das sich trotz der Unerzählbarkeit konstituiert.

Einen Zugang zu einer sinnvollen vergleichenden Betrachtung von *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* kann ein Kunstbegriff bieten, den Jean Baudrillard mit einem Verständnis von Literatur entwirft, deren wesentliche Eigenschaft es ist, „eine Abwesenheit zurück[zu]geben, die im Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit verhindert wird“.⁵ Im Kern beschreibt Baudrillard damit die Literatur als Ort des Verschwindens. Dieser ist dabei jedoch kein Ort einer „unwiderruflichen Auslöschung“ oder einer „radikale[n] Eliminierung“,⁶ sondern einer „Form des Erscheinens/Verschwindens“,⁷ der „das Ereignis ermöglich[t], indem [...] [er] Leere erzeugt“.⁸ Das Verschwinden nach Baudrillard ist als ein dynamischer Prozess zu verstehen, wenn er dasselbe als „die Tatsache, daß eine Form in einer anderen verschwindet“, und als „eine Form der Metamorphose: ein Erscheinen und Verschwinden“⁹ beschreibt.

Aus der damit einhergehenden Sinnverschiebung, die mit dem Modus des Erscheinens und Verschwindens in der Literatur als dynamischer Prozess konstituiert werden kann, vermag ein singuläres Ereignis hervorzugehen, das wiederum bereits Voraussetzung des dynamischen Prozesses von Verschwinden und Erscheinen ist. Sichtbar wird deshalb, dass dieser Prozess in seiner Dynamik ein sich ständig erneuernder ist, der möglich wird, wenn ein Kunstwerk konstituiert wird, „das sich zugleich in alle Richtungen öffnet und schließt“, weshalb es unangreifbar ist. „Das scheint“, so Baudrillard weiter

charakteristisch für jede Singularität: uneinnehmbar von außen und völlig offen nach innen – initiatorisch. Solche Sätze sind wertvoller als eine ganze Darlegung von Motiven. Sie sind eine Art Wunder durch ihre transpa-

⁵ Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles: Gesprächsflüchtlinge. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2007, S. 19.

⁶ Ebd., S. 26.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Jean Baudrillard / Jean Nouvel: Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie. Aus dem Französischen von Eva Werth. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2004, S. 53.

rente Opazität, denn dahinter gibt es doch im Untergrund eine Intuition des Sinns. Das ist kein Unsinn, das ist, bevor der Sinn ankommt, bevor die Falle zuschnappt.¹⁰

Die Konstitution eines solchen Kunstwerks kann durch die Form geschehen, die die offene Struktur nach innen ermöglicht, indem sie insbesondere Sprache „an ihre Grenzen [...] treib[t], sie der Probe der Leere [unterwirft]“ und die Ausdrücke „sich gegenseitig disqualifizieren [lässt], um andere Problembereiche zu eröffnen“.¹¹ So wird die „implizite Verführung dessen [ermöglicht], was nicht gesagt wird“.¹²

Bei Baudrillards Bild von Literatur, welches durch die Form bestimmt ist, handelt es sich jedoch nicht um einen *l'art pour l'art*-Kunstbegriff, denn „man darf vor allem nicht in die Falle des Formalismus der Sprache fallen: Die Form muss eine Herausforderung bleiben, sie darf nicht als ideale Lösung erscheinen. Sie ist wie das Bild im Teppich, seine Verknüpfung muss Geheimnis bleiben.“¹³

Das Geheimnis, welches Sprache in seiner Form bleiben muss, ermöglicht schließlich das Spiel der Verführung mit dem, was nicht gesagt wird und eben deshalb im von der Sprache inszenierten Verschwinden erscheinen kann. Die Leere ist daher nicht losgelöst vom Sinn, sondern das Spiel der Verführung ermöglicht das Spiel mit dem Sinn und dessen Aufschub. Der Sinn verschwindet und kann aufgrund des dynamischen Spiels, welches die Leere ermöglicht, in seiner Abwesenheit erscheinen –er ist deshalb aber nicht vernichtet, sondern Teil des Spiels als Aufgeschobenes.

Das Phänomen des Verschwindens im Sinne der Erscheinung soll im Folgenden Zugang zu einer vergleichenden Untersuchung der narrativen Gestaltung und der poetologischen sowie sprachtheoretischen Ebene der Texte *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* bieten.

¹⁰ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 24.

¹¹ Ebd., S. 20.

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Ebd., S. 23.

Die Metamorphose Ichs¹⁴ in *Malina* kann auf narrativer Ebene mithilfe der erzählanalytischen Untersuchung insbesondere der Kategorie der Stimme sichtbar gemacht werden.¹⁵ Die Erzählsituation im Roman ist aufgrund ihrer Dialogstruktur so gestaltet, dass zunächst der Eindruck eines gleichzeitigen Erzählens von Figuren-Ich und erzählendem Ich besteht. Denn jedes Erzählen findet in einer Gesprächs-Situation statt, in der die Figur Ich zu Malina, Ivan oder einem unbekanntem Adressaten spricht. Aufgrund dieser Struktur muss alles im Text Gesagte Ich auf der Figuren-Ebene zugeordnet werden. Diese Zurechnung gilt auch dem Erzählten, welches bei genauerer Betrachtung nicht in die Erzählkompetenz des Figuren-Ich fällt: So hat Ich visionäre Gedanken und Todesahnungen, die in die Zukunft reichen, oder konfrontiert Malina mit Details aus dessen biografischer Vergangenheit, die es unmöglich wissen kann. Das intradiegetische Figuren-Ich übernimmt an diesen Stellen also ein „auktorial anmutendes“¹⁶ Wissen, welches „typischerweise im Kompetenzbereich einer narrativen Instanz auf extradiegetischer Ebene“¹⁷ liegen müsste, und vereinnahmt die extradiegetische Ebene so Schritt für Schritt.

Von dieser Erzählsituation weicht jedoch die Erzählsituation im letzten Satz des Romans, „Es war Mord“,¹⁸ deutlich ab. Nicht eingebunden in eine Dialogstruktur fällt dieser Satz zudem aus dem Erzählen im Präsens und somit aus dem inhaltlich proklamierten Erzählen im „Heute“¹⁹

¹⁴ „Ich“ wird hier und im Folgenden als Name der Ich-Figur verwendet, da der Text keinen Namen für diese nennt.

¹⁵ In Bezug auf die erzähltextanalytische Untersuchung werden im Folgenden die Begrifflichkeiten von Martinez und Scheffel (Matias Martinez / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München 1999.) verwendet.

¹⁶ Jasmin Hamsch: „Das schreibende Ich“. Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Würzburg 2009 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 680), S. 107.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Bd. 3.1: Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München/Zürich 1995, S. 695. Im Folgenden mit M angegeben.

¹⁹ Ich legt gleich zu Beginn das Erzählen im Heute fest (vgl. M 276), verweist jedoch auch auf die Schwierigkeit dieser Festlegung, indem es bemerkt, dass es nur „in höchster Angst und fliegender Eile“ (M 277) zu der Zeitangabe kommen kann. Das darauf fol-

heraus, indem ein Tempuswechsel von Präsens zu Präteritum stattfindet. Damit wird am Ende des Romans nicht nur ein nachträgliches Erzählen markiert, auch wird aufgrund der auktorialen Bewertung des Geschehens als „Mord“, die nicht eindeutig dem Figuren-Ich zugeordnet werden kann, zunächst eine Unterscheidung von extra- und intradiegetischer Erzählebene möglich. Der intradiegetische Raum, der durch die Dialoge Ichs bestimmt ist, wird also nachträglich von einer erzählenden Instanz getrennt. Dennoch ist eine strikte Differenzierung der extra- und intradiegetischen Erzählinstanz nicht möglich. Dies wird in der Betrachtung der Szene evident, die das Eingehen Ichs in die Wand, das als „Mord“ tituliert wird, darstellt. Denn wenn das Figuren-Ich in seinem Erzählen tatsächlich durch eine hinter diesem Ich hervortretende extradiegetische Erzählinstanz abgelöst werden würde, dann müsste diese Instanz nach dem Tod Ichs, der vor dem Aussprechen des letzten Satzes liegt, bereits sichtbar werden. Dies ist jedoch nicht der Fall, was deutlich wird, wenn es heißt:

[...] ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. [...] Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin.

Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit meiner Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit dem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört. [...] [E]r zerreißt ein paar Briefe, er wirft mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb. Er lässt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen[.] (M 692f.)

Zum einen ist an dieser Stelle eine Veränderung von einer eher internen zu einer externen Fokalisierung zu beobachten,²⁰ die „einen Rückzug aus der gefühlsbetonten Situation, jedoch keinen Erzählerwechsel anzeigt.“²¹ Zum anderen wurden der blaue Glaswürfel, die Briefe und

gende Erzählte wird dann tatsächlich im Heute verortet, obwohl der Text durchaus auch von Analepsen und Prolepsen bestimmt ist. Diese werden jedoch im Sprechen Ichs geäußert, dass sich im Heute an eine andere Figur der innerfiktionalen Welt wendet, weshalb die Einheit der Zeit im Erzählen bis zum letzten Satz eingehalten wird.

²⁰ Sichtbar wird an dieser Stelle, dass die erzählende Figur an Überblick über das Erzählte gewinnt, da das Erzählen aus der Innensicht, welches während des Eingehens in die Wand zu beobachten ist, zu einer Außensicht wechselt, die es ermöglicht, Malinas Verhalten nach Ichs Eingehen in die Wand zu erzählen.

²¹ Hamsch, „Das schreibende Ich“, S. 109.

die Schlaftabletten, die hier von der Erzähl-Instanz als ihr Eigentum erwähnt werden, im Roman bereits als Besitz des Figuren-Ich genannt, als dieses sein Testament verfasst hat. Da die Possesivpronomen weiter geführt werden, muss davon ausgegangen werden, dass erzählendes und erzähltes Ich eins sind. In der Szene wird deshalb eine „Kontinuität des Weitererzählens“²² sichtbar, die jedoch aufgrund der veränderten Fokalisierung, die zu beobachten ist, zugleich Hinweis auf eine Umgestaltung des Erzählens gibt.

Dementsprechend kann der vom Präsens ins Präteritum wechselnde letzte Satz als Markierung der Bruchstelle einer solchen Umgestaltung gelesen werden, die zwar auf eine Veränderung des Ich der Figuren-Ebene hinweist, nicht aber zwangsläufig eine von diesem zu trennende Erzählinstanz belegt. Es ist deshalb der Interpretation Jasmin Hambschs zu folgen, die einen Teil Ichs zwar in die Wand gehen sieht, jedoch gleichzeitig einen sich von dem Geschehen entfernenden Teil Ichs beobachtet, der weiterspricht.²³ „Die Umsetzung“, argumentiert Hambsch, die es für möglich hält, dass Ich den eigenen Tod erzählen kann, „hängt [...] mit der Interpretation des Sterbens zusammen, mit der Art der Zustandsveränderung vom Leben zum Tod. Im Roman *Malina* bedeutet Tod *Abspaltung, Absterben* und *Sprechen aus veränderter Perspektive*“ [Hervorh. im Orig.].²⁴

Dem Sprechen aus veränderter Perspektive geht ein Prozess der Metamorphose voraus, der durch die schrittweise Aneignung der extradiegetischen Ebene durch das Figuren-Ich gekennzeichnet ist und sich in dem Moment vollzieht, in dem die extradiegetische Ebene gänzlich übernommen wird. Durch den Tempus-Wechsel markiert, ist die Metamorphose dort zu verorten, wo der bereits angesprochene Bruch zum ersten Mal im Roman als Differenz zwischen intra- und extradiegetischer deutlich wird – an der Stelle, an der der letzte Satz ausgesprochen wird. Denn an derselben ist der „Sprung“²⁵ Ichs von der intra- zur extradiegetischen Ebene des Romans zu situieren und es wird der Wandel zur veränderten Erzählperspektive erkennbar.

²² Ebd.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 108.

Aus der erzähltheoretischen Betrachtung von *Malina* und der Analyse insbesondere des letzten Satzes lässt sich deshalb schließen, dass ein Verschwinden Ichs zu beobachten ist, das gleichzeitig zum Erscheinen in veränderter Form desselben führt. Ich erschafft sich als erzählendes Ich erst im eigenen Erzählen, indem es sich als Figuren-Ich zum Verschwinden bringt. Es geht in die Wand ein, um als verändertes Erzähl-Ich zu agieren und das Verschwinden, das das eigene Erscheinen bedingt, überhaupt erst zu ermöglichen.

Vergleichbar ist die Gestaltung dieser Erzählsituation mit der Struktur des Möbiusbandes, bei dem es sich um eine zweidimensionale topologische Struktur handelt, die nur eine Kante und nur eine Fläche hat. Aus dem spezifischen Aufbau ergibt sich eine Struktur, die jedoch den Eindruck vermittelt, als sei eine Unterscheidung zwischen einer inneren und einer äußeren Ebene möglich. Im Vergleich mit den Erzählebenen in *Malina* wird deutlich, dass auch diese von einer solchen Struktur geprägt sind: Am Ende des Romans wird die extradiegetische Erzählebene deutlich markiert und von der intradiegetischen abgegrenzt. Das hat zur Folge, dass hier zunächst zwei unterscheidbare Ebenen vorliegen. Verfolgt man jedoch eine der beiden, um sie von der anderen abzugrenzen, muss festgestellt werden, dass diese durch die Metamorphose Ichs vom Figuren-Ich zum erzählenden Ich nicht mehr voneinander zu trennen sind. Aufgrund der Metamorphose Ichs, welches nun als verbindender Übergang der beiden Ebenen fungiert, tritt die Unmöglichkeit der Differenzierung zu Tage, wenn der Versuch unternommen wird, einer Ebene zu folgen und diese von der anderen abzugrenzen. Folglich wirkt sich diese Struktur auch auf das Erzählte und das Erzählen in *Malina* aus. Denn die Figur Ich, die ihre Geschichte erzählen will, erschreibt sich die eigene Schreibsituation und somit die eigene Erzählfähigkeit mit dem Roman selbst und steht so in autodiegetischem Verhältnis zum Erzählten. Um dies zu ermöglichen, muss es in einem Akt der Metamorphose erst zu dem Ich werden, welches sowohl die intra- als auch die extradiegetische Ebene bestimmt und somit verbindend auf beide Ebenen wirkt und diese als Einheit markiert.

In *Malina* entsteht also die scheinbar paradoxe Situation, dass die Voraussetzung für das Schreiben im Schreib-Vorgang selbst erschrieben wird. Denn Ich, welches unter seiner Erzähl-Störung leidet, muss sich,

wie es selbst konstatiert, „in einem Zustand der Auflösung oder der Neukomposition“ (M 567f.) selbst mit dieser Erzählstörung erst erschreiben, um sich dann zum Verschwinden bringen zu können und auf extradiegetischer Ebene zu erscheinen. Die extradiegetische Ebene ist dem Roman jedoch von vornherein eingeschrieben und muss deshalb als Voraussetzung des Schreibens Ichs auf der intradiegetischen Ebene wahrgenommen werden. Damit entsteht die transzendente Situation, dass die Voraussetzung des Erzählens erst im Prozess desselben geschaffen wird. Die Ebenen werden, wie es das Möbiusband illustriert, ununterscheidbar, wenngleich eine Differenzierung doch zunächst möglich und zur Konstitution des Erschriebenen nötig scheint.

Das Verschwinden Ichs als Figur, das maßgeblich das Erscheinen Ichs als Erzählinstanz ermöglicht und als ein Verschwinden/Erscheinen im Sinne Baudrillard's gelesen werden kann, findet sich in ähnlicher Konstitution auch in Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*. Wie für *Malina* kann auch für diesen Roman eine erzähltheoretische Analyse Hinweise auf den Modus des Erscheinens und Verschwindens geben, der wesentlich zur Roman- sowie Ich-Genese beiträgt.

Es lassen sich wieder zunächst zwei Erzählebenen ausmachen. Diese werden zu Beginn und am Ende des Romans als voneinander getrennt markiert.²⁶ Auf extradiegetischer Erzählebene wird durch die Zusätze „schreibt Murau, Franz-Josef“²⁷ und „schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)“ (A 508) erzählt, dass Murau einen Text namens *Auslöschung* geschrieben hat, der dem Leser auf intradiegetischer Ebene zugänglich gemacht wird.

Weil der intradiegetische Bericht letztlich die introspektive Selbstbefragung Muraus narrativ umsetzt,²⁸ kann darüber hinaus auch in die-

²⁶ Wie in *Malina* lassen sich zudem auch metadiegetische Erzählebenen ausmachen, die jedoch für die vorliegende Argumentation keine Rolle spielen.

²⁷ Thomas Bernhard: Werke. Hg. von Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 9: *Auslöschung*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2009, S. 7. Im Folgenden mit A angegeben.

²⁸ Da die intradiegetische Ebene in Form des Berichts im Roman eine überaus dominante Rolle einnimmt, wird sie an dieser Stelle zunächst als eigenständige Narration behandelt und erst in einem nachfolgenden Schritt in Bezug zur extradiegetischen Ebene des Romans gesetzt. Im Folgenden wird mit dem Titel *Auslöschung* der intradiegetische Be-

sem Text von einer autodiegetischen Erzählweise gesprochen werden, die zudem von einer stark internen Fokalisierung geprägt ist.²⁹ Weiterhin zeichnet sich Murau als Erzähler der eigenen Geschichte durch eine hohe gestalterische Fähigkeit aus. Diese ist Voraussetzung für ein narratives Vorgehen, dessen Untersuchung einen deutlichen Hinweis auf das in den Text integrierte Verfahren des Erscheinens und Verschwindens birgt: Mit dem Anspruch, den eigenen Herkunftskomplex und also das Anwesen Wolfsegg und die damit eng in Verbindung stehende Familie auszulöschen, erschreibt Murau im Text zunächst Motive, um anschließend einen „Mord qua Leitmotiv“³⁰ zu begehen und somit das Vorhaben der Auslöschung umzusetzen. Dieser Mord richtet sich gegen die Mutter als „das personifizierte Böse“ [Hervorh. im Orig.] (A 445) und maßgebliche Repräsentantin Wolfseggs.

Der erzählerische Mord wird möglich, indem Opfer und Werkzeug motivisch in den Text eingeschrieben werden.³¹ Der Hals der Mutter wird im Erzählen Muraus zunächst als Leitmotiv eingeführt und als „Organ einer doppelten Schuld“³² stigmatisiert, indem er mit den maßgeblichen Charakteristika des Herkunftskomplexes, dem Katholizismus und dem Nationalsozialismus, in engen Zusammenhang gebracht wird.³³ Beim Betrachten der Zeitungs-Fotos, die die Familienangehörigen zeigen, die Opfer des Autounfalls geworden sind, rückt insbesondere der Mutter-Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung Muraus: „Auf einem der Bilder war der Kopf meiner Mutter abgebildet, der noch mit

richt Muraus bezeichnet, während mit *Auslöschung. Ein Zerfall* der gesamte vorliegende Roman titulierte ist.

²⁹ Die interne Fokalisierung ergibt sich aus der subjektiven Erzählweise, die Murau selbst als die einzig mögliche Darstellung der Welt ausweist.

³⁰ Claude Haas: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007, S. 146.

³¹ Vgl. ebd., S. 146f.

³² Ebd.

³³ Der „etwas zu lange [...] Hals“ (A 20), der der Mutter eigen ist, wird im Zusammenhang mit dem Katholizismus aufgerufen, wenn es heißt: „Der Hals der Muttergottes auf dem Bild ist so lang, wie ich noch niemals einen gemalten Hals gesehen habe, allen Erfahrungen der Anatomie vollkommen widersprechend“ (A 409). Das Einschreiben des nationalsozialistischen Schuldkomplexes geschieht, wenn Murau erzählt, wie die Mutter „ein paar Stunden, bevor die Amerikaner gekommen sind“, die Hakenkreuzfahne von der Kindervilla entfernt, sich „[b]ei diesem Hakenkreuz einziehen [...] das Genick verstaucht [...] und von da an [...] eine Art chronischen Halsrheumatismus“ (A 152) hat.

einem dünnen Fleischfetzen mit ihrem im Wagen sitzenden Rumpf verbunden ist, und darunter hat die Zeitung geschrieben: *Der vom Rumpf abgetrennte Kopf* [Hervorh. im Orig.] (A 317f.). Der Hals der Mutter als Träger der doppelten Schuld wird als völlig zerstört beschrieben, während Rumpf und Kopf noch klar zu identifizieren sind.

Die Radikalität, mit der der Text den Tod der Mutter inszeniert, zielt nicht auf die Darstellung des Unfalltodes der Familie ab, sondern markiert den Tod der Mutter „auf leitmotivischer Ebene [...] als Rache“³⁴ auf brutalste Weise. Das bemerkt auch Haas, wenn er die Darstellung des Racheakts in Beziehung zu dem Begriff des „Martern“³⁵ nach Foucault setzt. Diese Form der Vergeltung initiiert nicht eine Bestrafung für ein Verbrechen im eigentlichen Sinne, sondern zielt, auch als „Theater der Hölle“³⁶ bezeichnet, auf die Brandmarkung des Täters durch den Souverän ab. Diese findet auf drei Ebenen statt, die das Martern vom bloßen Bestrafen unterscheiden: Zum einen wird die Form der Vergeltung in einem heimlichen Prozess beschlossen und vor der Öffentlichkeit und dem zu Strafenden zunächst verborgen, dann aber öffentlich vollzogen.³⁷ Die Heimlichkeit ist auch Teil der Erzählung des Unfalls in *Auslöschung*, wenn Murau die Fotos in den Zeitungen ansieht, „fortwährend in der Angst naturgemäß, in die Küche könne jemand hereinkommen und [ihn] dabei ertappen“ (A 316). Dass die grausamen Fotos jedoch überhaupt in den Zeitungen zu finden sind, die sich „in ihrer Niederträchtigkeit“ gegenseitig „übertrumpfen“ (A 316f.), weist auf die Öffentlichmachung des Geschehenen hin.

Der Begriff des Martern ist zum anderen geprägt von der rituellen Zergliederung des feindlichen Körpers und der Einschreibung von Zeichen in denselben, sodass das Verbrechen zwar getilgt wird, dennoch aber nicht versöhnt ist.³⁸ In *Auslöschung*, das wurde gezeigt, ist die Mutterleiche ohne den stigmatisierten Körperteil so gezeichnet, dass die durch diesen Hals repräsentierten Schuldkomplexe „Nationalsozialismus“ und „Katholizismus“ zwar ausgelöscht sind, weil der Hals gänz-

³⁴ Haas, Arbeit am Abscheu, S. 147.

³⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1976, S. 44.

³⁶ Ebd., S. 61.

³⁷ Vgl. ebd., S. 49.

³⁸ Vgl. ebd., S. 73 und 64.

lich zerstört wurde. Dennoch ist der Körper der Mutter aufgrund des nicht mehr Vorhandenen so markiert, dass diese Leerstelle in Erinnerung ruft, wofür die Mutter als Repräsentantin des Herkunftscomplexes gemartert wurde.

Der Tod der Mutter, das wird mit dem Vergleich der Darstellung und des Begriffs des Martern deutlich, ist also kein bloßer Unfall, sondern muss als vom Text begangener Mord gelesen werden.³⁹ Exemplarisch für das in den Text eingeschriebene Verschwinden im Sinne der Erscheinung kann dieser erzählerische Mord gelten, weil er einen Hinweis auf einen interpretatorischen Zugang zum Begriff der „Auslöschung“ bietet, der schließlich den Erzähl-Anlass Muraus erfasst. Der Anspruch, Wolfsegg und die eigene Vergangenheit und folglich auch sich selbst auszulöschen, wird umgesetzt, indem das Auszulöschende zunächst konstituiert, also erschrieben werden muss, bevor es im Schreibvorgang selbst schließlich ausgelöscht werden kann.⁴⁰ Ausgelöscht, das hat die Stigmatisierung und Zerstörung des Mutter-Halses, der als fehlendes Element des Mutter-Körpers erst erzählt werden kann, gezeigt, bedeutet in diesem Sinne nicht die radikale Vernichtung, sondern die Markierung einer Leerstelle, die erst in ihrer Kontextualisierung als Ausgelöschtes erkannt werden kann. Das Verschwinden des Halses impliziert also das Erscheinen der Schuld durch die Leerstelle, indem diese im Kontext des Körpers aufgezeigt wird. Die Auslöschung, wie sie hier konstituiert wird, kann deshalb nicht als Vernichtung gelesen werden, viel-

³⁹ Haas bringt noch weitere Argumente vor, an denen sichtbar wird, dass sowohl der Ort des Unfalls als auch der Ablauf desselben als vom Text so konstruiert wahrgenommen werden müssen, dass sie die These des erzählerischen Mordes unterstützen (vgl. Haas, Arbeit am Abscheu, S. 149f.). Da die Konstruktion des Unfall-Ortes und die Konstruktion des Ablaufs des Unfalls nach dem gleichen Prinzip funktionieren, wie es anhand des Halses sichtbar geworden ist, soll auf eine ausführliche Darstellung desselben an dieser Stelle verzichtet werden.

⁴⁰ Auf den Tod eines Teils der Familie als Voraussetzung der Schreibfähigkeit weist Murau hin, indem er beim Betrachten einer Fotografie konstatiert: „Sie mußten tödlich verunglücken und zu diesem lächerlichen Papierfetzen, der sich Fotografie nennt, zusammenschumpfen, um dir nicht mehr schaden zu können. Der Verfolgungswahn ist zuende, dachte ich. Sie sind tot. Du bist frei“ (A 22). Die Freiheit, die Murau aufgrund des Todes der Familie erlangt, erlaubt es ihm, die Verstorbenen nicht, „wie sie wirklich waren“ (A 22), sondern als Bild wahrzunehmen, wie Murau es formuliert, „wie ich es sehe“ [Hervorh. im Orig.] (A 25).

mehr ist die Inszenierung des Unfalls und des zerstörten Halses als Brandmarkung zu deuten.

Auf ein Verständnis von Auslöschung nicht als Vernichtung weist auch Silke Schlichtmann hin, die den Bezug von extra- und intradiegetischer Ebene des Romans herausstellt, indem sie den Unterschied der Titel bemerkt.⁴¹ Während *Auslöschung* das Erzählvorhaben Muraus beschreibt, weil es Titel des verfassten Berichts ist, kann der Zusatz *Ein Zerfall*, der den Titel von Bernhards Roman ergänzt, als Kommentar ebendieses Vorhabens gelesen werden. Die Auslöschung ist aufgrund des Zusatzkommentars als nicht absolut zu verstehen, stattdessen entsteht ein Bedeutungszugang, wenn die Begriffe in einen kausalen Zusammenhang gesetzt werden. *Auslöschung. Ein Zerfall* meint dann „Auslöschung durch Zerfall. Dies bedeutet eine Auflösung der Dinge in ihrer ursprünglichen Form, jedoch ohne Vernichtung der ursprünglichen Substanz, somit Zerfall als ein Vorgang, der eine Auslöschung des ursprünglichen Zustands zur Folge hat.“⁴²

Der Anspruch der Auslöschung wird zunächst mit der Titelgebung des Berichts durch Murau auf intradiegetischer Ebene formuliert und mit dem Erzählen des Berichts wird folglich die Erfüllung dieses Anspruchs versucht. Auf extradiegetischer Ebene wird das Vorhaben dann anfangs als gelungen bestätigt, was die Aufnahme des Anspruchs „Auslöschung“ in den Titel deutlich macht. Grund dafür ist die Ereigniskette aus dem Tod der Familie, dem Verschenken von Wolfsegg und dem Tod Muraus selbst. Da die Familie nun tatsächlich nicht mehr vorhanden ist und auch der Ort der Familie nicht mehr in deren Sinne besteht, ist der „ursprüngliche Zustand“, den Murau vernichten wollte, tatsächlich nicht mehr existent.

Mit dem zweiten Teil des Titels *Ein Zerfall* wird die Bestätigung der Auslöschung jedoch relativiert, indem das nicht absolute Verständnis des Begriffs „Auslöschung“ markiert wird. Denn aufgrund des erzählerischen Mordes an der Mutter und der Schenkung Wolfseggs an die Israelitische Kultusgemeinde Wien ist das Auszulöschende nicht vernichtet, sondern in seiner ursprünglichen Form dekonstruiert, indem ihm das Auszulöschende eingeschrieben wird.

⁴¹ Schlichtmann, *Das Erzählprinzip*, S. 34.

⁴² Ebd.

Ein weiterer Moment, der im Kontext eines solchen Verständnisses der Auslöschung liegt, kommt aufgrund der Logik der Handlungschronologie des Berichts hinzu. In diesem macht Murau kenntlich, dass erst nach dem Tod der Mutter für ihn die Möglichkeit besteht, den Bericht der *Auslöschung* zu beginnen. Der Mord an der Mutter stellt deshalb zunächst ein Paradoxon dar. Denn Anlass für das Schreiben des Berichts, der den Mord an der Mutter begeht, ist der Tod der Mutter durch den Unfall. Das heißt, dass hier, ebenso wie in *Malina*, eine Erzählsituation entsteht, in der die Voraussetzung des Schreibens, der Tod der Mutter, erst durch das Erschreiben desselben entsteht. Murau als erzählendes Ich kann vor dem Tod der eigenen Mutter als Repräsentantin Wolfseggs nicht mit dem Schreibprozess beginnen und muss diesen deshalb im Text herbeiführen, der erst nach dem Tod der Mutter möglich ist. Wie in *Malina* entsteht so eine Struktur, in der nicht klar differenziert werden kann, was Voraussetzung und Folge des Erzählens ist. Die Ebene der innerfiktionalen Realität, auf der der Unfall geschieht, kann nicht von der Gestaltungs-Ebene getrennt werden, die den Mord erst ermöglicht. Die Struktur, mit der die Voraussetzung des Erzählens im Erzählen erschrieben wird, weist, wie es auch in *Malina* sichtbar geworden ist, die Struktur des Möbiusbandes auf. Die Voraussetzung des Schreibens kann nicht vom Schreiben getrennt werden, weshalb es also wie beim Möbiusband keine Möglichkeit der Differenzierung zwischen beiden Ebenen gibt. Die indifferente Erzählstruktur ist deshalb die Möglichkeit, die *Auslöschung* zu erschreiben, dieser das Auszulöschende einzuschreiben und es deshalb nicht zu vernichten, sondern aufgrund einer Zustandsveränderung zum Verschwinden zu bringen. Dieses Verschwinden impliziert das Erscheinen, also die Bewahrung der Auslöschung selbst, die in Form des Berichts vorliegt, in die das Auszulöschende eingegangen ist. Das radikale Verständnis von Auslöschung als Vernichtung wird deshalb von einem Verständnis im Sinne der Zustandsveränderung abgelöst. Was exemplarisch am erzählerischen Mord an der Mutter durch die Stigmatisierung und Kontextualisierung des Halses sichtbar geworden ist, muss somit auf die Erzählstruktur des Romans ausgeweitet werden. Als radikalster Hinweis auf diese ambivalente Struktur kann schließlich der Tod der Figur Murau selbst gelesen werden. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen dem Erschreiben der

Auslöschung und dem Tod der Figur, die diese erzählt, wird auf extradiegetischer Ebene kenntlich gemacht, wenn der Tod Murau durch die Datierung des anonymen Herausgebers als direkt auf den Bericht folgend erzählt wird. Denn, und hier wird das Verhältnis von Erzählen und Erzähltem mit dem in *Malina* konstituierten vergleichbar, auch in *Auslöschung*. *Ein Zerfall* ist das Erscheinen des erzählenden Ichs erst mit dem Figuren-Tod möglich.⁴³ Murau, dessen Familie, mit der er trotz der Abarbeitung an derselben eng verknüpft ist, zunächst zum Sterben gebracht werden muss, um ein Erzählen zu ermöglichen, bringt sich in letzter Konsequenz mit und aufgrund seiner Erzählfähigkeit zum Verschwinden. Auch hier muss Ich als Figur also verschwinden, um als erzählendes Ich erscheinen zu können. Der erzählerische Mord hat dabei exemplarisch gezeigt, dass dem erzählenden Ich eine hohe gestalterische Fähigkeit zukommt, die es ermöglicht, im Schreiben die Voraussetzung des Schreibens, den Tod, zu konstituieren. Das Verschwinden der Figur ist folglich dem Erscheinen des Erzählens bereits eingeschrieben.

Werden die genannten erzähltheoretischen Betrachtungen der beiden Romane weitergedacht, können auf poetologischer Ebene zwei Schriftbegriffe sichtbar gemacht werden, die wesentlich vom Verschwinden im Sinne der Erscheinung geprägt sind.

Der Roman *Malina* wurde oben bereits als ein Text ausgewiesen, der sein eigenes Erschrieben-Werden performativ vorführt, indem die erzählende Instanz sich selbst im Erzählen erst erschafft. Besonders die Auszeichnung Ichs als Schriftstellerin, die diverse, zum Teil gelingende, Schreibversuche unternimmt,⁴⁴ können als autoreflexive Hinweise auf

⁴³ Warum dieser Zusammenhang genau besteht, wird im Folgenden gezeigt, wenn auf den jeweiligen Begriff von Schrift in den Romanen eingegangen wird.

⁴⁴ Als gelungener Schreibversuch muss beispielsweise die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* bewertet werden. Wenn Ich sein Vorhaben, die Legende auf „ein altes, dauerhaftes Pergament [...] mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet“ (M 347), zu schreiben, auch aufgibt, so ist sie doch auf Blättern, die Ich in einer Mappe verschwinden lässt, geschrieben. Eindeutig als ein literarischer Schreibversuch müssen die Blätter bewertet werden, weil sie sich mit dem Verschwinden in der Mappe der Ordnung, die durch die Sekretärin Fräulein Jellinek geschaffen wird, um „endlich einmal etwas zu ‚erledigen‘“ (M 357), entziehen.

den Schriftbegriff des Romans gelesen werden. Gleich zu Beginn weist sich der Roman „durch die einleitenden Reflexionen des Ichs über ‚heute‘ und den Vergleich des begonnenen Schreibvorhabens mit ‚wirklichen Briefen‘ selbst als eine Art ‚wirklicher Brief‘ aus.“⁴⁵ Die „wirklichen Briefe“ beschreibt Ich als solche, in denen zum einen „alles st[eht]“, und die es zum anderen nicht abschickt, weil es sie „nur für [s]ich allein“ (M 573) geschrieben hat. Die Erfassung von „alle[m]“⁴⁶ zeichnen die Briefe ebenso aus wie deren Geheimhaltung, die unmittelbar mit ihrem Inhalt zusammenhängt.

Die Notwendigkeit der Geheimhaltung begründet Ich mit der Geschichte des Briefträgers Kranewitzer, der die Post nicht zustellt, sondern die Briefe stattdessen ungeöffnet sammelt. Seit Ich diesen Fall kennt, „hat sich in [ihm] unmerklich vieles verändert.“ (M 573) Ich erklärt Malina diese Veränderung, indem es auf die Bedeutung des Briefgeheimnisses hinweist, die es aufgrund von Kranewitzers Verhalten verstanden habe:

Ich: Seither weiß ich, was das Briefgeheimnis ist. Heute vermag ich schon, es mir ganz vorzustellen. Nach dem Fall Kranewitzer habe ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt, danach fing ich an, ganz andere Briefe zu schreiben, meistens spät nachts, bis acht Uhr früh. Auf diese Briefe, die ich alle nicht abschickte, kommt es mir aber an. Ich muß in diesen vier, fünf Jahren etwa zehntausend Briefe geschrieben haben, für mich allein, in denen alles stand. Ich öffne auch viele Briefe nicht, ich versuche, mich im Briefgeheimnis zu üben, mich auf die Höhe des Gedankens von Kranewitzer zu geben, das

⁴⁵ Joachim Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002 (= Studien zur deutschen Literatur, 165), S. 397.

⁴⁶ „Alles“ als abstrakter Begriff kann hier in die Nähe der verschwiegenen Erinnerung gerückt werden, die Erzählanlass und Auslöser der Erzählproblematik ist. Sie ist somit wesentlich für das Ich, dass sich mit diesem Text selbst erschreibt und deshalb maßgeblich von dem Text geprägt ist, dem die verschwiegene Erinnerung eingeschrieben ist. Zudem wird mit dem Begriff „alles“ eine Gesamtheit von Schrift, die sprachlich einen Zusammenhang ausdrückt, markiert, die wesentlich für die Konstitution des zu Erzählenden ist. Malina gibt Ich dies zu erkennen, wenn er konstatiert: „Ich glaube dir kein einziges Wort, ich glaube dir nur alle Worte zusammen“ (M 688). Der Gesamtheit von Worten, also dem Erzählen, attestiert die Figur Malina hier erst die Fähigkeit des Ausdrucks, die einem einzelnen Wort, d. h. einem nennenden Begriff, nicht inhärent ist.

Unerlaubte zu begreifen, das darin bestehen könnte, einen Brief zu lesen. (M 573f.)

Das Problem der Lesbarkeit der wirklichen Briefe, die entweder verbrannt oder nicht abgeschickt werden, entsteht also aufgrund der hier beschriebenen postalischen Krise. Ich schreibt in seiner Argumentation Kranewitzer einen Gedanken zu, der ihn dazu veranlasst habe, die Post nicht zuzustellen und diese ungeöffnet aufzubewahren. Kranewitzer hätte, so vermutet Ich, „das Staunen erfaßt [...], daß ja der Anfang alles Philosophierens und der Menschwerdung überhaupt ist“, was dazu geführt habe, dass er „das Problem der Post, das Problematische daran zu erkennen“ (M 571) vermochte. Wie Sigrid Weigel bemerkt, findet mit der analogen Nennung der postalischen Krise und des Gründungsmythos der Philosophie, die aus dem Staunen entstehe, sowie der Chiffrierung des Briefgeheimnisses ein Ersetzen der Krise der Philosophie durch die Krise der Post statt.⁴⁷ Weiterhin zieht Weigel die Parallele zu Jaques Derridas Überlegungen zum Korrespondenz-Charakter von Literatur, die als „Brief- bzw. Schriftwechsel und -verkehr, als Entsprechung und Anschluss“⁴⁸ lesbar wird.⁴⁹ Entsprechend ist „[d]as Ende einer postalischen Epoche [...] ohne Zweifel auch das Ende der Literatur.“⁵⁰

Die Geheimhaltung und Zurückhaltung der Briefe in *Malina* bedeutet jedoch nicht das Ende von Literatur, denn die Post, deren wesentliches Merkmal der Zustellungs-Charakter ist, kommt nicht an ihr Ende, sondern schiebt ihre Funktion des Zustellens lediglich hinaus. Das wird zum einen an Kranewitzer erkennbar, der die Briefe nicht vernichtet, sondern sie aufbewahrt. Und zum anderen wird das Herauszögern der Zustellung sichtbar, wenn Ich kurz vor seinem Eingehen in die Wand „nach einem besonderen Platz in der Wohnung, nach einem Geheimfach“ sucht, als es „mit einem kleinen Bündel in den Händen auf und ab [geht]“ (M 689). Weiterhin heißt es im Moment der Suche:

⁴⁷ Vgl. Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 556.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Weigel bezieht sich hier auf Jaques Derrida: Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. Berlin 1982.

⁵⁰ Derrida, Die Postkarte, S. 130.

Damit Malina nicht merkt, für welchen Platz ich mich entschieden habe, darf ich kein Geräusch machen, aber nun geht die Spagatschleife auf, die Brief rutschen durcheinander, ich binde sie ungeschickt wieder zusammen, zwänge sie in einen Spalt der Lade, ziehe sie aber sofort wieder heraus, vor Furcht, die Briefe könnten schon verschwunden sein. Ich habe vergessen, auf das Packpapier etwas zu schreiben, falls diese Briefe doch einmal gefunden werden, von Fremden [...] Eine Wichtigkeit müsste hervorgehen aus wenigen Worten. Jetzt also noch wenige Worte: Es sind dies die einzigen Briefe... diese Briefe sind die einzigen Briefe... die Briefe, die mich erreicht haben... Meine einzigen Briefe! (M 689f.)

Ich vernichtet seine wirklichen Briefe nicht, sondern bewahrt sie unter absoluter Geheimhaltung auf, damit ein Fremder sie finden kann. Die Briefe können somit als wirkliche Briefe erkannt werden. Denn sie scheinen zudem als einzige Briefe „alles“ zu enthalten, wofür auch die Schwierigkeit Ichs spricht, die Briefe in ihrer Bedeutung zu benennen, wenn es einen Hinweis über den Inhalt des Päckchens auf dem Packpapier vermerken will. Weiterhin gibt die Beschreibung der Briefe Hinweis auf die anfangs gemachte Beobachtung, dass sie auf den „wirklichen Brief“ referieren und den Roman selbst darstellen.⁵¹ Denn ein wesentliches Merkmal, das sich Literatur mit Derrida zuschreiben lässt, ist deren Korrespondenz-Charakter, den auch die von Ich versteckten Briefe aufweisen. Als in die Zukunft gerichteter Dialog sind sowohl die Literatur als auch die Briefe beschrieben. Des Weiteren ist die durcheinander geratene Ordnung der Briefe zu bemerken, die gleichwohl als Merkmal des Romans verstanden werden kann. Schließlich wird der Text als Roman gekennzeichnet, zum einen, weil Schreiben, laut Ich, ein Ordnen ist, zum anderen wird mit der durcheinander geratenen Ordnung auf die Konstitution des Romans verwiesen, weil dieser mit der Bezeichnung „Roman“ bestimmte Gattungsmerkmale erwarten lässt, die jedoch

⁵¹ Zwar werden, darauf weist Eberhardt hin, die Briefe auch mit Ivan in Verbindung gebracht, trotzdem können sie mindestens als Teil des „Vermächtnisses“ (M 682) Ichs gelesen werden, das auch seine beschriebenen Papiere (vgl. M 684) enthält, auf denen sich die Schreibversuche im Allgemeinen und die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* und die *Todesarten* (M 333 und 633) im Besonderen befinden. Da Ich, das wurde oben bereits festgehalten, sich in seinen Schreibversuchen erst erschafft und diese maßgeblich von der Liebesgeschichte mit Ivan als Handlung geprägt sind, ist die Referenz der versteckten Briefe auf das Vermächtnis und somit auf den Roman als Text, der von Ich geschrieben wurde, plausibel.

durch diverse Kennzeichen gebrochen werden.⁵² Gegen eine kausale Ordnung spricht auch die kaum vorhandene Handlungschronologie in *Malina*, denn die Erzählung von Telefongesprächen, Schreibversuchen und Traumfragmenten ist in ihrer Reihenfolge überwiegend austauschbar.

Der Roman *Malina* ist also „wirklicher Brief“, auf dessen Merkmale er selbst hinweist, und zudem ein Medium der Absenz, weil er Benennung und Zustellung seines Inhalts immer wieder aufschiebt und diesen durch den Aufschub kontextualisiert, nicht aber explizit bezeichnet und so trotzdem „das Briefgeheimnis wahr[t]“ (M 682). Die Prinzipien der *dissémination* und der *différance* bestimmen den Schriftbegriff, den der Roman autoreflexiv konstituiert, indem er ihn umsetzt. Nicht zuletzt auch aufgrund der Entwicklung einer Figur, die sich selbst zur Erzählinstanz erschreibt, ist der Schriftbegriff damit vom Modus des Verschwindens/Erscheinens bestimmt, der schon auf narrativer Gestaltungsebene sichtbar gemacht werden konnte.

Ein ähnliches Verständnis von Schrift ist auch *Auslöschung. Ein Zerfall* inskribiert, in dem die *Auslöschung* zunächst explizit als geschriebener Bericht benannt wird,⁵³ der zudem im Titel bereits den Anspruch des Auslöschungsverfahrens formuliert. Im Zusammenhang mit Schrift bedeutet dies, dass etwas Auszulöschendes erst in seinem Bewahren ausgelöscht werden kann. Im Sinne des Auslöschungsbegriffs, der bereits erarbeitet wurde, bedeutet das auch, dass, ähnlich des Verfahrens des Martern, keine vollständige Vernichtung des Auszulöschenden stattfindet, sondern eine Brandmarkung, wodurch das Auslöschungsverfahren selbst bewahrt bleibt.

Ähnlich wie in *Malina* wird auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* vom Text selbst auf den eigenen Schriftbegriff referiert, indem Murau seinerseits

⁵² Gleich zu Beginn des Romans wird beispielsweise ein Personenverzeichnis aufgeführt, was eher Kennzeichen eines dramatischen Textes ist. Auch die Dialogpassagen der Telefongespräche oder der Traumsequenzen haben eine für Dramentexte typische Form.

⁵³ Diese Markierung nimmt zum einen Murau selbst vor, indem er den Bericht mit den Worten „Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese *Auslöschung* geschrieben habe, und wo ich bleiben werde [...], danke ich ihm für die Annahme.“ [Hervorh. im Orig.] (A 508) beschließt. Zum anderen spricht auch die extradiegetische Erzählinstanz zu Beginn und Ende des Romans von einem schreibenden Murau (vgl. A 7 und A 508).

das entscheidende Denken, welches von Ich in *Malina* als „alles“ in den „wirklichen Briefen“ beschrieben wird, als geheim anzeigt:

Das geheimgehaltene Denken ist das entscheidende, hatte ich zu Gambetti gesagt, nicht das ausgesprochene, nicht das veröffentlichte, das mit dem geheimgehaltenen sehr wenig, meistens überhaupt nichts gemeinsam hat und immer ein viel niedrigeres ist, als das geheimgehaltene, welches doch immer Alles ist, während das veröffentlichte, wie wir wissen, nur das notdürftigste ist. (A 126f.)

Murau geht sogar noch einen Schritt weiter und beschreibt die Folge der Veröffentlichung des entscheidenden Denkens als tödlich:

Aber wenn wir die Möglichkeit hätten, das geheimgehaltene Denken zu veröffentlichen, auch nur in einem Augenblick auszusprechen, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir am Ende. Dann hätte sich auf einmal alles aufgehört. In der größten, in der allergrößten Explosion wäre alles auseinandergebrochen. (A 127)

Vor dem Hintergrund von Muraus Tod erscheint dessen Bericht als von diesem Denken geprägt. Die Schlussfolgerung zieht auch Klinkert und beschreibt die Bedeutung des „geheimgehaltenen Denkens, welches doch immer Alles ist“, als den Text konstituierend, wenn er bemerkt: „Dieses explosive Denken begleitet den tatsächlich geschriebenen Text wie ein unterirdischer Gegentext, ohne den der Text nicht denkbar wäre, eine Folie, auf deren Hintergrund sich der Text abzeichnet als Supplement, als Abglanz des eigentlich Gedachten.“⁵⁴ Der Text selbst ist in seiner Eigenschaft als Supplement deshalb Möglichkeit, „alles“ zu erzählen, es aber dennoch unausgesprochen zu lassen und damit die Eigenschaft des Geheimen zu wahren.

Wie in *Malina* ist dem Text damit eine Poetik des Verschwindens im Sinne der Erscheinung inhärent, die einen Text ermöglicht, dem das geheimgehaltene Denken deshalb eingeschrieben sein kann, weil die Benennung desselben immer wieder zum Verschwinden gebracht, das heißt verschoben wird. Im Kontext des Schreibens nach '45 bedeutet dies, dass ein Weiterschreiben ermöglicht wird, welches den Ort Auschwitz und seine Geschichte nicht benennen muss, obwohl die Un-

⁵⁴ Thomas Klinkert: Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard. Tübingen 1996 (= Romanica Monacensia. Münchener Universitätschriften. Philosophische Fakultät, 48), S. 281.

sagbarkeit desselben im Text angelegt ist. Das Verschwinden, also der Aufschub der Benennung impliziert gleichzeitig ein Erscheinen in diesem Aufschub, der das Unsagbare in das Erschriebene aufnimmt.

Wie auf Erzählebene und im Schriftverständnis von *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* der Modus des Verschwindens im Sinne der Erscheinung sichtbar gemacht werden kann, ist auch auf sprachlicher Ebene die Beobachtung desselben möglich. Sprache, die in *Malina* ebenso wie in Bernhards Roman eng an das Schreiben geknüpft ist, indem die Texte sich in einem performativen Akt als Produkt eines Schreibenden auszeichnen, bedeutet beide Male deshalb auch Subjekt-Konstitution. Nicht nur wird aufgrund des Erschriebenen, das wesentlich von der gestalterischen Erzählfähigkeit des Schreibenden geprägt ist, dieses schreibende Ich erst möglich, sondern die Besonderheit der Sprache, die konstituiert wird, um das Unsagbare sichtbar zu machen, ist auch wesentliche Voraussetzung und wesentliches Ergebnis des Schreibprozesses.

In *Malina* wird deshalb eine Sprache ermöglicht, durch die das Schweigen erschrieben werden kann und das Verschwiegene sichtbar gemacht wird, ohne es durch eine Benennung zu fixieren. Einer Sprache, die geprägt ist von intertextuellen Verweisen,⁵⁵ gelingt zunächst ein dialogisches Sprechen über die eigenen Text-Grenzen hinaus,⁵⁶ das eine Benennung des Verschwiegenen aufschiebt, indem der nicht endende Dialog mit anderen Texten keine klaren Festschreibungen zulässt. Als Beispiel für einen solchen Aufschub durch den intertextuell konstituierten Dialog ist die erzählte Erinnerung Ichs zu nennen, die auf den Schock des „erste[n] Schlag[s] in [s]ein Gesicht“ (M295) hinweist. Die Beschreibung dieses ersten Schlags, der „erste[n] Erkenntnis des Schmerzes“ (M 295), und der existentiell verändernden Wirkung auf Ich verweist auf Jean Améry's Text *Die Tortur*.⁵⁷

⁵⁵ Eine Vielzahl intertextueller Bezügen in *Malina* wurde insbesondere von Eberhardt („Es gibt für mich keine Zitate“, S. 263ff.) erarbeitet.

⁵⁶ Das Verständnis eines Dialogs über die Textgrenzen hinaus kann in die Nähe von Paul Celans Vorstellung des Schreibprozesses als Flaschenpost gerückt werden. Darauf verweist auch Arturo Larcati: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt 2006, S. 249.

⁵⁷ Jean Améry: Die Tortur. In: Ders.: Werke. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard / Ge-

Aufgrund dessen wird der Bezug zu Auschwitz-Komplex und Shoah als Verschwiegene, dennoch aber Eingeschriebene deutlich. Denn mit dem Schlag, der dem Kind widerfährt, wird ein Bild entworfen, das „mit der historischen Wahrheit nichts mehr zu tun hat und anzeigt, daß die Metapher [...] das Reale vollständig dominiert. Nicht *das* Reale, sondern die historische Realität von *Auschwitz* [sic!] wird von der Metapher überschrieben und funktionalisiert.“⁵⁸ Der Bezug zu Auschwitz ist gesetzt, ohne das Unbenennbare benennen zu müssen und es deshalb profan werden zu lassen. Dessen Unsagbarkeit wird somit ausgestellt und gleichzeitig wird durch die Inszenierung der Unzuverlässigkeit des Erzählten sichtbar,⁵⁹ dass das Nicht-Genannte, was der erzählten Ge-

rhard Scheit. Stuttgart 2002, S. 65. In Amérys Text wird die „Ungeheuerlichkeit“ des ersten Schlages im Zusammenhang mit den Folterungen durch die Nationalsozialisten auf der belgischen Festung Breendonk beschrieben. Die Ungeheuerlichkeit des ersten Schlages besteht in der Beschreibung Amérys nicht in dem ohnehin nicht erzählbaren Schmerz, sondern darin, dass er „dem Inhaftierten zu Bewußtsein [bringt], daß er hilflos ist – und [dass der Schlag damit] [...] alles Spätere schon im Keime [enthält]“ (ebd., S. 65). Der Geschlagene „schließt in [...] dumpfer Gewissheit: Man wird mit mir anstellen, was man will“ (ebd.), und verliert mit diesem ersten Schlag und der Ahnung, was folgen wird, seine Menschenwürde sowie sein „Weltvertrauen“, weil mit der Verletzung der physischen Grenzen auch eine Verletzung des metaphysischen Bestands, der Grenzen des Ich, einhergehe, so Améry (ebd., S. 65f.). In Malina verweist Ich mit der Erzählung seines „erste[n] Schlag[s] in[s] [...] Gesicht und d[em] erste[n] Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen“ (M 295), auf ebendiese von Améry beschriebene, Ungeheuerlichkeit des ersten Schlags, indem es die einschneidende Wirkung deutlich macht, wenn es sich selbst im Anschluss an das Geschehene als jemanden beschreibt, „der einmal ich war, [...] zum ersten Mal unter die Menschen gefallen“ (M 295). Das Ereignis wird in Malina als Beginn der „Zerstörung der Identität“ (Eberhardt, „Es gibt für mich keine Zitate“, 382) markiert und als ein Ereignis gekennzeichnet, das alles Weitere schon im Keime enthält, indem Ich im Nachhinein konstatiert: „und manchmal weiß man also doch, wann es angefangen hat, wie und wo, und welche Tränen zu weinen gewesen wären“ (M 295).

⁵⁸ Gehle, „Auschwitz“ in der Prosa, S. 187 [Hervorh. im Orig.].

⁵⁹ Die Unzuverlässigkeit wird inszeniert, indem Ich zunächst erzählt: „Am Anfang der Seepromenade des Wörthersees, nicht weit von der Dampferstation, bin ich zum ersten Mal geküsst worden“ (M 293), um daran anschließend die Erinnerung des ersten Schlags, die noch länger zurückliegt, anzuknüpfen. Diese wird mit den Worten „nur war ich damals schon neunzehn Jahre alt und nicht mehr sechs, mit einer Schultasche auf dem Rücken, als es wirklich passierte.“ (M 294) eingeleitet. Die vorher erzählte Erinnerung wird somit als eine markiert, die sowohl wirklich gewesen sein kann, die aber

schichte unterlegt ist, das eigentlich Elementare ist. An welchem Ort das Erinnernte sich abgespielt hat, ob es tatsächlich der erste Schlag oder der erste Kuss war, an den sich Ich erinnert, oder ob nichts von alledem sich auf der innertextlichen, faktischen Vergangenheits-Ebene abgespielt hat, ist irrelevant. Dies wird in der Unzuverlässigkeit des Erzählten und der so integrierten Erinnerungsproblematik deutlich, die gleichzeitig eine Leerstelle ermöglicht, durch die das Verschwiegene im dynamischen Prozess des Dialogs sichtbar werden kann, denn der Bezug, der zu den Ereignissen, die Améry beschreibt, gesetzt wird, ist das, was erzählt werden soll.

Der direkte Verweis auf Bedeutungen des Gesagten, also der Verweis auf ein Signifikat, wird sichtbar aufgeschoben, stattdessen deutet das Erzählte aufgrund seiner Uneindeutigkeit und seiner eigenen Relativierung auf jeweils andere Signifikanten hin, deren Verweis auf ein Signifikat ebenso unterbrochen ist. Das Verschwiegene verschwindet also hinter dem Erzählten und kann in seiner Abwesenheit bestehen bleiben, weil es ebendiese ist, die das zu Erzählende sichtbar macht, ohne es instrumentalisierbar oder profan werden zu lassen. Somit wird „eine Abwesenheit zurück[ge]geben, die im Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit“, das heißt in diesem Fall durch eine festschreibende Benennung, „verhindert wird“. ⁶⁰ Das dialogische Sprechen ist deshalb zum einen „Voraussetzung der poetischen Produktion“ ⁶¹ und zum anderen ermöglicht der Dialog die Dynamik und ständige Aktualisierung der Sprache, ⁶² die sich somit in der Dynamik von Verschwinden und Erscheinen konstituiert.

durchaus auch unwirklich sein kann und nun Teil von Ichs Erzählung geworden ist. Die Unsicherheit über den Wahrheitsgehalt der Erinnerung auf der innerfiktionalen Realitätsebene wird verstärkt, indem Ich behauptet, der erste Schlag sei ihr auf „der kleine[n] Glanbrücke[, nicht [am] abendliche[n] Seeufer“ (M 294) widerfahren. Anschließend bestärkt es die Erinnerung des ersten Schlags gegenüber der des ersten Kusses, wenn es heißt: „Es war auf der Glanbrücke. Es war nicht die Seepromenade.“ (M 295).

⁶⁰ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 19.

⁶¹ Andrea Stoll: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main u. a. 1991 (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 16), S. 146.

⁶² Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmanns Poetik, S. 247f.

Des Weiteren wird das grenzüberschreitende Moment, das aufgrund der Dialog-Struktur und der deshalb entstehenden Möglichkeit der Aktualisierung von Sprache zustande kommt, fortgesetzt, wenn das poetische Sprechen sowohl durch inhaltlichen Verweis als auch formale Umsetzung in enge Beziehung zur Musik gesetzt wird. Musik bietet in *Malina* Zugang zu einem zunächst positiv konnotierten Erinnerungsort Ichs, dem Stadtpark, „über dem [...] ein kalkweißer Pierrot mit überschnappender Stimme angetönt hat ‚O alter Duft aus Märchenzeit!‘“⁶³ (M 283). Gleichzeitig wird ein direkter Zusammenhang zwischen Musik und Sprachfähigkeit geschaffen, wenn Ich Malina während eines Besuchs bei Freunden bittet, das auf dem Flügel zu spielen, „was Malina zum erstenmal für [Ich] gespielt hat, ehe [sie] anfangen, miteinander wirklich zu reden“ (M 672). Malina „spielt wirklich und spricht halb und singt halb, nur hörbar für [Ich]: All meinen Unmut geb ich preis; und träum hinaus in selge Weiten ... O alter Duft aus Märchenzeit!“⁶⁴ (M 673) Musik als direkte, unmittelbare Ausdrucksform, die im Gegensatz zu Sprache nicht repräsentativ und außerhalb einer symbolischen Ordnung fungiert, bedeutet die Möglichkeit die Repräsentation, die im Gebrauch von Sprache zwangsläufig einen mittelbaren Zugang schafft, aufzuheben. Indem Musik und die Fähigkeit zu sprechen in direkten Zusammenhang gebracht werden, werden die Eigenschaften einer Sprache, die ein Sprechen für Ich ermöglicht, implizit benannt, denn es handelt sich um keine alltägliche Sprache, sondern um ein poetisches Sprechen.⁶⁵ Beispielhaft vorgeführt wird dies, wenn Malina und Ich nach dem Klavierspiel durch den Stadtpark nach Hause gehen. Dieser

⁶³ Mit der Textzeile „O alter Duft aus Märchenzeit“ wird im Text das Notenbeispiel von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) wiedergegeben, welches das letzte Stück des Zyklus *O alter Duft* ist.

⁶⁴ In der Erzählung sind die Textzeilen „All meinen Unmut [...] O alter Duft aus Märchenzeit!“ mit Notenbeispielen angegeben, die hier nicht zitiert werden.

⁶⁵ Die Unmöglichkeit eines alltäglichen Sprechens, welche durch eine poetische Sprache ersetzt wird, wird schon zu Beginn des Romans angedeutet, wenn Ich die Zeit beschreibt, in der es Malina noch nicht direkt kannte: „Denn in der verlorenen Zeit, als wir einander nicht einmal die Namen abfragen konnten, noch weniger unsere Leben, habe ich ihn für mich ‚Eugenius‘ genannt“ (M 288). Der Name selbst verweist auf das poetische Sprechen, das in engem Zusammenhang mit Musik steht, was sichtbar wird, wenn Ich erklärt, warum es den Namen ‚Eugenius‘ für Malina gefunden hat: „weil ‚Prinz Eugen, der edle Ritter‘ das erste Lied war, das ich zu lernen hatte“ (M 288).

ist nun nicht mehr ausschließlich positiver Erinnerungsort, sondern Ort, an „dem finstere[] schwarze[] Riesenfalter kreisen und die Akkorde stärker zu hören sind unter dem kranken Mond“ (M 673). Mit dieser Beschreibung werden metaphorische Todes-Bilder gefunden, die über eine bloße Benennung von Gefahr hinausreichen, indem ein scheinbar unendlicher, fast deterritorialisierter, bedrohlicher Ort, der bis zum „kranken Mond“ reicht, entworfen wird. Seine Grenzen, die nur von der Dynamik des fliegenden, „finsternen Riesenfalters“ bestimmt sind, wirken demnach ebenfalls beweglich und erweiterbar, zumal der schwarze Falter nur schwer in der dunklen Nacht auszumachen ist. Es entsteht so ein bedrohlicher Raum, der scheinbar unendlich ist und aufgrund erweiterbarer, nicht festgelegter Grenzen kaum eine Fluchtmöglichkeit zulässt. Das Bild ist durch die Metaphern von krankem Mond und finstern Riesenfalter, die auf Tod, Krankheit und die Unendlichkeit der verschwiegenen Erinnerung verweisen, bestimmt. Es wird noch einmal erweitert, indem eine klangliche Ebene hinzugefügt wird. Der negative, bedrohliche Ort wird mit den vormals positiven Akkorden in Kontrast gesetzt, die jetzt intensiver als zuvor wirken und die Bedrohung klanglich, das heißt unmittelbarer, aufsteigen lassen. Durch das metaphorische Sprechen, das um die Unmittelbarkeit der Musik erweitert wird, gelingt die Beschreibung eines chiffrierten Ortes, der mit dem unbeschreibbaren, traumatischen Ort in Verbindung gebracht werden kann. Damit ist nicht nur inhaltlich auf eine Nähe von Sprache und Musik referiert, sondern die Unmittelbarkeit des Musischen ist direkt in die Sprache eingegangen. Das macht die Metapher des Parks als Bedrohungsort, der auf das Verschwiegene verweist, zu der Möglichkeit, dieses Verschwiegene, d. h. in diesem Text auch stets die Erinnerung, zu erzählen. Es gelingt deshalb mit einer metaphorischen Sprache, die symbolische Ebene von Sprache wenn nicht zu verlassen, so doch zu erweitern, indem das metaphorische Sprechen nichts festschreibt, sondern im Verschwinden von klaren Benennungen das Erscheinen des Verschwiegenen, also von „allem“, zu ermöglichen.

Die poetische Sprache konstituiert das Verschwinden und Erscheinen demnach, indem sie durch metaphorisches, musikalisches Sprechen dynamische Räume schafft, denen Leerstellen implizit sind, die Sinnaufschiebung ermöglichen, statt Festschreibungen vorzunehmen, die ein

Erzählen von „allem“, also von Verschwiegenem, unmöglich machen. Die Sprache wird im Akt des Verschwindens und Erscheinens somit ständig „aktualisiert“⁶⁶ und kann sich als Alterität immer neu in Erscheinung bringen.

Wie in *Malina* wird auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* eine Sprache konstituiert, die ein Erzählen einer sich erst im Akt des Schreibens selbst erschaffenden Ich-Figur erlaubt, deren Erzählvorhaben ebenso mit der Erinnerungsproblematik in Zusammenhang steht, wie es in *Malina* der Fall ist. Das Erzählen von „allem“, ohne dieses jedoch explizit festzuschreiben, ist auch für *Auslöschung. Ein Zerfall* wesentlich. In der Gestaltung dieser Kontextualisierung unterscheiden sich beide Texte jedoch stark. Während in *Malina* mit einer Poetik des Schweigens die verschwiegenen Erinnerungen als Leerstelle etabliert werden, die dem Text eingeschrieben ist, wird die Verbindung in *Auslöschung. Ein Zerfall* in einem Verfahren vorgenommen, das mit dem Begriff der „Übertreibungskunst“ (A 101) beschreibbar wird. Diesen Begriff und das mit ihm in Verbindung stehende Programm reflektiert Murau selbst, wenn er konstatiert: „Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu Gambetti gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich“ (A 101).

Wesentliche Grundstruktur, die die Übertreibungskunst sprachlich ermöglicht, ist die Wiederholung, die „neben ihrer bloßen Repetition zur Variation, Steigerung oder zum Kontrast eingesetzt“⁶⁷ wird. In ihrer Funktion wird diese deutlich, wenn beispielsweise das wiederholte Aufgreifen der Mutter-Beschreibung exemplarisch untersucht wird. Zum einen wird die Mutter, wie bereits genannt, von Murau als „*das personifizierte Böse*“ (A 445) interpretiert, als eine „Vernichterin und Verräterin“ (A 82), die „von einem durchaus perversen Spieltrieb besessen [war]“ (A 97), der sie dazu gebracht hat, ihre Umwelt als eine „Puppenwelt“ anzusehen, die von ihr „geführt wird, rücksichtslos, unmenschlich, ja grauenhaft“ (A 97). Andererseits finden sich jedoch Überlegungen im Text, die die Mutter als weniger verhasst darstellen, wenn Murau bei-

⁶⁶ Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmanns Poetik, S. 240.

⁶⁷ Oliver Jahraus: Das ‚monomanische‘ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main u. a. 1992, S. 181.

spielsweise vermutet, „daß ohne diese Frau [...] das Unglück, das über Wolfsegg gekommen ist, *ein noch größeres wäre*“ [Hervorh. im Orig.] (A 83). Schließlich wird die Mutter von Spadolini sogar als „*Güte in Person*“ und „*Seele von Mensch*“ [Hervorh. im Orig.] (A 446) bezeichnet. Diese völlig konträre Darstellung der Mutter, die durch die Oppositionen „Schätzen-Bewunderung-Liebe versus Enttäuschtwerden-Verabscheuen-Haß-Indifferenz“⁶⁸ charakterisiert werden kann, findet in den Texte Einzug, weil

[d]ie antithetische Schreibweise [...] der künstlerische Versuch [ist], darauf aufmerksam zu machen, daß eine wie auch immer geartete Darstellung von Wahrheit und Wirklichkeit stets nur eine halbe Wahrheit sein kann. Sie trachtet danach, die Illusion, daß Erkenntnis der Wirklichkeit möglich ist, zu zerstören. Wiederholungen und Übertreibungen, Widersprüche und Paradoxa und schließlich die Rücknahme des Erzählten [...] zielen darauf ab, jede Aussage als richtig und falsch zugleich erscheinen zu lassen.⁶⁹

Der Effekt, der mit dem antithetischen, übertreibenden und sich wiederholenden Sprechen in *Auslöschung. Ein Zerfall* erzielt wird, ist der, dass eine Behauptung als Wahrheit durch eine antithetische Behauptung, die wiederum als Wahrheit gekennzeichnet ist, infrage gestellt wird.⁷⁰ Die beiden einander diametral entgegenstehenden Aussagen beanspruchen jeweils die Beschreibung der Wahrheit und bringen sich gegenseitig zum Verschwinden. Es entsteht so ein dynamisches „Wechselspiel von Sinnsetzung und Sinnvernichtung, bzw. Sinnrelativierung“,⁷¹ weil keine der beiden Behauptungen die „Wahrheit“ beschreiben kann. Stattdessen werden, und hier kann der Vergleich zu *Malina* gezogen werden, Leerstellen durch Sprache geschaffen, die eine Benennung aufschieben, indem sich die wiederholenden Bezeichnungen steigern oder antithetisch aufheben und somit einen dynamischen Kontext

⁶⁸ Ebd., S. 181.

⁶⁹ Eva Marquart: Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel *Auslöschung*. In: Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung* (2002), Wien 2002, S. 83-93, hier S. 90.

⁷⁰ Murau nimmt die Bezeichnung des Gesagten als „Wahrheit“ immer wieder explizit vor (vgl. u. a. A 56f.).

⁷¹ Schlichtmann, *Das Erzählprinzip*, S. 124.

schaffen, in dem Leerstellen erst aufgrund der flottierenden Bedeutungen des Erzählten möglich werden. Durch diese Konstitution von Sprache entsteht schließlich eine Kreisstruktur, die die geschaffenen Leerstellen im Umkreisen ermöglicht und konstituiert.⁷²

Das „geheimgehaltene Denken“ ist daher in den Text eingeschrieben, jedoch nicht explizit festgeschrieben. Eine weitere Brechung des Gesagten findet zudem durch das gesteigerte „periskopische Erzählen“⁷³ statt, das das Erzählte als fortwährendes Zitat kennzeichnet, ohne den eigentlichen Urheber einer Aussage feststellen zu können. Durch die scheinbar unendliche Kette von Zitaten wird darauf hingewiesen, dass kein Wahrheitsanspruch derselben bestehen kann, da das Gesagte wiederholt aus seinem Kontext gelöst und in einen anderen gestellt wird. Der steti-ge Verweis auf immer andere Zusammenhänge und Urheber der Aussage markiert die Verweis-Struktur des Gesagten selbst, das sich nicht auf Signifikate, sondern immer nur auf andere Signifikanten bezieht.⁷⁴

Wie in *Malina* ist das Verschwinden und Erscheinen in die Sprache eingeschrieben, die den Modus von Erscheinen und Verschwinden gleichzeitig hervorruft. Die Sprache wird so zum singulären Ereignis, indem sie sich selbst zum Verschwinden bringt und deshalb immer wieder aktualisiert erscheint. Wie in *Malina* entsteht daraus die Möglichkeit eines Sprechens, welches das Vergangene enthält, ohne es zu

⁷² Vgl. Stefan Kramer: „redet nicht vom Schweigen...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 436), S. 96f.

⁷³ W. G. Sebald benennt die für Bernhard wesentliche Erzähl-Technik als „periskopisch“, da immer wieder kurze Phrasen wie „dachte ich“, „sagte er“ in das Erzählte integriert werden: „Mein Vorbild ist Thomas Bernhard, den ich als Autor sehr vermisse. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum – eine sehr wichtige Erfindung für die epische Literatur dieser Zeit.“ Sebald beschreibt weiter, dass durch dieses Erzählen „immer wieder daran erinnert [werde], dass es so von jemandem erzählt worden ist, dass es durch den Filter der Erzählers gegangen ist.“ (Martin Doerry / Volker Hage: Ich fürchte das Melodramatische. In: Der Spiegel. Nr. 11 (2001), S. 228-234, hier S. 233).

⁷⁴ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass *Auslöschung. Ein Zerfall* ebenfalls explizit intertextuell konstituiert ist und eine Entgrenzung durch Zitate nicht nur innerhalb des Romans und auf einzelne Aussagen bezogen stattfindet, sondern auch über die Textgrenzen hinaus (vgl. A 66 und Jahraus, Das ‚monomanische‘ Werk, S. 193-254).

benennen, also die Konstituierung einer Sprache, die sich „zugleich in alle Richtungen öffnet und schließt“ und deshalb „uneinnehmbar von außen und völlig offen nach innen“⁷⁵ ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mit der sichtbar gewordenen Einschreibung von Verschwinden und Erscheinen auf narrativer, poetologischer und sprachtheoretischer Ebene den Texten *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* eine Möglichkeit des Weitersprechens nach 1945 gelingt. Diese ist mit Texten gegeben, die den leeren Raum als Ort der Dynamik und Aktualisierung ermöglichen, der das Vergangene impliziert, ohne es durch eine explizite Nennung zu vernichten oder zu banalisieren.

⁷⁵ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 24.

Pia Dotterweich

„Jeanny, ich lass dich nicht los!“.

Das Thema Stalking in zwei Balladen von Falco und Fettes Brot

1. Stalking in Forschung und Literatur

Stalking – ein Begriff, der heute eng mit dem psychologischen Phänomen des unerwünschten Verfolgens oder Belästigens verknüpft wird – erfuhr erst in den vergangenen Jahren verstärkt Aufmerksamkeit, denn obwohl Stalking höchstwahrscheinlich keine neuzeitliche Erscheinung darstellt, handelt es sich dabei durchaus um einen aktuellen Forschungsgegenstand.¹ Doch nicht nur im Bereich der Wissenschaft ist das Interesse an Stalking groß, auch in der Gegenwartsliteratur finden sich Beispiele für die Thematisierung dieses Phänomens. Bereits 1985 behandelte Falco in *Jeanny* einen Stalkingfall; ungefähr 20 Jahre später widmen sich Fettes Brot mit *Ich lass dich nicht los* ebenfalls diesem Thema. Während Stalking in den 1980ern als Phänomen noch wenig im öffentlichen Bewusstsein präsent war (vgl. Kap. 4) lässt die geringe Resonanz auf den Text von Fettes Brot darauf schließen, wie vertraut die Öffentlichkeit heute mit Stalking ist. Es ist daher aufschlussreich, die beiden Songtexte, die literaturwissenschaftlich durchaus als zeitgenössische Varianten der Gattung Ballade gelten können, auf die Darstellungsform der psychologischen Störung und die Rolle des lyrischen Ichs hin zu analysieren und miteinander zu vergleichen. Dazu muss zunächst der Begriff des Stalking geklärt werden, was eine möglichst präzise Definition und die Darstellung der für Stalking typischen Verhaltensweisen umfasst. Unter Bezugnahme auf die Rolle des lyrischen Ichs sollen die Auswirkungen des Phänomens auf den Handlungsverlauf und die musikalische Umsetzung der jeweiligen Ballade geklärt werden.

¹ So wird „Stalking erst seit ungefähr zehn Jahren systematisch erforscht“. Heike Matthias-Bleck: *Stalking – ein neues gesellschaftliches Phänomen?* Oldenburg 2006 (= Oldenburger Universitätsreden, 167), S. 8.

2. Theoretischer Hintergrund: Stalking als psychologisches Phänomen

2.1 Typologie des Stalking und Stalking-Verhaltens

Im Rahmen wissenschaftlicher Studien konnte belegt werden, dass sich bezüglich der Betroffenen in den meisten Stalkingfällen folgende Konstellation ergab: „The vast majority of individuals who stalk are males in their fourth decade of life.“² Und: „The vast majority of stalking victims are adult women.“³ Im Kontrast dazu existiert der aktuellen Forschungsliteratur zufolge keine einheitliche, allgemeingültige Definition von Stalking. Einerseits könnte das damit begründet werden, dass sich die Wissenschaft bezüglich der Erforschung des Phänomens in einem andauernden Prozess befindet, andererseits ist das Interesse an diesem Thema vielseitig: psychologisch-theoretisch, klinisch-wissenschaftlich und juristisch. Eindeutig ist jedoch, dass „[d]er englische Ausdruck ‚Stalking‘ [...] der Jagdsprache entstammt und [...] wörtlich übersetzt etwa ‚sich anpirschen‘ oder ‚anschleichen‘ [bedeutet].“⁴ Übertragen auf die im psychologischen Kontext übliche Begriffsverwendung ergibt sich nach Hoffmann und Voß folgende Konstellation der für Stalking typischen Verhaltensweisen:

(a) sie sind wiederholter und andauernder Natur; (b) sie zielen auf eine bestimmte Person (seltener eine Personengruppe oder eine Organisation) ab, indem sie deren Handlungsspielraum einschränken; (c) sie werden vom „Zielobjekt“ als unerwünscht oder belästigend wahrgenommen und (d) sie sind geeignet, oftmals durch das andauernde Überschreiten sozialer Konventionen, beim Adressaten Angst, Sorge oder Panik auszulösen.⁵

Diese Definition umfasst alle für die zweifelsfreie Bestimmung eines Stalkingfalls wichtigen Bestandteile, wodurch sie auch für die Analyse der beiden Balladen von Bedeutung ist. Es ist an dieser Stelle allerdings notwendig zu erwähnen, dass „Stalking [...] ein prozesshaftes Handeln

² J. Reid Meloy: Threats, Stalking, and Criminal Harassment. In: Georges-Franck Pinard / Linda Pagani (Hg.): *Clinical Assessment of Dangerousness – Empirical Contributions*. Cambridge 2001, S. 238-254, hier S. 242.

³ Ebd., S. 245.

⁴ Jens Hoffmann / Hans-Georg W. Voß (Hg.): *Psychologie des Stalking: Grundlagen, Forschung, Anwendung*. Frankfurt am Main 2006, S. 9.

⁵ Ebd.

[ist], das verschiedene Ausdrucksformen annimmt und auf unterschiedlichen Motiven beruht.“⁶ Folglich ist davon auszugehen, dass es den typischen Stalker nicht gibt.⁷ Stalking hat also viele Gesichter; nach Hoffmann und Voß kann folgende Klassifikation vorgenommen werden:

[...] *klassisches* Stalking umfaßt beispielsweise Verhaltensweisen wie Herumstehen oder Telefonanrufe am Arbeitsplatz der Zielperson, Nachspionieren und Beobachten, sich in der Nachbarschaft herumtreiben; *bedrohliches* Stalking umfaßt Telefonanrufe – ohne Namensnennung – mit obszönem Inhalt, Todesdrohungen, Gewaltandrohung auch gegenüber Familienangehörigen, Vandalismus; *bindungsorientiertes* Stalking schließlich – diejenige Kategorien, die die meisten Frauen mit Stalking identifizierten – umfaßt Verhaltensweisen wie Geschenke an die Zielperson schicken, unangemeldete Besuche, absichtsvolles, aber als „zufällig“ getarntes Zusammentreffen, Leugnung, dass die ehemalige Beziehung beendet ist usw.⁸

Häufig ist Stalkingverhalten aber dadurch gekennzeichnet, dass eine eindeutige Kategorisierung nach den oben genannten Kriterien nicht möglich ist, „da es in der Regel [...] nur selten vorkommt [...], dass die Handlungen einer Person ein ‚Eins-zu-Eins-Verhältnis‘ mit den auf theoretischer Ebene angenommen[en] Konstrukten (hier etwa die Motive) aufweisen.“⁹ Im Rahmen der Balladeninterpretation soll in Kapitel drei erneut auf die soeben beschriebenen Stalkingtypen eingegangen werden. Anhand der Analyse soll sich zeigen, welche Verhaltensweisen des lyrischen Ichs auf welche Motivlage hinweisen.

Wie bereits dargestellt, äußert sich Stalking oftmals durch unerwünschte Kontaktaufnahme, Beobachtung und Verfolgung. Nicht selten nutzen Stalker das als Methode, um die Lebensgewohnheiten ihrer Opfer gezielt auszuspionieren, sodass diese sowohl bei der Erledigung von Alltagsdingen, in ihrer Freizeit, als auch in einigen Fällen in ihrem häuslichen Umfeld unter ständiger Beobachtung stehen. Im Extremfall kommt es zu einem Eindringen des Täters in die Wohnung seines Op-

⁶ Matthias-Bleck, Stalking, S. 17.

⁷ Vgl. Harald Dreßing / Peter Gass: Stalking! Verfolgung, Bedrohung, Belästigung. Bern 2005, S. 25.

⁸ Hoffmann / Voß, Psychologie des Stalking, S. 10.

⁹ Ebd., S. 94.

fers.¹⁰ Es wird also deutlich, dass Stalking zwei Dimensionen umfasst: distale und proximale Handlungen. Erstere bezeichnen all diejenigen Taten, welche aus räumlicher Distanz zum Zielobjekt durchgeführt werden; das betrifft beispielsweise Briefe, Telefonanrufe oder E-Mails. Proximales Stalking beinhaltet Situationen, die entweder direkten Kontakt zwischen den Betroffenen erfordern oder in denen der Täter ‚Spuren‘ hinterlässt; gemeint ist das Überbringen von Nachrichten beziehungsweise Geschenken oder das Nachlaufen, das Auflauern, das Eindringen in die Wohnung des Opfers etc.¹¹ Aufgrund der entsprechenden Handlungsmuster lässt sich feststellen, „dass distale und proximale Verhaltensweisen zwei Stufen zunehmender Schwere und Intensität repräsentieren.“¹² Dabei kann es durchaus zu einer Überschneidung dieser beiden Dimensionen kommen.

2.2 Phasen des Stalking

Nach Meloy durchlaufen Stalkende in der Entwicklung ihrer Störung sechs Phasen. Allerdings gilt dies nicht für jeden Stalkingtyp gleichermaßen; in Abhängigkeit ihrer Motivationslage erleben manche Betroffenen nur einen Teil der Phasen, andere hingegen alle sechs. Darüber hinaus ist die Reihenfolge der Entwicklungsstufen nicht eindeutig festgelegt.

Die im folgenden Abschnitt, zur Kennzeichnung der einzelnen Stadien, verwendeten Informationen basieren auf den von Meloy konzipierten Phasen. In Phase eins beginnt der Betroffene sein Zielobjekt mit zunehmender Intensität zu idealisieren, wodurch sich eine starke, einseitige emotionale Bindung entwickelt: „A real event, such as acute or chronic rejection, challenges the compensatory narcissistic fantasy that the obsessional follower is special, loved, idealized, admired, superior to, in some way linked, or destined to be with the object of pursuit.“¹³ Dieses durch Bewunderung und distales Schwärmen charakterisierte Stadium formiert sich in Phase zwei zu ersten proximalen Handlungen. An-

¹⁰ Vgl. Dreßing / Gass, *Stalking!*, S. 18.

¹¹ Vgl. Hoffmann / Voß, *Psychologie des Stalking*, S. 95.

¹² Ebd.

¹³ J. Reid Meloy: *Stalking (Obsessional Following). A Review of Some Preliminary Studies.* In: *Aggression and Violent Behavior* (1996), Vol. 1/Iss. 02, S. 147-162, hier S. 159-160.

näherungsversuche seitens des stalkenden Subjekts erfahren in der Regel Ablehnung und Zurückweisung durch das entsprechende ‚Objekt‘; an dieser Stelle – nämlich in Phase drei – kommt es zu einer Kränkung des stalkenden Subjekts: „Disturbance of this narcissistic fantasy, imbued with both a sense of grandiosity and a feeling of pride, triggers feelings of shame or humiliation that are defended against with rage.“¹⁴ Als Konsequenz steht in Phase vier eine wütende Reaktion des Täters: „[A] merging narcissistic transference is apparent, characterized by rage toward a selfobject and attempts to control it.“¹⁵ Von hier an spielen Macht und Kontrolle eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Ziel des Täters ist es nun sein Opfer zu dominieren und im schlimmsten Fall zu ruinieren. Phase sechs ist durch folgende Verhaltensweisen gekennzeichnet:

Führt Phase 5 zum Erfolg, d. h. ist das Objekt in ausreichendem Maße abgewertet, kann die narzisstische Vereinigungs-Fantasie wiederhergestellt werden. Die Realität wirkt jetzt nicht weiter störend auf die Fantasien von Größe und Auserwähltheit [...]. Der zunächst etwas paradox anmutende Gedanke der Phase 6, dass nach Abwertung des Liebesobjekts sozusagen eine narzisstische Wiedervereinigung erfolgt, lässt sich wiederum auf dem Hintergrund des Spaltungskonzepts [...] – Abwertung und Idealisierung liegen hier dicht beieinander – verstehen. Der psychopathologische Aspekt wird hier besonders deutlich in Form eines Verlustes an Realität [...].¹⁶

3. Balladeninterpretation und -vergleich

3.1 Die Rolle des lyrischen Ichs

Dass es sich im Falle des lyrischen Ichs in der Ballade *Ich lass dich nicht los* von Fettes Brot um einen Stalker handelt, ist nicht von Anfang an klar. Vielmehr ist bei genauer Betrachtung eine Art Zäsur zu erkennen

¹⁴ Meloy, Stalking (Obsessional Following), S. 160.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Hans-Georg W. Voß: Zur Psychologie des Stalkings. In: J. Bettermann / M. Feenders (Hg.): Stalking – Möglichkeiten und Grenzen der Intervention. Frankfurt am Main 2004, S. 37-49, hier S. 44.

(vgl. I 13 u. 14).¹⁷ Zu Beginn wirkt das lyrische Ich beinahe harmlos; stellenweise scheint es beispielsweise so, als handle es sich um eine naive Schwärmerie von Seiten des Ichs: „du bist die Liebe meines Lebens“ (I 7). Erste Indizien für Stalkinghandlungen zeigen sich im Folgenden: Es könnte noch Zufall gewesen sein, dass der spätere Täter sein Opfer „auf dem Parkdeck vom Mercado“ (I 14) – also bei der Erledigung von Alltagsdingen – gesehen hat, wahrscheinlicher ist jedoch, dass er ihm dort heimlich auflauerte. Ein Hinweis auf diese Annahme findet sich wenig später, wenn der Stalker seine Zielperson eindeutig verfolgt: „und ging hinter dir her zum Bahnhof“ (I 17). Im weiteren Verlauf zeigt sich immer deutlicher, dass es sich um einen Fall von Stalking handelt: Der Täter kennt den Tagesablauf seines Opfers (vgl. I 19), weiß, wo es wohnt (vgl. I 20), und macht ihm Geschenke (vgl. I 21).

Derart offensichtlich wird es bei Falco lediglich an einer Stelle: „Du hast ihn [den Lippenstift] gekauft und ich hab es gesehen“ (J 19).¹⁸ Das lyrische Ich begleitet sein Opfer also auch hier bei der Erledigung von Alltagsdingen; allerdings stellt seine Anwesenheit in diesem Fall kein Geheimnis dar („Zuviel rot auf deinen Lippen und du hast gesagt: / ‚Mach mich nicht an‘“ (J 20f.)). Der Unterschied zwischen den beiden Balladen liegt also darin, dass es sich bei *Jeanny* ausschließlich um Stalkingverhalten proximaler Natur handelt, während *Ich lass dich nicht los* Handlungen beider Dimensionen thematisiert. Im Verlauf der Ballade baut sich eine gewisse Nähe auf, welche erst gegen Ende unmittelbar greifbar wird (I zw. Z. 42 u. 50). Der Täter dringt in die Wohnung seines Opfers ein, mit einem Schlüssel, dessen Versteck er kennt. Aufgrund der Tatsache, dass der Stalker genau weiß, „wer du bist und wie dein Kissen liegt“ (I 45), wird klar, dass dieser bereits zuvor in der Wohnung der Zielperson gewesen sein muss und somit ihren Lebensraum erkundet hat. Es werden von den Autoren also in jedem Fall sowohl Aspekte des klassischen (Nachspionieren und Beobachten) als auch des bindungsorientierten Stalking (Geschenke, Besuche und absichtsvolles oder

¹⁷ I = Fettes Brot: *Ich lass dich nicht los* (2008). <http://www.fettesbrot.de/fb/static/lyrics.php?txtfile=ichlassdichnichtlos.html> (aufgerufen am 28.09.2011). Text siehe Anhang.

¹⁸ J = Rob Bolland / Feri Bolland / Falco: *Jeanny* (1985). http://www.falco.at/index.php?option=com_content&view=article&id=98:jeanny&catid=42:3&Itemid=88 (aufgerufen am 28.09.2011). Text siehe Anhang.

als zufällig getarntes Zusammentreffen) aufgegriffen. Zur Gruppe der bindungsorientierten beziehungsweise beziehungs-suchenden zählen unter anderem auch sogenannte wahnhaft Stalker:

Der Beziehung suchende Stalker will mit seinem Opfer eine Beziehung aufbauen, die bisher nicht existiert. Häufig wird die Beziehung auch nur in der Phantasie ausgelebt, unter Umständen besteht sogar ein Liebeswahn, das heißt der Stalker geht von der wahnhaften Überzeugung aus, dass sein Opfer ihn tatsächlich auch liebt.¹⁹

Ein solcher Liebeswahn kommt meist in Fällen zustande, in denen der Täter „im Vorfeld entweder keinen oder nur wenig Kontakt zum Opfer“²⁰ hatte. Das ist zumindest am Text von Fettes Brot eindeutig belegbar, da mit dem Verlauf der Ballade zugleich der Verlauf der – zu keinem Zeitpunkt von beidseitiger Liebe geprägten – Beziehung zwischen Täter und Opfer beschrieben wird. *Jeanny* betreffend mangelt es diesbezüglich an Indizien für respektive gegen die Existenz einer einstigen Liebesbeziehung. Dass es den Stalkern in beiden Texten daran gelegen ist, eine Beziehung zu ihrem Opfer aufzubauen, ist in erster Linie anhand der Schlussequenzen zu erkennen: „Du brauchst mich doch, hmh? / Alle wissen, daß wir zusammen sind ab heute“ (J 23f.), so die Aussage des lyrischen Ichs bei Falco. In der Ballade von Fettes Brot findet sich folgender Hinweis: „die andern die draußen auf uns warten / werden es niemals verstehn / daß wir von hieran miteinander gehn“ (I 59-61). Da der durch den Wahn als realistisch empfundene Wunsch nach emotionaler Nähe in keiner der beiden Balladen erfüllt wird, muss es gewissermaßen zur Eskalation kommen.

3.2 Handlungsverlauf der Balladen in Parallelität zum Verlauf der psychischen Störung

Nach Fiebig durchlaufen Intimität suchende Stalker in der Regel alle sechs Phasen von Meloy's Modell.²¹ Wie für Phase eins typisch, entwickeln die Täter in den hier untersuchten Texten eine idealistische Vor-

¹⁹ Dreßing / Gass, Stalking!, S. 27.

²⁰ Hoffmann / Voß, Psychologie des Stalking, S. 82.

²¹ Vgl. Sandra Fiebig: Stalking – Hintergründe und Interventionsmöglichkeiten. Marburg 2005, S. 66.

stellung von ihren Opfern. Während bei Falco lediglich davon die Rede ist, dass der Stalker sein Opfer braucht (vgl. J 12), verbalisiert das lyrische Ich bei Fettes Brot deutlich, dass es die Zielperson verehrt: „und es war mir klar, sind wir erstmal ein Paar / wird es auf dieser Welt einfach nichts schöneres geben“ (I 8f.). Eine stark einseitige emotionale Verbindung ist in beiden Texten früh erkennbar; in *Ich lass dich nicht los* ist sich der Täter sofort darüber im Klaren, dass das Objekt seiner Begierde gleichzeitig die Liebe seines Lebens ist (vgl. I 7). Bei Falco ist ein Teil der zweiten Strophe (vgl. J 18-22) der ersten inhaltlich vorangestellt und fungiert somit als eine Art Rückblick auf die Entwicklung der dargestellten Situation. Im darauf folgenden Part (vgl. J 22-23) lässt sich die narzisstische Seite dieser Liebe belegen: „Augen sagen mehr als Worte / Du brauchst mich doch, hmh?“ Im Text von Fettes Brot sind an dieser Stelle noch keine Anzeichen dafür zu finden, dass die angedeutete Liebe nicht auf Gegenseitigkeit beruht.

Wie in Kapitel 3.1 bereits herausgearbeitet, kommt es in beiden Fällen zu Annäherungsversuchen seitens des Stalkenden und beide Betroffenen erfahren Abweisung durch das jeweilige Opfer. Falcos Täter wird mit verbaler Abwehr konfrontiert („Mach mich nicht an“; vgl. J 21), der Täter in der Ballade von Fettes Brot wird im Verlauf der Handlung mehrmals auf unterschiedliche Weise zurückgewiesen: Seine Geschenke wurden vernichtet (vgl. I 31), Briefe zerrissen (vgl. I 32), sein Zielobjekt hat vermutlich absichtlich die Handynummer geändert (vgl. I 33) und ihn angezeigt (vgl. I 37). Am deutlichsten ist diese Zurückweisung, als das Opfer äußert, dass es seinen Stalker, entgegen dessen Erwartungen, nicht liebt (vgl. I 47). Die Konsequenzen aus Phase drei folgen in *Ich lass dich nicht los* unmittelbar auf die narzisstische Demütigung: „[S]teh ich auf, weiß nicht wie mir geschieht / halt deinen Mund, ich lass dich nicht los“ (I 48-49). Durch den inhaltlichen Sprung in *Jeanny* ist nicht eindeutig verifizierbar, ob, und wenn: zu welchem Zeitpunkt, der Täter seinem Opfer gegenüber gewalttätig wird. Auf rein textueller Ebene mündet der Prozess der Stalkinghandlungen, nach der affektiv wütenden Reaktion des Täters in Phase vier, direkt in Phase sechs.

Den Tätern geht es offensichtlich nicht darum ihr Opfer zu ruinieren oder zu verletzen, vielmehr sich mit ihnen zu vereinigen. „Niemand wird dich finden, du bist bei mir“ (J 28) klärt nicht zweifelsfrei, ob sich

Jeanny am Ende in Gefangenschaft befindet oder von ihrem Stalker ermordet wurde.²² Für den Täter zählt nur der Gedanke des Einswerdens mit dem Objekt seiner Begierde, was durch die Beschränkung der Aussagen des lyrischen Ichs auf Sätze wie „[a]lle wissen, daß wir zusammen sind ab heute“ (J 24) klar wird. Auch bei Fettes Brot impliziert die permanente Wiederholung des Ausrufs „ich lass dich nicht los!“ (I 51, 53, 55) im Wechsel mit Aussagen wie „du hast mich doch gern“ (I 52), dass das lyrische Ich keineswegs bereit ist von seiner Fantasie abzuweichen. Ein letzter Ausruf dieser Art und folgender Satz: „[J]etzt liegst du vor mir und bist wunderschön anzusehn“ (I 57) legen die Vermutung nahe, dass der Täter sein Opfer durch Ersticken oder Erwürgen getötet hat. Auch in diesem Fall ist die Vereinigungsfantasie des lyrischen Ichs mit seinem Opfer wieder hergestellt, vor allem weil dessen Suizid aufgrund der Zeilen „die andern die draußen auf uns warten / werden es niemals verstehn / daß wir von hieran miteinander gehn“ (I 59-61) nicht auszuschließen ist.

4. Musikalische Interpretation

Betrachtet man die musikalische Umsetzung der beiden Balladen, lassen sich (vor allem in Bezug auf die gesangliche Umsetzung des inhaltlichen Aufbaus) deutliche Parallelen erkennen. Sowohl *Jeanny* als auch *Ich lass dich nicht los* beginnen mit relativ leisem Gesang und ruhiger Stimme; Falcos lyrisches Ich klingt anfangs beinahe fürsorglich. Bei Fettes Brot zeigt sich bereits vor der inhaltlichen Zäsur (siehe Kap. 3.1) eine gesangliche Steigerung (vgl. I 8) – das Tempo ändert sich schlagartig und die Stimme des Sängers klingt von hier an hektisch. Der Refrain fungiert aufgrund seines melodischen Charakters als Einschub mit beschwichtigender Wirkung. Die zuvor aufgebaute Hektik gipfelt mit den Zeilen „und als du mir sagst, daß du mich nicht liebst / steh ich auf, weiß nicht wie mir geschieht / halt deinen Mund, ich lass dich nicht los“ (I 46-49) in Schreien, welches seinen Höhepunkt wiederum mit den Worten „ich lass dich nicht los!“ (I 56) findet. Der Sänger beziehungs-

²² Der Text von *Coming Home (Jeanny Part 2, Ein Jahr Danach)* von 1986 indiziert allerdings, dass Jeanny mit dem Leben davon gekommen ist.

weise Stalker klingt an dieser Stelle atemlos und verzweifelt. Zum Zeitpunkt des angedeuteten Mordes ist, in Übereinstimmung mit dem inhaltlichen, ein musikalischer Schnitt erkennbar. Wie in Kapitel 3.2 bereits herausgearbeitet wurde, ist die Vereinigungsfantasie des Stalkers nun wiederhergestellt – auch der Gesang klingt versöhnlich und melodios und steht im direkten Kontrast zum vorausgehenden, abgehackten Sprechgesang. Der Gesang wird durchgehend von Klavier begleitet; nach und nach kommen weitere Instrumente hinzu, sodass sich der ‚Beat‘ – parallel zur inhaltlichen Spannung – steigert und immer dominanter wird.

Ähnlich verhält es sich mit Falcos *Jeanny*. Das Anschwellen des Gesangs, angefangen mit leisen, beinahe beruhigenden Tönen, bis hin zum hysterisch schreienden Crescendo, empfindet ebenfalls den Verlauf der psychischen Störung und somit der Handlung der Ballade nach. Die Worte des lyrischen Ichs wirken erst fürsorglich und behutsam, dann eher eindringlich und bedrohlich: „Wer hat verloren? Du dich? / Ich mich? Oder, oder wir uns?“ (J 7-8), wobei die letzte Frage förmlich geschrien wird. Dieser Stimmungsumbruch wird zusätzlich durch den verstärkten Einsatz des Schlagzeugs unterstrichen. Im Refrain wird der Name des Opfers grundsätzlich schreiend artikuliert. Dagegen wirken die Strophen eher ruhig, wobei einige Zeilen ein Lächeln des Sängers vermuten lassen: „Dein Lippenstift ist verwischt / Du hast ihn gekauft und ich habe es gesehen / Zuviel rot auf deinen Lippen und du hast gesagt: / ‚Mach mich nicht an‘“ (J 18-21). Der Wechsel zwischen diesen und bedrohlichen Momenten baut eine gewisse Spannung auf und lässt den Stalker eindeutig wie einen Psychopathen wirken; besonders deutlich wird das in dem finalen Ausruf des Täters: „Niemand wird dich finden, du bist bei mir“ (J 28). Wie im Rahmen der inhaltlichen Analyse festgestellt, hat der Täter seine Fantasien schließlich gewaltsam befriedigt.

5. Medienreaktionen – Stalking im Fokus der Öffentlichkeit

Gerade die Schonungslosigkeit, mit welcher Falco den fiktiven Stalkingfall *Jeanny* thematisiert, sorgte 1985 für medialen Aufruhr größeren

Ausmaßes: „Mit seinem Hit ‚Jeanny‘ löste der österreichische Popstar Falco 1985 eine erbitterte Diskussion über die Popkultur jener Tage aus. Sittenwächter, Frauenrechtler und Kulturapostel sahen vor allem in dem Video eine unverblümete Darstellung von drastischer Gewalt gegen Frauen.“²³ Die Öffentlichkeit schien überfordert mit der kranken Gedankenwelt eines Mannes, welcher einer jungen Frau nicht nur nachstellt und sie entführt, sondern sie möglicherweise auch vergewaltigt und ermordet: „Falco, für den ‚Jeanny‘ ein Liebeslied war, wurde unterstellt, er würde in diesem Lied Gewalt, sexuellen Mißbrauch und sogar Lustmord verherrlichen. Mehrere deutsche Sendeanstalten entschlossen sich daraufhin zu einem Boykott des umstrittenen Liedes samt Video und setzten es auf die schwarze Liste.“²⁴ Dies lässt darauf schließen, dass die Gesellschaft in den 80ern mit dem psychologischen Phänomen Stalking unter Umständen noch nicht ausreichend vertraut war und den ‚Fall Jeanny‘ als außergewöhnlich schockierend empfand. Bei der Veröffentlichung von *Ich lass dich nicht los*, im Jahr 2008, blieben derartige Medienreaktionen hingegen aus. Offensichtlich störte sich die Öffentlichkeit nicht länger an der Thematik. In Anbetracht der Tatsache, dass sich die Forschung erst seit einigen Jahren intensiv mit Stalking beschäftigt und sich in den Massenmedien erst in dieser Zeit ein Bewusstsein für das Phänomen entwickelte, lässt sich vermuten, dass hier der Grund dafür liegt, dass die öffentliche Darstellung von Stalkingverhalten heute – im Gegensatz zu den Reaktionen der 80er Jahre – keinen Skandal mehr darstellt.

Somit lässt sich resümierend festhalten: Auch wenn die unterschiedlichen Textkonzeptionen einen unmittelbaren Vergleich nicht an jeder Stelle zuließen, skizziert sowohl Falcos *Jeanny* als auch die beinahe 20 Jahre später veröffentlichte Ballade *Ich lass dich nicht los* von Fettes Brot prinzipiell den Störungsverlauf desselben Stalkertypus. In musikalischer Hinsicht ließen sich deutliche Parallelen erkennen. Einzig die

²³ Mark Pätzold: Skandal-Song. Falco, Jeanny und der Wahnsinn. http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/1649/falco_jeanny_und_der_wahnsinn.html (aufgerufen am 25.01.12).

²⁴ Dr. Egon Engin-Deniz: Biografie. Falco wird zum Weltstar. http://www.falco.at/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=55 (aufgerufen am 25.01.12).

Rezeption durch die Öffentlichkeit könnte unterschiedlicher nicht sein – und das, obwohl die beiden Balladen stark ähnelnde Stalkingfälle behandeln. Im Laufe der vergangenen 30 Jahre muss sich der Umgang mit dem Phänomen Stalking folglich gewandelt haben. In den 80er Jahren wussten die Menschen schlicht zu wenig über diese psychische Störung. Für die Psychologie des 21. Jahrhunderts stellt die Erforschung des Phänomens Stalking jedoch nach wie vor eine Herausforderung dar und so wird es wohl auch noch einige Jahre dauern, bis die wichtigsten Fragen auf diesem Gebiet geklärt sind.

6. Anhang

Falco – Jeanny²⁵

Jeanny, komm, come on

Steh auf – bitte, du wirst ganz naß

Schon spät, komm – wir müssen weg hier,
raus aus dem Wald, verstehst du nicht?

- 5 Wo ist dein Schuh, du hast ihn verloren,
als ich dir den Weg zeigen mußte
Wer hat verloren? Du dich?
Ich mich? Oder, oder wir uns?

Jeanny, quit livin' on dreams

- 10 Jeanny, life is not what it seems
Such a lonely little girl in a cold, cold world
There's someone who needs you
Jeanny, quit livin' on dreams
Jeanny, life is not what it seems

- 15 You're lost in the night, don't wanna struggle and fight
There's someone, who needs you, babe

Es ist kalt, wir müssen weg hier, komm

Dein Lippenstift ist verwischt

Du hast ihn gekauft und ich habe es gesehen

- 20 Zuviel rot auf deinen Lippen und du hast gesagt:

„Mach mich nicht an“

Aber du warst durchschaut, Augen sagen mehr als Worte

Du brauchst mich doch, hmh?

Alle wissen, daß wir zusammen sind ab heute,

- 25 jetzt hör ich sie! Sie kommen

Sie kommen, dich zu holen

Sie werden dich nicht finden

²⁵ 1985. Text: Rob u. Ferdi Bolland / Falco. Musik: Rob & Ferdi Bolland. http://www.falco.at/index.php?option=com_content&view=article&id=98:jeanny&catid=42:3&Itemid=88 (aufgerufen am 28.09.2011).

Niemand wird dich finden, du bist bei mir
Jeanny, ...

- 30 Newsflash: *In den letzten Monaten ist die Zahl der vermisten Personen dramatisch angestiegen. Die jüngste Veröffentlichung der lokalen Polizeibehörde berichtet von einem weiteren tragischen Fall. Es handelt sich um ein neunzehnjähriges Mädchen, das zuletzt vor vierzehn Tagen gesehen wurde. Die Polizei schließt die Möglichkeit nicht aus, daß es sich hier um ein Verbrechen handelt.*

Jeanny, quit livin' on dreams

- 35 Jeanny, ...

Fettes Brot – Ich lass dich nicht los²⁶
(mit Finkenauer)

Ich traf dich im Internet auf einer Seite für junge Leute
du schriebst daß du neu hier bist, es sei das erste mal heute
du kennst dich hier nicht aus, ich meinte „mach dir nichts draus“
und dieses „LOL“ heißt „laughing out loud“

- 5 ich schrieb ne Message, weißt du, was nett ist?
wenn du mir ein Foto mit Adresse schickst, wenn du nochmal chattest
ich wußte gleich, du bist die Liebe meines Lebens
und es war mir klar, sind wir erstmal ein Paar
wird es auf dieser Welt einfach nichts schöneres geben
- 10 ich erinner mich genau an den Moment, als ich die Mail von dir das erste Mal las
daß ich für ein paar Augenblicke so glücklich war, daß ich die Welt um mich herum vergass
ich dachte nur, ich fass es nicht, denn du wohnst in der selben Stadt wie ich
und das nur vier Strassen von mir entfernt, warum haben wir uns nie kennengelernt
und dann sah ich dich du warst auf dem Parkdeck vom Mercado
- 15 doch ich hab mich nicht getraut wie das dann so ist
dich anzusprechen dazu hatte ich zuviel Schiss
und ging hinter dir her zum Bahnhof
ich sagte dir davon niemals ein Wort aber ich wusste sofort

²⁶ © 2008 Fettes Brot Schallplatten. <http://www.fettesbrot.de/fb/static/lyrics.php?txtfile=ichlassdichnichtlos.html> (aufgerufen am 28.09.2011).

- du fährst am Dienstag zum Sport
20 ich hatte die Idee und fuhr zu dir
legte einen Blumenstrauss vor die Tür
- oh wüsstest du nur, wie ich wirklich bin
dann wüsstest du auch, daß ich nicht wirklich so bin
und wüsstest du nur, daß ich bei dir bin
- 25 dann wüsstest du auch, daß wir zusammengehören
- wir beide kennen uns schon seit über vier Jahrn
und eine Sache weiß ich ganz sicher
diesen Freund den du hast der Typ ist ein Wichser!
Daß er dich nicht wirklich liebt, wirst du bald erkennen
- 30 und es dauert nicht mehr lange, dann wirst du dich von ihm trennen
dieser Scheißkerl hat die Blumen weggeschmissen
meine Briefe alle gleich zerrissen
du hast ne neue Nummer, ich kann nichtmal SMSen
ich bin sicher er hat dich mit ner andern Frau beschissen
- 35 weisst du nicht, wir sind doch ein Traumpaar, das sieht jeder
auch dein Freund, wenn er wieder mal die Bullen ruft
ich weiss, daß du nur so tust und deine Anzeige war ja nur ein Fehler
deshalb glaube ich wir beide müssen mal reden, dann wird sich schon was ergeben
wir haben nur dieses Leben
- 40 wir brauchen keinen Termin beim Landgericht
wir regeln das von Angesicht zu Angesicht
ich fahr zu dir und warte hier
ich schwöre dir, du gehörst zu mir
ich kenn die Wohnung, denn ich weiß, wo der Schlüssel versteckt liegt
- 45 ich weiß, wer du bist und wie dein Kissen im Bett liegt
du schreist als du mich siehst als ich hinter dir die Haustür abschliesst
und als du mir sagst, daß du mich nicht liebst
steh ich auf, weiß nicht wie mir geschieht
halt deinen Mund, ich lass dich nicht los
- 50 sei einfach still, du verschwendest nur Zeit, ich kann alles erklären
ich lass dich nicht los!
du hast mich doch gern
ich lass dich nicht los!

hör auf, dich zu wehren
55 ich lass dich nicht los!
ich lass dich nicht los!
jetzt liegst du vor mir und bist wunderschön anzusehn
nimmst dir Zeit mir zuzuhörn
die andern die draußen auf uns warten
60 werden es niemals verstehn
daß wir von hieran miteinander gehn
oh wüsstest du nur, wie ich wirklich bin
dann wüsstest du auch, daß ich nicht wirklich so bin
und wüsstest du nur, daß ich bei dir bin
65 dann wüsstest du auch, daß wir zusammengehören

Jana Strauch

Literatur zum Mauerfall als Medium zeitgenössischer
Erinnerungskulturen.
Eine exemplarische Analyse von Erich Loests *Nikolaikirche* und
Thomas Brussigs *Helden wie wir*

1. Der Mauerfall in der Literatur – Literatur als Medium des kollektiven
Gedächtnisses

Jeweils am 9. Oktober gedenken wir der riesigen Demonstration um den Leipziger Ring, die den Einsturz der DDR einläutete, und es wird von Jahr zu Jahr schwieriger, diese Zeit zu begreifen und den Nachgeborenen zu erläutern.¹

Es stimmt, dass ich *Helden wie wir* aus Wut und Enttäuschung darüber geschrieben habe, dass im Osten eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der DDR nicht stattfand.²

Diese beiden Zitate thematisieren, wenn auch aus unterschiedlicher Perspektive heraus, den Umgang mit dem historisch einschneidenden Ereignis des Mauerfalls am 9. November 1989. Das hiermit verbundene, einzigartige historische Geschehen fand in vielfältiger Art Eingang in die Literatur, die auch in diesem Zusammenhang bereits unter mehreren philologischen Fragestellungen untersucht wurde. Dabei stand überraschenderweise bisher der Aspekt ‚Gedächtnis und Erinnerung‘ noch nicht im Mittelpunkt, obwohl Gedächtnis und Literatur „mittlerweile zu einem Kulturthema ersten Ranges geworden“³ ist und zur Ausprägung unterschiedlicher Gedächtniskonzepte geführt hat.⁴ Astrid Erll beispielsweise stellt in mehreren Publikationen ein Konzept von Li-

¹ Erich Loest: Einmal Exil und zurück. In: Leipziger Blätter. Sonderausgabe Erich Loest 2007, S. 30-35, hier S. 33.

² Thomas Brussig zitiert nach Olga Olivia Kasaty: Ein Gespräch mit Thomas Brussig. In: Dies.: Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur. München 2007, S. 15-40, hier S. 29.

³ Astrid Erll / Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: Astrid Erll / Marion Gymnich / Ansgar Nünning (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier 2003, S. 3-27, hier S. 3.

⁴ Vgl. den Überblick ebd.

teratur als Medium des kollektiven Gedächtnisses auf und betont, dass in erinnerungskulturellen Umbruchsituationen, wie dies auch die Ereignisse der friedlichen Revolution 1989 in der DDR sind, gedächtnisbildende und gedächtnisreflektierende Funktionen von Literatur im Besonderen relevant werden. Erlls Konzept fragt nach der Verbindung von textinterner Gestaltung literarischer Werke und deren Rezeption als kollektiver Text sowie hieraus resultierenden erinnerungskulturellen Funktionen.⁵

Astrid Erlls Theorie bezieht sich auf zeitgenössische Erinnerungskulturen, entwickelt sie doch ihr Konzept im Rahmen einer Untersuchung der Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium der Erinnerungskulturen der 1920er Jahre.⁶ Hierbei geht sie davon aus, dass in Erinnerungskulturen sowohl die sogenannte Hochliteratur, aber im Besonderen auch die Populärliteratur wirksam werden können. In Abgrenzung zu Aleida Assmanns Rezeptionsrahmen der ‚kulturellen Texte‘⁷ verweist der Rezeptionsrahmen der ‚kollektiven Texte‘ auf Literatur als Zirkulationsmedium, sie „erzeugen, perspektivieren und zirkulieren Inhalte des kollektiven Gedächtnisses“.⁸ Der Unterschied beider Rezeptionsrahmen liegt darin begründet, dass kollektive Texte anders als kulturelle Texte Variabilität und Mehrdeutigkeit zulassen. Literarische Texte werden von ihren Leserinnen und Lesern unter der Voraussetzung in den Status eines kollektiven Textes erhoben, dass zwar der Text als literarischer Text erkannt, ihm jedoch gleichzeitig ein Wirklichkeitsbezug zugeschrieben wird. Dieser meint allerdings kein prä narratives, vergangenes Gesche-

⁵ Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 249-276, hier S. 265-269; Astrid Erll: Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...?. In: Ansgar Nünning / Roy Sommer (Hg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004, S. 115-128, hier S. 125.

⁶ Vgl. zum folgenden Abschnitt Erll, Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses, S. 249, 262-264, 267f.; Astrid Erll: Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier 2003, S. 60f., 86-92, 145-147.

⁷ Vgl. hierzu Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? In: Andreas Poltermann (Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation. Berlin 1995, S. 232-244.

⁸ Erll, Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses, S. 262.

hen, vielmehr müssen kollektive Texte „anschließbar sein an die Sinnhorizonte, kulturspezifischen Schemata und Narrationsmuster sowie Imaginationen der Vergangenheit in der zeitgenössischen Erinnerungskultur“.⁹ Kollektive Texte verweisen demzufolge in eindeutiger Weise auf die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses ihrer Entstehungszeit, nur in diesem Fall nimmt ein literarischer Text eine das Kollektivgedächtnis prägende Wirkung ein. Da es sich um einen Rezeptionsrahmen handelt, können nur bestimmte narrative Mittel die Leserschaft anregen, Texte als Medien des Kollektivgedächtnisses zu funktionalisieren. Die Rezeption als kollektiver Text wird durch eine literarische Strategie hervorgerufen, welche Erll als „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ bezeichnet; sie ist die „Gesamtheit der Formen und Verfahren eines literarischen Textes, die im Sinne eines Wirkungspotentials dazu führen können, dass dieser Text von der Leserschaft als kollektiver Text aktualisiert wird“.¹⁰

Ihre Ausprägung findet die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses in verschiedenen Modi.¹¹ Diese fassen jeweils unterschiedliche literarische Verfahren zusammen, welche zu ähnlichen erinnerungskulturellen Funktionen führen können. Eine Betrachtung dieser Ausdrucksformen und -verfahren eines Textes gibt über die Konstitution der unterschiedlichen Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses Aufschluss. Zu betonen ist, dass die Modi nie in Reinform vorzufinden sind, vielmehr ist von Mischverhältnissen auszugehen, wobei allerdings durchaus Dominanzen erkennbar sein können. Des Weiteren bestehen vor dem Hintergrund der Multifunktionalität literarischer Formen keine zwangsläufigen Zusammenhänge zwischen bestimmten Darstellungsverfahren und erinnerungskulturellen Funktionen. Weisen literarische Texte Merkmale dieser Rhetorik auf und wird der literarische Text als kollektiver Text rezipiert, führt das dazu, dass die literarischen Gedächtnismodelle der Leserinnen und Leser in der Erinnerungskultur als Modelle des Kollektivgedächtnisses dienen. Erll unterscheidet zwei Funktionspotentiale: „das der *Gedächtnisbildung* und das der *Gedächtnisreflexion*“

⁹ Ebd., S. 264.

¹⁰ Ebd., S. 268.

¹¹ Vgl. zum Folgenden ebd., S. 265-267, 268f.; Erll, *Gedächtnisromane*, S. 147-150, 160f.

(Hervorh. im Orig.).¹² In Form von Gedächtnisbildung kann Literatur an der bildlichen Bereicherung sowohl des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses mitarbeiten und an der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen beteiligt sein. Als Form von Gedächtnisreflexion können literarische Texte Funktionsweisen und Problematiken des kollektiven Gedächtnisses thematisieren.

In Anlehnung an das in Grundzügen vorgestellte Gedächtniskonzept steht im Folgenden die Betrachtung von Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Erich Loests *Nikolaikirche* im Mittelpunkt. Eine aktualisierende Weiterführung von Erlls Modell bietet sich an, da der Erste Weltkrieg in den 1920er Jahren gleichermaßen sowohl im kommunikativen als auch im kulturellen Gedächtnis präsent war,¹³ wie dies für die Ereignisse der friedlichen Revolution 1989/1990 zutrifft. Auf Grund dieser Parallelen eines historisch einschneidenden Erlebnisses sowie dessen literarischer Verarbeitung im nahezu unmittelbaren zeitlichen Anschluss daran erscheint eine Betrachtung der Literatur zum Mauerfall unter einem ähnlichen Blickwinkel interessant und erkenntnisreich.

2. Erich Loest: *Nikolaikirche*¹⁴

Erich Loest gilt als Chronist mit Botschaft¹⁵ bzw. als „Protokollführer der jüngeren deutschen Geschichte“. ¹⁶ In *Nikolaikirche* bietet Loest, so Rüdiger Steinlein, „einen kaleidoskopartig zusammengesetzten, vielfältigen Einblick in Mentalität und Befindlichkeit wesentlicher soziologischer Gruppen der DDR-Gesellschaft der Vorwendezeit, die zugleich die

¹² Erll, *Gedächtnisromane*, S. 88.

¹³ Vgl. ebd., S. 48.

¹⁴ Erich Loest: *Nikolaikirche*. Leipzig 2004. Im Folgenden zitiert mit der Sigle N und Seitenzahl.

¹⁵ Vgl. Karl-Heinz J. Schoeps: *Erlöst von der DDR – Erich Loest und die Wende*. In: Ursula E. Beitter (Hg.): *Schreiben im heutigen Deutschland. Die literarische Szene nach der Wende*. New York 1997, S. 167-189, hier S. 184.

¹⁶ Sabine Brandt: *Vom Schwarzmarkt nach St. Nikolai. Erich Loest und seine Romane*. Leipzig 1998, S. 178.

Phase des endgültigen Zerfalls ist“.¹⁷ Im Mikrokosmos der Familie Bacher wird der Zerfall einer Familie vor dem Hintergrund der weitreichenden politisch-gesellschaftlichen Umbrüche dieser Zeit nachgezeichnet. Sascha Bacher steht als Vertreter der Staatssicherheit für die Seite der staatlichen Macht und verbleibt „bis zum bitteren Ende ein treuer Diener seiner Stasi Herren“.¹⁸ Währenddessen wechselt Astrid Protter (Bachers Schwester) nach einem körperlichen Zusammenbruch auf die Seite der Opposition; anhand dieser Figur kann „der schwierige Weg von Anpassung über Protest bis hin zum Widerstand“¹⁹ nachvollzogen werden. Über das Zerbrechen der Familie wird ein Panorama der Ereignisse zwischen März 1985 und dem 9. Oktober 1989, ergänzt durch einige Rückblenden und begrenzt auf den Raum Leipzig, entwickelt.

Zum historischen Geschehen in Leipzig recherchierte Loest fünf Jahre lang in einem Archiv mit Material über den Leipziger Herbst, in Stasiprotokollen, Berichten der Abt. Inneres des Bezirks, Unterlagen aus den Kirchen sowie den oppositionellen Gruppierungen etc. und sprach mit unmittelbar an den Ereignissen Beteiligten.²⁰ Diese Erkenntnisse verknüpft er mit Handlungssträngen, welche auf persönlichen Erlebnissen und Erinnerungen beruhen. In dem Aufsatz *Die Resistance von Königswalde* verweist Loest auf den Vorbildcharakter der Erfahrungen während einer Lesung in Königswalde für den fiktiven Ort Königsau in *Nikolaikirche*.²¹

¹⁷ Rüdiger Steinlein: Romanstruktur und Wendeproblematik in Erich Loests *Nikolaikirche* (1995). In: Ders.: Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975-2008). Heidelberg 2009, S. 92-111, hier S. 98.

¹⁸ Schoeps, Erlöst von der DDR, S. 179.

¹⁹ Roswitha Skare: Panorama und Groteske – Erzähl- und Vermarktungsstrategien populärer Wendeliteratur. Zu Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Erich Loests *Nikolaikirche*. In: Thomas Jung (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 81-102, hier S. 89.

²⁰ Vgl. N 388f.; Stefan Bodo Würffel: Der Eckermann der Wende. Erich Loest und sein Roman *Nikolaikirche*. In: Hans-Jörg Knobloch / Helmut Koopmann (Hg.): Der ‚gesamtdeutsche‘ Roman seit der Wiedervereinigung. Tübingen 2003, S. 63-76, hier S. 70. Da Loest im Jahr 1981 aus der DDR ausreiste, war er 1989 nicht selbst in Leipzig anwesend; vgl. auch N 387.

²¹ Vgl. Erich Loest: Die Resistance von Königswalde. In einem Dorf bei Zwickau wurde die Wende vorbereitet. In: Ders.: Als wir in den Westen kamen. Gedanken eines literarischen Grenzgängers. Stuttgart/Leipzig 1997, S. 131-134, hier S. 134; vgl. auch N 387f.

Diese evangelischen Pfarrer und ihre Verbündeten begannen mit dem, was dann nach Leipzig und Ostberlin vordrang. Sie arbeiteten eingezwängt zwischen der Staatsmacht und ihren eigenen Kirchenoberen, die den Status, den sie mit der SED ausgehandelt hatten, nicht gefährdet wissen wollten. Die Geschichtsschreibung wird ihre Namen nicht nennen.²²

Der Erzählstrang steht stellvertretend für die kirchlichen Oppositionellen, welche im Rahmen ihrer Gemeindegarbeit die staatlich gesetzten Grenzen und Möglichkeiten ausreizten oder auch überschritten.²³ Insofern wird mit dem Bezug all diesen Pfarrern und ihren Helfern – trotz des prophezeiten Schweigens der Geschichtsschreibung – ein literarisches Denkmal gesetzt. Weitere Szenen bzw. Figuren aus Loests Erinnerungen sind indirekt anhand des Epilogs zu *Nikolaikirche* zu identifizieren. Eine Episode geht auf den Sohn Loests zurück (vgl. N 278f.). Loest merkt an, „weit hinten im Manuskript“ lasse er „Robbi aus Köln“ seinen Kopf aus der Dachluke stecken – auf die Schwänke meines Sohnes Robert wollte ich nun doch nicht verzichten“ (N 391). Für den Fotografen Linus Bornowski ist ein Mithäftling aus der Haft in Bautzen das Vorbild (vgl. N 389), auch adaptiert Loest den bereits in die Geschichtsschreibung eingegangenen Satz des Kommandeurs während der Leipziger Großdemonstration am 9. Oktober 1989: „Ja‘, sagte der General, ‚se sin rum. [...]‘“ (N 382).²⁴ Eine Analyse der Selektionsebene kann Auskunft geben, in welchem außerliterarischen Rahmen das Erzählte verhaftet ist:²⁵ *Nikolaikirche* verknüpft fiktive Szenen mit privaten Erfahrungen, mit Gehörtem sowie historischen Hintergründen. Das weist darauf hin, dass das Erzählte sowohl im kommunikativen als auch im kulturellen Gedächtnis erinnert wird und aus Inhalten beider Gedächtnisrahmen zusammensetzt ist.

Ähnliches bestätigt die Analyse der Figurenkonstellation. Den Alltagshelden in *Nikolaikirche* werden Protagonisten gegenübergestellt, die trotz abweichender Namen als die historischen Persönlichkeiten der Zeit zu erkennen sind, weitere werden konkret mit ihren Namen ge-

²² Loest, *Die Resistance von Königswalde*, S. 133f.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. hierzu Ehrhardt Neubert: *Unsere Revolution. Die Geschichte der Jahre 1989/90*. München 2008, S. 137.

²⁵ Vgl. Erll, *Gedächtnisräume*, S. 153.

nannt.²⁶ Die Figurenebene vereint demzufolge „die durch die Geschichte festgelegten Akteure“ (N 388) mit „Alltagshelden“²⁷ als Perspektivträger. Zunächst ist demzufolge eine Verbindung von kommunikativem und kulturellem Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses festzustellen. Weitere Erkenntnisse liefert eine Betrachtung der literarischen Darstellungsverfahren. Dabei wird der kommunikative Modus durch solche Formen hervorgerufen, die das Erzählte „als ‚gelebte Erfahrung‘, die sich durch Alltagshaltigkeit, sinnliche Erfahrungsspezifität und Authentizität auszeichnet“,²⁸ erscheinen lassen. Das Geschehen von *Nikolaikirche* wirkt in diesem Sinne vor dem Hintergrund der Einbindung von persönlichen Anekdoten und Erlebnissen als signifikante Lebenserfahrung einer Epoche oder sozialen Gruppe,²⁹ welche im Text einander gegenübergestellt werden. Die erzählerische Vermittlung trägt im Wesentlichen dazu bei, sie zeichnet sich durch eine personale Erzählinstanz aus. Diese tritt jedoch meist hinter die Perspektiven der verschiedenen Figuren zurück, im Wesentlichen wird mittels erlebter Rede erzählt.³⁰ Hierdurch wird eine interne Fokalisierung ermöglicht, welche Erfahrungen und Wahrnehmungen der Handelnden integriert, allerdings jegliche Kommentierungen, Wertungen und Reflexionen des Erzählten vermeidet. Die Wahrnehmungen der Ereignisse aus der Perspektive der Figuren, der am Geschehen unmittelbar Beteiligten sind für das Erinnern im Rahmen kommunikativer Gedächtnisse zentral.³¹ Weiterhin verhindert das Erzählen mittels erlebter Rede eine Stilisierung von Täter und Opfer, stattdessen wird ein eher differenziertes Bild der Hauptfiguren gezeichnet. Weder die Mitarbeiter der Staatssicherheit

²⁶ Vgl. Wolfgang Gast: Erich Loests literarischer Entwurf *Nikolaikirche* und seine (Fernseh-)Filmische Inszenierung durch Frank Beyer. In: Carsten Gansel / Joachim Jakob (Hg.): *Geschichte, die noch qualmt. Erich Loest und sein Werk*. Göttingen 2011, S. 227-244, hier S. 239.

²⁷ Erll, *Gedächtnisromane*, S. 179.

²⁸ Ebd., S. 152.

²⁹ Vgl. ebd., S. 148.

³⁰ Vgl. Steinlein, *Romanstruktur*, S. 98.

³¹ Vgl. Erll, *Gedächtnisromane*, S. 165f.

erscheinen als Monster, noch werden die Vertreter der kirchlichen Seite zu Helden erhoben.³²

Der Hintergrund der Entstehung von *Nikolaikirche* bestätigt diese Ausführungen. Erich Loests *Nikolaikirche* endet am Abend des 9. Oktober 1989, dem Tag der ersten friedlichen Massendemonstration in Leipzig. Dabei geht es nicht darum, die Erwähnung späterer Ereignisse der Wiedervereinigung zu vermeiden,³³ vielmehr setzt Loest den Leipzigern ein Denkmal, die „Montag für Montag [...] sich von den Friedensgebeten in St. Nikolai [...] in immer größerer Zahl für ihre Forderungen in Gefahr geben“³⁴ hatten. Das zeigt ebenfalls den kommunikativen Modus an, denn „Widmungen an Mitglieder einer kommunikativen Gedächtnisgemeinschaft [...] können die Funktion erfüllen, das literarisch Dargestellte an außertextuelle, lebensweltliche Kontexte zurückzubinden“.³⁵

Indem die Erzählung vom Mikrokosmos der Familie Bacher auf die gesellschaftliche Ebene erweitert wird und historisch belegbare kirchliche und staatliche Vertreter der DDR-Gesellschaft der letzten Jahre gegenübergestellt werden, wird jedoch auch ein Erinnern im kulturellen Gedächtnis nahe gelegt. Der Text erhält auf Grund des Rückgriffs auf die nachweisbare Historie Züge, welche ihn als ein traditionshaltiges, geformtes und kulturellen Sinn stiftendes Medium erscheinen lassen und insofern zu einem kulturellen Modus führen. Dieser zeichnet sich durch Verfahren aus, durch welche das Geschehen als dem kulturellen Fernhorizont zugehörig erscheint, es vermittelt verbindlichen und fundierenden Sinn.³⁶ Einerseits stellt Loest eindeutige Bezüge zu historisch bedeutsamen Gebäuden her: Umrahmt von der räumlichen und bildlichen Gegenüberstellung der Stasi-Zentrale in Leipzig (der Runden Ecke) und der Nikolaikirche werden zunächst die einzelnen Handlungssträn-

³² Vgl. Skare, *Panorama und Grotteske*, S. 89; Volker Wehdeking: Die literarische Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Staatssicherheit, Zensur und Schriftstellerrolle. In: Ders. (Hg.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Berlin 2000, S. 43-55, hier S. 51.

³³ Vgl. Skare, *Panorama und Grotteske*, S. 91.

³⁴ Erich Loest: *Nächstes Jahr in St. Nikolai*. In: Ders.: *Zwiebeln für den Landesvater*. Bemerkungen zu Jahr und Tag. Göttingen 1994, S. 113-120, hier S. 113.

³⁵ Erll, *Gedächtnisromane*, S. 153.

³⁶ Vgl. ebd., S. 148, 152.

ge entwickelt. Das Geschehen des Romans beginnt und endet in einem Raum in der sogenannten Runden Ecke; dazwischen verbleibt die Handlung in Leipzig und der näheren Umgebung. Der Text wird mit einer Besprechung in einem Raum eröffnet, der

die Form eines Rugbyballs [hatte]. Türen verbanden die gewölbte Längsseite zum Ring hin mit einem *dekorativen Balkon*, und Türen führten von den Schmalseiten zu Vorzimmern, Korridoren und Treppen, einem Labyrinth immer neuer Anbauten, die tief in die Hügel gegraben waren [...]. Der Architekt hatte die Rundung der Fassade nach innen abfedern müssen, um dahinter in der üblichen rechteckigen Form weiterbauen zu können. (N 7; Hervorh. J. S.)

Im Schlusskapitel, gewidmet dem 9. Oktober 1989, wird eben dieser beschrieben als

eiförmig wie ein Rugbyball, an der gestreckten Wölbungsseite zum Ring hin ein *selten genutzter Balkon* vorgesetzt. Türen an den Schmalseiten führten zu Vorzimmern, Korridoren und Treppen, dem Labyrinth immer neuer Anbauten und Zubauten, die durch *Scherengitter unpassierbar gemacht werden konnten*, und letzten Endes zu den an diesem Nachmittag *verriegelten Toren*. *Pforten mit Fernsehaugen* wurden von Offizieren bewacht, Melder schlüpfen herein, immer seltener in den letzten beiden Stunden. Es war, als ob vor einer *Burg die Zugbrücken hochgezogen* worden wären und nur noch ein *Schlupfloch* tief unten im Gebüsch bliebe. (N 357; Hervorh. J. S.)

Anfangs ist der Raum noch das Zentrum der (Staats-)Macht in Leipzig; letztlich wird er aber zu dem Versteck, als das ihn Astrid Protter bereits zuvor im Streitgespräch mit dem Bruder symbolisch beschrieben hatte: „Ihr versteckt euch in eurer Burg mit Decknamen und Geheimnistuerei [...]“ (N 239). Die Rückkehr an diesen Ort betont die herausragende Bedeutung des Handlungs- und Figurenkomplexes und verweist auf das Scheitern der staatlichen Vertreter in Bezug auf die dazwischen erzählten Ereignisse. Die unterschiedliche Beschreibung spiegelt insofern, anders als Rüdiger Steinlein anmerkt, durchaus den Handlungsverlauf wider.³⁷ Ähnlich einer schützenden Burg scheint die Runde Ecke der Staatsmacht das letzte Schlupfloch vor den Demonstranten auf der

³⁷ Vgl. Blé Richard Lorou: „Erinnerung entsteht auf neue Weise“. Wende und Vereinigung in der deutschen Romanliteratur. Kiel 2003, S. 59; Steinlein, Romanstruktur, S. 94 sowie 96f. Rüdiger Steinlein verweist auf eine nahezu gleichlautende Beschreibung des Handlungsortes.

Straße zu bieten. Der Aspekt wird noch dadurch verstärkt, dass diesem die titelgebende „Nikolaikirche – offen für alle“ (N 256) gegenübergestellt wird.³⁸ Die Nikolaikirche ist Dreh- und Angelpunkt der oppositionellen Bewegung, die räumliche und bildliche Gegenüberstellung der Nikolaikirche und der Stasi-Zentrale als Ausgangs- und Rückkehrpunkt gibt der Handlung einen Rahmen. Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass beide Gebäude in der zeitgenössischen Erinnerungskultur als steingewordene Momente der Herbsttage 1989 in Leipzig fungieren.³⁹ Die Nikolaikirche ist nicht nur als Gebäude präsent, sowohl im Text als auch in der Erinnerungskultur verweist sie auf die zentrale Bedeutung des allmontaglich stattfindenden Friedensgebetes, das „im säkularen Ritual der Demonstration sein Komplementärstück fand“.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund werden die Gebäude, im Besonderen die Nikolaikirche, unter Bezug auf die Ausführungen Erlls zu kollektiv erinnerten Orten in der Literatur nicht nur als Handlungsorte, sondern auch als semantisch aufgeladene Medien des kollektiven Gedächtnisses inszeniert. Erll betont, dass insbesondere die literarische Inszenierung von Gedächtnisräumen als Übergänge vom kommunikativen zum kulturellen Modus interpretierbar ist.⁴¹ Andererseits können Plotstruktur und Gattungsmuster ebenfalls die Dominanz eines Modus anzeigen. Insbesondere dem 9. Oktober widmet Loest ein eigenes Kapitel. Hiermit wird die bereits erwähnte herausragende Relevanz dieses Datums betont; ein Vergleich mit den historischen Ereignissen zeigt ebenso, dass sich

³⁸ Vgl. Würffel, *Der Eckermann der Wende*, S. 74. Den Hintergrund des Schildes „Nikolaikirche – offen für alle“ erläutert Geyer. Das Schild war ursprünglich wegen Bauarbeiten angebracht worden, auf Grund des damaligen politischen Kontextes wurde es allerdings einerseits als Provokation, andererseits als ein Hoffnungszeichen verstanden; vgl. Hermann Geyer: *Nikolaikirche, montags um fünf. Die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig*. Darmstadt 2007, S. 183-185.

³⁹ Vgl. zur Wahrnehmung der Leipziger Nikolaikirche als Dreh- und Angelpunkt der Proteste des Herbstes 1989 in Leipzig die von Pfarrer Christian Führer zusammengestellten Aussagen von Politikern und der englischen Königin während ihrer Besuche in Leipzig; vgl. Christian Führer: „5 Jahre danach...“. Zum 9. Oktober 1994. In: Wolfram Dorn / K. D. Sommer / Liz Wieskerstrauch (Hg.): *Es ging seinen Gang. Erich Loest zum 70. Geburtstag*. Köln 1996, S. 44-48, hier S. 46f.

⁴⁰ Geyer, *Nikolaikirche*, S. 353.

⁴¹ Vgl. Erll, *Gedächtnisromane*, S. 176, 178.

Loests Schilderung des Abends stark an diese anlehnt.⁴² Das wiederum legt nahe, dass Inhalte gemäß dem kulturellen Gedächtnis auf literarischer Ebene wiedergegeben werden. Insofern zeigen die Ausführungen, dass in *Nikolaikirche* einige literarische Ausdrucksformen das Erzählte eher als Repräsentation von Vergangenheit durch Praktiken des kulturellen Gedächtnisses deuten lassen denn als Gegenstand einer Alltagswelt.⁴³ Dieser Aspekt korrespondiert mit der Einordnung als „Zeitgeschichtsroman“,⁴⁴ Würffel versteht *Nikolaikirche* als eine „dokumentarische Fiktion bzw. fiktive Dokumentation“.⁴⁵ Indem Loest spezifische Lebenserfahrung mit verbindlichen Inhalten des kulturellen Gedächtnisses verknüpft, erhält der Text das Potential, das Erzählte dem Leser als dem kulturellen Fernhorizont, als dem kulturellen Gedächtnis zugehörig erscheinen zu lassen; er kann hierdurch verbindlichen und fundierenden Sinn vermitteln.⁴⁶ Insbesondere vor dem Hintergrund der erwähnten Detailtreue in *Nikolaikirche* hinsichtlich der Historie ist das plausibel.

Anhand der Analyse der Selektionsstruktur und der Inszenierung des Erzählten kommen – in Erlls Klassifikation gesprochen – antagonistischer und reflexiver Modus nicht in Betracht. Es wird weder ein literarisches Modell von kollektivem Gedächtnis in Konkurrenz zu Modellen anderer Gedächtnisse entworfen noch werden Probleme und Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses inszeniert.⁴⁷ *Nikolaikirche* oszilliert daher zwischen kulturellem und kommunikativem Modus. Ausgehend von den Romanen zum Ersten Weltkrieg betont Erll, dass diese Konstitution erinnerungskulturell präformiert sei; die Texte entstanden in einem Kontext, in dem das Dargestellte Gegenstand sowohl des kommunikativen als auch des kulturellen Gedächtnisses gewesen sei. Gedächtnismedien haben in diesem Fall die Funktion inne, beide Gedächtnisrahmen in Einklang zu bringen.⁴⁸ Dementsprechend ist auch

⁴² Zur Übereinstimmung der literarischen Darstellung mit den historischen Dokumenten und Aufzeichnungen vgl. Geyer, *Nikolaikirche*, S. 220-238.

⁴³ Vgl. Erll, *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*, S. 268f.

⁴⁴ Steinlein, *Romanstruktur*, S. 92.

⁴⁵ Würffel, *Der Eckermann der Wende*, S. 76.

⁴⁶ Vgl. Erll, *Gedächtnisromane*, S. 152.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 154, 157.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 152.

für die Wendeliteratur festzustellen, dass sie in einem Zusammenhang entstand, in welchem die gesellschaftlich-politischen Ereignisse in beiden Gedächtnisrahmen erinnert werden. In diesem Fall kann ein Text in erinnerungskultureller Betrachtung Brüche zwischen beiden Gedächtnisrahmen überwinden, gelebte Erfahrung in kulturelle Sinnwelten überführen und diese wiederum durch Erfahrungshaftigkeit bereichern. *Nikolaikirche* vermag demzufolge einen Beitrag dazu leisten, dass die gelebte Erfahrung der Demonstrationen, die damit verbundenen Gefahren sowie die persönlichen Auseinandersetzungen der Zeit mittels einer Verknüpfung mit den als bedeutsam herausgestellten Gedächtnisräumen verortet werden können. Gleichzeitig wird den Pfarrern und Demonstranten literarisch ein Denkmal gesetzt. Indem Loest persönliche Erfahrungen in den unmittelbaren historischen Kontext stellt, werden diese in die Erinnerungskultur eingespeist. Beide letztgenannten Aspekte tragen dazu bei, das kommunikative Gedächtnis ikonisch anzureichern.⁴⁹ Zusammenfassend zeigen die Ausführungen, dass *Nikolaikirche* Modelle für Erinnerung im Rahmen des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses entwirft. Insofern wird Matthias Braun zugestimmt, der Loests literarisches „Engagement für den demokratischen Erneuerungsprozess und die kritische Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte“ hervorhebt und unter Hinweis auf die Tradition der Gießener Literaturwissenschaft folgert, ihn als „Wegbereiter, ja als Protagonisten in Sachen neuen kulturellen Gedächtnisses zu bezeichnen, dürfte nicht ganz verkehrt sein“.⁵⁰

3. Thomas Brussig: *Helden wie wir*⁵¹

Helden wie wir ist „auch ein Erinnerungsbuch an die DDR“.⁵² Doch nicht was erinnert wird, sondern wie der Erzähler und Protagonist Klaus

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 152-154, 160, 161 Tabelle 3.

⁵⁰ Matthias Braun: „Gegen 7.00 schreibt L. auf der Schreibmaschine etwa 1,10 Minuten“. In: Carsten Gansel / Joachim Jakob (Hg.): *Geschichte, die noch qualmt*. Erich Loest und sein Werk. Göttingen 2011, S. 36-44, hier S. 36.

⁵¹ Thomas Brussig: *Helden wie wir*. Roman. Frankfurt am Main 2008 (= Fischer TB, 13331). Im Folgenden zitiert mit der Sigle H und Seitenzahl.

Uhltscht erinnert, sei entscheidend.⁵³ Uhltscht nimmt jedoch den Höhepunkt seiner Geschichte bereits vorweg: „Ja, es ist wahr. Ich war’s. Ich habe die Berliner Mauer umgeschmissen.“ (H 7) Dieser Feststellung folgen, aufbauend auf der Struktur des Schelmenromans,⁵⁴ Ausschnitte der Lebensgeschichte des Erzählers. Bewusst den Schluss- und Höhepunkt seiner Geschichte im Blick, wählt er einzelne Episoden seines Heranwachsens in der DDR aus. Inszeniert wird diese „Lebensbeichte“⁵⁵ als Interview Klaus Uhltschts mit dem Journalisten der New York Times, Mr. Kitzelstein, die sieben Tonbandaufnahmen des Gesprächs bilden die Basis von Uhltschts Ausführungen. Dem Text liegt demzufolge ein fingierter mündlicher, alltagssprachlicher Erzählbericht zu Grunde, in den zusätzlich „Erinnerungsrelikte aus dem DDR-Alltag, das Zitieren ideologischer Phrasen und das Erwähnen populärer Zeitgenossen aus der Unterhaltungs- und Sportbranche“ integriert werden, welche einen „Wiedererkennungseffekt“⁵⁶ auslösen. Trotz aller Übertreibungen und Ironisierungen zeichnet sich der Text auf Grund des Erzählten sowie der Sprache durch eine Authentizität hinsichtlich der Erfahrungen in Bezug auf die Sozialisation in der DDR aus.⁵⁷ Diese literarischen Darstellungsmittel lassen die Schilderungen als gelebte Erfahrungen, als authentisch und alltagshaltig erscheinen. Sie verweisen zunächst auf den kommunikativen Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses.⁵⁸

Zwar zeigt die Selektionsstruktur ebenfalls einen kommunikativen Modus an, denn das Erzählte ist und wird im Text als Erinnerung im

⁵² Tanja Nause: Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur. Leipzig 2002, S. 163.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. z. B. Heide Hollmer / Albert Meier: „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“. Der 9. November 1989 in Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Thomas Hettches *Nox*. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1999. Darmstadt 2000, S. 112-131, hier S. 116; Kerstin E. Reimann: Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90. Würzburg 2008, S. 247.

⁵⁵ Hollmer / Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“, S. 116.

⁵⁶ Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 260.

⁵⁷ Vgl. ebd.; Reinhard K. Zachau: „Das Volk jedenfalls war’s nicht!“ Thomas Brussigs Abrechnung mit der DDR. In: *Colloquia Germanica*. Internationale Zeitschrift für Germanistik 30 (1997), S. 387-395, hier S. 389.

⁵⁸ Vgl. Erll, Gedächtnisromane, S. 148, 152.

Sinne des kommunikativen Gedächtnisses deklariert.⁵⁹ Diese ist jedoch ausgesprochen einseitig gestaltet, denn Ereignisse außerhalb von Uhltschts Blickfeld werden nur am Rande bzw. gar nicht erwähnt.⁶⁰ Auch der intertextuelle Bezug zu Christa Wolf ist zu hinterfragen. Die literarische Form der Intertextualität im weitesten Sinne trage, so Erll, zur Etablierung einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses bei, denn intertextuelle Verweise könnten einen Anspruch des Textes auf Deutungshoheit erkennbar machen oder andere Medien der Erinnerungskultur, so auch Texte, mit Autorität ausstatten.⁶¹ Der auf verschiedenen Ebenen inszenierte, ironisch geprägte Bezug zu Christa Wolf in *Helden wie wir* deutet nicht auf die genannten Funktionen hin.⁶² Vielmehr kommen ‚deutungsheterogene‘ kulturelle Paradigmen zur Anwendung, welche anzeigen, „daß kollektive Sinnstiftungen, die auf Schemata des kulturellen Gedächtnisses beruhen, inadäquat sind“.⁶³ Deutungsheterogene Paradigmen lösen häufig satirische oder ironische Effekte aus und implizieren damit eine Abwertung des überkommenen kulturellen Gedächtnisses sowie eine Aufwertung der Bedeutung kommunikativer Gedächtnisse. Sowohl eine starke Eingrenzung der Selektionsstruktur als auch deutungsheterogene Paradigmen gehen meist mit antagonistischen oder reflexiven Implikationen einher.⁶⁴ Diesem Aspekt soll im Folgenden nachgegangen werden.

Obwohl als Interview inszeniert, kommt während des Gesprächs lediglich Klaus Uhltscht zu Wort. Getrieben von einem Offenbarungswillen⁶⁵ erzählt er ohne Unterbrechung Ausschnitte seines Heranwachens sowie insbesondere seiner Ausbildung als Stasi-Mitarbeiter in dem tota-

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 153.

⁶⁰ Kurz erwähnt Klaus Uhltscht die Fluchtwellen im Sommer 1989 im Zusammenhang mit der Blutspende (vgl. H 259), gerade diese Verbindung macht jedoch die Groteske erkennbar. Nicht erwähnt werden im Text z. B. die Demonstrationen vor dem 4. November sowie die weiteren vorausgegangenen Protestbewegungen im Land; vgl. zur Historie: Neubert, *Unsere Revolution*.

⁶¹ Vgl. Erll, *Gedächtnisromane*, S. 172f.

⁶² Vgl. zum intertextuellen Bezug zu Christa Wolf z. B. Hollmer / Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“, S. 121; Reimann, *Schreiben nach der Wende*, S. 261-264.

⁶³ Erll, *Gedächtnisromane*, S. 175.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 157, 175.

⁶⁵ Vgl. Ulrike Bremer: *Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung*. Osnabrück 2002, S. 38.

litären System DDR. Auf Grund der Inszenierung als ein Rückblick ist Klaus Uhltscht sowohl Erzähler als auch Teil der Geschichte. Konsequenterweise aus einer Froschperspektive heraus schildert, wertet und ordnet er seine Erfahrungen und Erinnerungen rein subjektiv. Mittels der erwähnten Erinnerungsrelikte und auf Grund des Blickwinkels des Erzählers entsteht ein ironisch-satirischer, mitunter grotesker Blick auf das Geschehen, welcher wiederum die erzählten Ereignisse als komisch und verfremdet erscheinen lässt.⁶⁶ Die explizite Beschränkung auf die ‚Sicht von unten‘, die Sicht eines kleinen Mitläufers im DDR-System, schließt weitere Perspektiven oder eine überblicksartige Darstellung des Geschehens aus. Der Mauerfall wird so zu einer Einzel- und Zufallsstat des Ich-Erzählers,⁶⁷ welche gleichzeitig die „Das-Volk-sprengt-die-Mauer-Legende“ (H 6; Hervorh. im Orig.) zurückweist. Stattdessen wird Uhltschts Version der Ereignisse damit in Konkurrenz zu Modellen anderer Gedächtnisse gestellt. Die relativ geschlossene Perspektive verweist auf eine Dekonstruktion bestehender Gedächtnisnarrative, angezeigt wird ein antagonistischer Modus.⁶⁸ Eine genaue Betrachtung der in *Helden wie wir* entwickelten Version des Mauerfalls zeigt jedoch, dass diese nicht der Historie entgegensteht, denn oberflächlich werden die historischen Ereignisse korrekt wiedergegeben. Das betrifft nicht nur die Einrahmung durch die Daten 20. August 1968 und 9. November 1989, sondern auch die Kundgebung am 4. November auf dem Berliner Alexanderplatz; Korrelationen werden vermieden, indem z. B. Uhltscht auf Grund seines Treppensturzes nicht auf dieser Veranstaltung sprechen kann (vgl. 288f.).⁶⁹ Des Weiteren wird das Interview bewusst als eine „Sprechprobe“ (H 18) inszeniert. Hiermit werden bereits Uhltschts Berichte in Frage gestellt, außerdem zeigt das an, dass Klaus nicht über sein Leben schreiben, aber auch nicht frei darüber sprechen kann.⁷⁰ Suggestiert wird die Vorstellung einer Unfertigkeit und Vorläu-

⁶⁶ Vgl. Hollmer / Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“, S. 117; Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 260.

⁶⁷ Vgl. hierzu Mirjam Gebauer: Wendekrisen: Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre. Trier 2006, S. 90-93.

⁶⁸ Vgl. Erll, Gedächtnisromane, S. 154, 170.

⁶⁹ Vgl. Gebauer, Wendekrisen, S. 95; Hollmer / Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“, S. 117.

⁷⁰ Vgl. Nause, Inszenierung von Naivität, S. 146.

figkeit, eines Drauflosredens,⁷¹ aber auch von Unüberlegtheit. Nur mittels dieser Deklaration kann Uhltscht seinem Redefluss, seinem Offenbarungswillen freien Lauf lassen. Wollen die Tonbandaufnahmen⁷² und die oberflächlich korrekte historische Umrahmung der Erinnerungen einen dokumentarischen Charakter glauben machen, nimmt die Inszenierung als „Sprechprobe“ diesen wieder zurück. Das Ironische wird bereits zu Anfang erkennbar, wenn Uhltscht betont, es seien „keine Pennälerprotzerein“ (H 8), aber er dürfe „alles sagen, was mir in den Sinn kommt, ohne daß ich dafür festgenagelt werden kann“ (H 18). Daher stellt sich die Frage, was von dem Erzählten zu glauben ist bzw. „was man von jenen Äußerungen Klaus' zu halten hat“.⁷³ Indem Uhltscht seine „Sprechprobe“ zu Ende der einleitenden Sätze explizit in Kontrast zu „all den ‚Wortmeldungen‘, ‚Zwischenrufen‘, ‚Protokollen‘ und ‚Befragungen‘“ (H 18) stellt, wird mittels dieses ironischen Bezuges Klaus' Geschichte / Brussigs *Helden wie wir* von der zur Wendezeit dominierenden Dokumentarliteratur abgegrenzt; zurückgewiesen wird hiermit der Anspruch auf Authentizität der im Rahmen des Mauerfalls publizierten biographischen Schriften.⁷⁴ Ob Brussigs Roman darauf abzielt, mittels dem der Historie gegenläufigen literarischen Modell des Mauerfalls bestehende Gedächtnisnarrative zu ersetzen, ist nunmehr zu bezweifeln. Petra Kuhnau betont, es gehe „einzig um die Abrechnung mit der Vergangenheit [...]. Und es geht um die Auflösung falscher Normen, Diskurse und Handlungsweisen [...]. Brussig sagt Nein, ohne Ja zu sagen, weil die ironische Desintegration der Vergangenheit sein Ziel ist, nicht aber die Begründung der Zukunft“.⁷⁵

Offenbar ist nicht der antagonistische Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses dominierend, stattdessen scheint eher die Beobachtung der Erinnerungskultur ein zentrales Anliegen des Textes zu sein.

⁷¹ Vgl. Zachau, „Das Volk jedenfalls war's nicht!“, S. 390.

⁷² Vgl. Nause, Inszenierung von Naivität, S. 146.

⁷³ Ebd., S. 146.

⁷⁴ Vgl. Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 69f., 250f.; Skare, Panorama und Groteske, S. 94.

⁷⁵ Petra Kuhnau: Geschichte und Geschlecht. Thomas Brussigs *Helden wie wir* und Grit Poppe's *Andere Umstände* zwischen Pathos und Ironie. In: Matthias Harder (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg 2001, S. 195-214, hier S. 208f.

Sie wird durch einen reflexiven Modus angezeigt, welcher mittels literarischer Verfahren Funktionsweisen und Probleme des Kollektivgedächtnisses darstellt.⁷⁶ Sowohl die Inszenierung des Erinnerungsprozesses im Rahmen des Interviews als auch die unzuverlässige Erzählinstanz, als die Klaus Uhltscht sich offenbart,⁷⁷ sind für den reflexiven Modus kennzeichnend. Indem Klaus Uhltschts Lebensgeschichte in Form einer mündlichen Autobiographie inszeniert wird, entsteht ein Modell von kollektiv geprägter individueller Erinnerung. Die zwei Perspektiven auf das Erinnerter vermögen unterschiedliche Wertungen aus ‚damaliger‘ und ‚heutiger‘ Sicht zu verknüpfen.⁷⁸ Mittels dieser beiden Ebenen können das Funktionieren, die Mechanismen und die Konsequenzen des DDR-Regimes auf gesellschaftlicher und politischer Ebene beispielhaft anhand der Familie Uhltscht sowie der Darstellung der Stasi vorgeführt werden. Die folgenden Textbeispiele, ergänzt durch Äußerungen Brüssigs, zeigen auf, dass und wie *Helden wie wir* auf die Funktionsweisen und Probleme der Erinnerungskultur während der Entstehungszeit des Textes und deren Hintergrund Referenz nimmt. Schon in den ersten Kapiteln thematisiert der Ich-Erzähler rückblickend die Vereinnahmung und Infantilisierung der Bürger, wobei ebenso bereits erste Kritik deutlich wird (vgl. z. B. H 103, 105, 106f.). Diese Effekte treten insbesondere während der Anwerbung Uhltschts für die Stasi hervor. Als der „Vater eines Tages die Zeitung herunterklappte und sagte: ‚Sag mal, du fängst doch auch bei uns an.“ (H 92) ist es für Klaus kaum zu glauben, dass der Vater mit ihm spricht (vgl. ebd.). Danach wirbt ihn ein unauffälliger Mann, „eher der Gartennachbar“, an, von dem nur die Erinnerung von „sorgfältig gebundenen Schnürsenkeln“ (H 108) bleibt. Im Nachhinein wird Uhltscht klar: „Aber dann kriegte er mich doch, und meine Seele gehörte ihm, er traf mich an meiner verwundbarsten Stelle, *Wir brauchen dich, du gehörst zu uns ...*“ (H 109f.; Hervorh. im Orig.). Beide Situationen vollziehen die Strategie der Vereinnahmung und Umschmeichelung sowie das Signalisieren von Bedeutung und

⁷⁶ Vgl. Erll, Gedächtnisromane, S. 157.

⁷⁷ Vgl. Gebauer, Wendekrisen, S. 102-105. Gebauer kommt zu dem Resümee, die Figur Uhltscht habe sowohl Züge zuverlässigen als auch unzuverlässigen Erzählens.

⁷⁸ Vgl. Erll, Gedächtnisromane, S. 168f.

Zugehörigkeit nach.⁷⁹ Ein weiteres Beispiel führt das weiter (vgl. auch H 112f.):

Feste mitmachen wollte keiner, aber wer den schmierigen Annäherungen kein sprödes Nein entgegensetzen konnte, durfte seine Mitarbeit innerlich herunterspielen. Fragen Sie mal einen Inoffiziellen Mitarbeiter. *Ich habe niemandem geschadet. – Ich habe gewusst, was ich denen erzähle. – Also, alles habe ich denen natürlich nicht erzählt. – Was die von mir erfahren haben, wussten die sowieso.* (H 114, Hervorh. im Orig.)

Brussig lässt den Erzähler die mit der DDR-Vergangenheit und der Stasi-Mitarbeit in der Erinnerungskultur praktizierten Erklärungen und Entlastungen in wenigen Sätzen zusammenfassen. Verbunden hiermit ist immer auch Klaus' Zweifel an seiner eigenen Mitarbeit, denn sicher über seine Stasi-Tätigkeit war er sich nie (vgl. H 112, 158, 258).⁸⁰ So steht zunächst weniger die eigene Mitarbeit Uhltschts in der Kritik. Doch der Treppensturz und die damit verbundenen Schmerzerfahrungen lösen eine Selbstanklage Uhltschts aus (vgl. H 293), so dass im letzten Kapitel der Ton des Erzählers von einem rein subjektiven, selbstbezogenen Blickwinkel zu einer erweiterten Perspektive wechselt.⁸¹ Nunmehr werden auch konkrete moralisierende Einwürfe, aber auch eine Problematisierung der Erinnerungskultur laut:

Mr. Kitzelstein, eigentlich wäre es zum Lachen, wenn es nicht so scheißtragisch wäre – aber diese Mütter und Eislauftrainerinnen hängen wirklich am Sozialismus. [...] Und wenn sie abends am Lagerfeuer saßen, einen Elfstundentag für die FDJ-Aufbau-Initiative in den Knochen [...] und alle sofften sich selig an einer großen Pulle, auf deren Etikett *Sozialismus* stand. Das hielt sie warm. Und sie schwärmen noch heute vom wahren Sozialismus – aber sie meinen eigentlich ihre Lagerfeuergefühle. (H 287f.)

Die Kritik zielt auf eine Generation, welche unangreifbar und ohne jeden Zweifel, verhaftet in der Vergangenheit, weiterhin an einer verklärten Form des Sozialismus festhält. Sie wird durch die Müttergeneration, explizit die Mutter Lucie Uhltscht, Jutta Müller und Christa Wolf, re-

⁷⁹ Vgl. Bremer, Versionen der Wende, S. 49; Nause, Inszenierung von Naivität, S. 154f.

⁸⁰ Vgl. Bremer, Versionen der Wende, S. 55.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 55f.; Gebauer, Wendekrisen, S. 94, 105.

präsentiert.⁸² Anhand der Person und des Werkes Christa Wolfs wird die Kritik fortgeführt und auf eine weitere Ebene gehoben. Nicht nur dass Wolfs Rede auf der Kundgebung am 4. November 1989, welche erneut „aus-Forderungen-Rechte-also-Pflichten“ (H 286) macht, vollständig zitiert wird, der Stilbruch im Text betont die herausragende Bedeutung dieses Aspekts.⁸³ Indem Uhltscht auch noch die Sprecherin mit Jutta Müller verwechselt, wird die Ansprache ironisch zu einer „Eislauftrainerinnen-Rede“ (H 286) herabgewürdigt. Vor dem Hintergrund der von Uhltscht aufgezeigten, nun erkannten Mechanismen des Systems fühlt sich Uhltscht weder von Inhalt noch Sprache der Rede angesprochen und negiert jede Erneuerung des Sozialismus (vgl. auch H 288).⁸⁴ Im Weiteren zeigen sich zwischen Uhltschts Schilderungen der eigenen Stasi-Mitarbeit und Christa Wolfs *Was bleibt* intertextuelle Parallelen. In einem Gespräch geht Brussig auf deren Hintergrund ein; Christa Wolf sei symptomatisch für die Intellektuellen, welche sich nicht mit ihrer Mitschuld am System DDR auseinandergesetzt hätten. Sie stehe nicht nur für die oben angeführte Generation, sondern auch stellvertretend für eine ausbleibende Debatte über eigene Mitschuld und Verantwortung.⁸⁵ Die Begründung der Plausibilität von Uhltschts „Version des Mauerfalls“ führt das weiter:

Alle freuten sich, und keiner hatte begriffen, was wirklich passiert war: Die, die hinten standen, oder die, die später kamen, waren davon überzeugt, daß sie das Tor aufgedrückt hätten, wenn sie nur vorn gestanden hätten, und die, die vorn standen, waren der Meinung, sie hätten es aufgedrückt, denn immerhin ist es ja wirklich aufgegangen – und wenn ich bereits damals behauptet hätte, daß ich es allein war, hätte mir niemand geglaubt. Wir wurden doch nicht von *Pappsoldaten* bewacht. Erst der Gang der Zeit, die weiteren Ereignisse in Deutschland, machen meine Version vom Mauerfall rundum plausibel: Sehen sie sich die Ostdeutschen an, vor und nach dem Fall der Mauer. Vorher passiv, nachher passiv – wie sollen die je die Mauer umgeschmissen haben? (H 319f., Hervorh. im Orig.)

⁸² Vgl. Bremer, Versionen der Wende, S. 56f.; Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 261f.

⁸³ Vgl. Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 263.

⁸⁴ Vgl. Bremer, Versionen der Wende, S. 58.

⁸⁵ Vgl. Brussig nach Kasaty, Ein Gespräch, S. 29; vgl. auch Reimann, Schreiben nach der Wende, S. 263.

In dieser Passage wird explizit die Verknüpfung des Erzählten mit dem Blick Uhltschts auf den Fortgang der Ereignisse hergestellt. Die Kritik an der Passivität der DDR-Bevölkerung sowohl vor als auch nach dem Mauerfall erklärt nunmehr die bewusst inszenierte, begrenzte Perspektive des Ich-Erzählers sowie die einseitig orientierte Selektionsstruktur, welche jede Protestbewegung des Volkes vor dem 4. November meidet. Hierbei soll jedoch nicht die Historie widerlegt werden, vielmehr setzt ihr Brüssig eine durch Ironie und Satire überspitzte Version der Ereignisse entgegen, weil die offene Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie, das Eingreifen in einen öffentlichen Diskurs über zunehmende Verklärung sowie die ausbleibende Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit im Zentrum stehen.⁸⁶ Der Hintergrund zur Inszenierung des Protagonisten bestätigt das:

Als ich mich nach der DDR fragte, was ich in der DDR getan und nicht getan oder zu wenig getan habe, schmerzte es; [...]. Ich wollte das ganz genau wissen: Wo habe ich versagt? So eine Debatte war einfach fällig. Zuständig für solche Debatten sind zunächst die Intellektuellen. Aber wenn das die Intellektuellen nicht tun, dann werden es die anderen auch nicht machen. Das hat mich empört [...]. Deshalb hatte ich auch die Idee, einen literarischen Helden zu erschaffen, der mehr versagt als alle anderen, der wirklich alles glaubt, was ihm die Ideologie erzählt, und der darüber auch freimütig spricht.⁸⁷

Das erinnerungskulturelle Potential liegt demzufolge weniger in der Wiedergabe alltagsweltlicher Erinnerungen. Aufbauend auf dem antagonistischen dominiert der reflexive Modus der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses. Diese Verbindung, von Erll als „antagonistische Reflexion“ bezeichnet, kann als eine Zeitkritik funktionalisiert sein, z. B. „um Formen der diskursiven und medialen Konstruktion von Vergangenheit kritisch zu hinterfragen“.⁸⁸ Es geht demzufolge in *Helden wie wir* nicht um den Entwurf einer Gegenerinnerung oder die plausible Wiedergabe historischer Begebenheiten, sondern um die „Aufpfropfung eines sinnwidrig-grotesken Mythos auf die allseits bekannten Realien“.⁸⁹ Mittels

⁸⁶ Vgl. Bremer, *Versionen der Wende*, S. 54; Reimann, *Schreiben nach der Wende*, S. 246, 268.

⁸⁷ Brüssig nach Kasaty, *Ein Gespräch*, S. 29.

⁸⁸ Erll, *Gedächtnisromane*, S. 159.

⁸⁹ Hollmer / Meier, „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“, S. 116.

einer durch Groteske, Ironie und Satire verzerrten Version des Mauerfalls, mittels Tabuverletzung und Provokation wird die von Uhltscht selbst geführte Debatte über das eigene Involviertsein auch für die Erinnerungskultur herausgefordert. Insofern bestätigt sich die eingangs betonte Art der Inszenierung der Erinnerungen. Das Vermögen des Textes liegt auch darin begründet, dass nicht ein Außenstehender und Besserwisser, sondern ein Täter und zugleich Opfer des DDR-Regimes, ein Mitläufer in der Masse als Erzähler auftritt.⁹⁰ Somit erscheint Klaus Uhltscht durchaus als „diejenige Figur der sogenannten ‚Wendeliteratur‘, die vielleicht am ehesten ‚bleiben‘ wird – zumindest im Gedächtnis einer breiteren Leserschaft“.⁹¹

4. Zusammenfassende Gegenüberstellung beider Romane

In Anlehnung an Astrid Erlls Gedächtniskonzept von Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses kann zunächst festgehalten werden, dass die gewählten Texte unmittelbar mit den Kollektivgedächtnissen ihrer Entstehenszeit verbunden sind und auf diese zurückgreifen. Wie betont, bilden die wesentlichen historischen Daten die Basis bzw. einen oberflächlichen Rahmen des Erzählten. Auf inhaltlicher Ebene ist hervorzuheben, dass beide Romane ausführlich das staatliche Machtorgan des DDR-Regimes thematisieren. Brussigs *Helden wie wir* erzählt vollständig aus dem Blickwinkel des Stasi-Mitarbeiters Klaus Uhltscht. Loest hingegen setzt zwar in *Nikolaikirche* auf die Vermeidung einer Täter-/Opferstilisierung. Dennoch, und das wird u. a. anhand der zunehmend grotesk erscheinenden Maßnahmen gegen die Protestbewegung sowie der Rückgriffe in die Zeit des Kalten Krieges erkennbar, ist diese gesellschaftliche Gruppe eher negativ besetzt.⁹² Abgesehen von den unterschiedlichen Darstellungen bildet der Machtapparat des Regimes in beiden Texten einen eigenen zentralen Handlungsstrang. Rüdiger Stein-

⁹⁰ Vgl. Bremer, Versionen der Wende, S. 61.

⁹¹ Clemens Kammler: Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick. In: Clemens Kammler / Torsten Pflugmacher (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg 2004, S. 13-35, hier S. 30.

⁹² Vgl. Steinlein, Romanstruktur, S. 109.

lein stellt diesen Aspekt ebenfalls heraus und resümiert, die Stasi gehöre mit Sicherheit „zu jenen Bereichen der untergegangenen DDR, die die Phantasie der Öffentlichkeit am stärksten beschäftigen“.⁹³ Die Integration historisch belegter Sätze in beide Romane betont des Weiteren die Bezugnahme auf die Historie. Zudem wird Uhltschts Version des Mauerfalls im Rahmen des Interviews ganz bewusst und unverkennbar als eine „Sprechprobe“ inszeniert, so dass sie sich deutlich von den Arten biographischen Schreibens während der Wendezeit abgrenzt. Letztlich bestätigt sich, wie bereits in einigen literaturwissenschaftlichen Aufsätzen betont, dass die Texte als Teil des Symbolsystems Literatur wahrgenommen, aber zugleich als Gedächtnismedien funktionalisiert werden. Dies legt nahe, dass auch für Literatur zum Mauerfall der Rezeptionsrahmen der ‚kollektiven Texte‘ ausgeprägt ist.

Wenn auch beide Texte eindeutig auf die Kollektivgedächtnisse ihrer Entstehungszeit Bezug nehmen, so weist doch die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses konträre Ausprägungen auf. Zwar wird jeweils die dargestellte Wirklichkeit als spezifische Lebenserfahrung sozialer Gruppen vermittelt, sie erscheint als Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses. In *Nikolaikirche* zeichnen sich jedoch auch Ausprägungen des kulturellen Modus ab. Loest verknüpft Alltagsereignisse und Alltagshelden bewusst mit historisch fundiertem Wissen. Insbesondere das bildliche Gegenüber von Nikolaikirche und Rundem Eck sowie die Integration von aus der Historie entlehnten Persönlichkeiten lassen eine Erinnerung gemäß dem kulturellen Gedächtnis zu. Auf Grund dessen vermittelt das Erzählte durchaus auch verbindlichen und fundierenden Sinn. *Nikolaikirche* oszilliert demgemäß zwischen dem kommunikativen und kulturellen Modus. Alltagsweltliche Erinnerung, gespeist aus Erlebnissen Loests sowie jahrelangen Recherchen, kann in kulturelles Gedächtnis überführt werden, währenddessen kulturelles Gedächtnis mit Erfahrungshaltigkeit angereichert werden kann.

Thomas Brussigs *Helden wie wir* hingegen hält sich zwar oberflächlich an historische Daten, der Ich-Erzähler entwickelt allerdings in seinem als „Sprechprobe“ deklariertem Interview eine der Historie gegenläufige Version des Mauerfalls. Zwar scheinen Modelle anderer Kollektivgedächtnisse dekonstruiert zu werden, es wird jedoch keine Gegenerinne-

⁹³ Ebd.

rung inszeniert. Uhltschts Erzählungen sind nicht grundsätzlich falsch, die Verfremdung und die Komik entstehen im Wesentlichen durch den begrenzten und subjektiven Blickwinkel des Erzählers; somit wird eine antagonistische Reflexion erkennbar. Uhltschts Erzählungen integrieren insbesondere im Rahmen einer rückblickenden Wertung Beobachtungen der zeitgenössischen Erinnerungskultur. Indem er selbst reflexiv auf die erzählten Ereignisse zurückblickt, werden Funktionen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses diskutiert, bewertet und kritisiert. Vor dem Hintergrund der Erkenntnisse Uhltschts zur eigenen Vergangenheit wird eine Erneuerung des Sozialismus entschieden negiert und gleichzeitig eine offene Thematisierung des DDR-Regimes unter Rückblick auf die eigene Biografie und die eigene Vergangenheit provoziert. Indem Brussig einen von dem System deformierten Erzähler inszeniert, der Täter und Opfer, Außenseiter und Mitläufer ist, wird die Gesellschaftskritik von einem Insider ausgesprochen und die moralische Ebene zurückgenommen.⁹⁴

Die exemplarische Betrachtung der beiden gewählten Romane verdeutlicht zusammenfassend, dass zwar der Mauerfall am 9. November 1989 sowie die hiermit einhergehenden Ereignisse in vielfältiger Weise Eingang in die Literatur finden, dennoch vermögen beide Texte als Medien des kollektiven Gedächtnisses zur Erinnerung an die historisch weitreichenden Ereignisse der friedlichen Revolution von 1989 in ganz unterschiedlicher erinnerungskultureller Funktion wirksam zu werden.

⁹⁴ Vgl. auch Bremer, *Versionen der Wende*, S. 61.

„verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“.
Die rhizomorphe Textstadt in Thomas Klings *Manhattan Mundraum*

Denn die Stadt ist ein Gedicht, wie man oft gesagt hat und wie es Hugo besser als sonst jemand ausgedrückt hat, aber sie ist nicht ein klassisches Gedicht, ein auf das Subjekt zentriertes Gedicht. Sie ist ein Gedicht, das den Signifikanten entfaltet [...].¹

Diese zunächst ungewöhnlich anmutende Analogie von Stadt und Gedicht stellt im Jahr 1967 der französische Philosoph und Semiotiker Roland Barthes in seinem Essay *Semiologie und Stadtplanung* her, in dem er ausgehend von einem (post-)strukturalistischen Ansatz die Zeichenhaftigkeit der Stadt postuliert. Was er damit zum Ausdruck bringt, ist die Vielfalt der Signifikanten, der Pluralismus potentieller Lektüren, der sowohl dem literarischen Text als auch dem städtischen Raum inhärent ist und als einer steten Modifikation unterworfen erscheint. In diesem Kontext konstatiert Barthes zudem eine „unendlich metaphorische[] Natur des Stadtdiskurses“.² Ebenso wie Roman Jakobson zufolge die poetische Funktion darauf beruht, dass in der Lyrik das einzelne Wort aus der syntagmatischen Struktur, also der Ebene der Kombination, weitgehend isoliert ist und somit in erster Linie Similaritätsbeziehungen auf der paradigmatischen Achse entfaltet – so dass das Gedicht der Metapher weit näher steht als der Metonymie³ –, korrespondiert auch das Strukturprinzip der Stadt, so Barthes, mit einer „Metaphernkette“.⁴ Er

¹ Roland Barthes: *Semiologie und Stadtplanung*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1988, S. 199-209, hier S. 209.

² Ebd., S. 207.

³ Vgl. Roman Jakobson: *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik* (1956). In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1996, S. 163-174, hier S. 174 („Das Prinzip der Similarität bildet für die Prosa die Grundlage; die metrische Übereinstimmung der Verszeilen oder die lautliche Gleichartigkeit der Reimwörter legt die Frage nach der semantischen Gleichartigkeit und Gegensätzlichkeit besonders nahe [...]. Die Prosa ist dagegen im wesentlichen durch die Kontiguität getragen.“).

⁴ Barthes, *Semiologie und Stadtplanung*, S. 207.

betont somit die Möglichkeit, die Stadt als ein textuelles Gebilde – er bezieht sich hier insbesondere auf die Lyrik – zu lesen: „Wenn wir uns in einer Stadt fortbewegen, befinden wir uns alle in der Situation eines Lesers der *100 000 Millionen Gedichte* von Queneau, in denen man durch die Änderung eines einzigen Verses ein anderes Gedicht finden kann [...]“. ⁵

Auch William Sharpe und Leonard Wallock konstatieren in ihrem kulturhistorisch orientierten Aufsatz *From „Great Town“ to „Nonplace Urban Realm“* aus dem Jahr 1987, dass die zunehmende strukturelle Komplexität, die das Aufkommen moderner Industriestädte und die Entstehung suburbaner Zonen bewirkten, impliziere, dass sich die Stadt in ihrer Zeichenhaftigkeit zunehmend der Lyrik annähere: „It is as if we are moving from simple prose (the merely *legible* city) to a kind of poetry (the ‚heightened‘ sensation of the imageable city), which can itself be further analyzed, like a poem, in terms of its ‚identity, structure, and meaning‘“. ⁶

Die Zeichenhaftigkeit des städtischen Raums

Die Stadt lässt sich nicht nur mit einem Gedicht vergleichen, sondern repräsentiert insgesamt einen Raum, mit dem sich die Kultur- sowie Sozialwissenschaften im 20. Jahrhundert verstärkt auseinandersetzen. So manifestieren sich ihre textuellen Qualitäten insbesondere darin, dass sie in zahlreichen, insbesondere strukturalistisch und poststrukturalistisch orientierten Analysen als ein semiotischer Raum aufgefasst wird. „Die Stadt ist eine Schrift“, ⁷ so Roland Barthes, der „eine wesentlich signifikante Natur des städtischen Raums“ ⁸ postuliert und versucht, sich einer Sprache beziehungsweise einem Code der Stadt anzunähern, ⁹ wobei er auf Kevin Lynchs früh entworfenen Begriff der *legibility* zu-

⁵ Ebd., S. 206.

⁶ William Sharpe / Leonard Wallock: *From „Great Town“ to „Nonplace Urban Realm“*. *Reading the Modern City*. In: Dies. (Hg.): *Visions of the City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore u. a. 1987, S. 1-50, hier S. 18.

⁷ Barthes, *Semiotologie und Stadtplanung*, S. 206.

⁸ Ebd., S. 200.

⁹ Ebd., S. 208.

rückgreift.¹⁰ Der amerikanische Stadtplaner Lynch entwickelte mit seiner 1960 erschienenen Studie *The Image of the City* einen vornehmlich wahrnehmungspsychologischen – nicht wie Barthes semiotischen – Ansatz, indem er zu definieren versuchte, anhand welcher architektonischen Elemente (Straßen, Wahrzeichen etc.) das Individuum den städtischen Raum ‚liest‘ und somit memoriert.¹¹

By this [the legibility, G. K.] we mean the ease with which its parts can be recognized and can be organized into a coherent pattern. Just as the printed page, if it is legible, can be visually grasped as a related pattern of recognizable symbols, so a legible city would be one whose districts or landmarks or pathways are easily identifiable and are easily grouped into an over-all pattern.¹²

„Die Stadt“, so Barthes, „ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“¹³ Erst seine räumliche Durchquerung als „eine Art Leser“ und seine sinnliche Wahrnehmung produzieren demzufolge den urbanen Raum als eine sprachliche Äußerung, als einen „Diskurs“. Es ist somit der Benutzer der Stadt, der „je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert“.¹⁴ Bedeutung entsteht insofern individuell und konstituiert sich zudem erst in einem Netz komplexer städtischer Relationen. Entsprechend sind die Signifikanzen urbaner Orte nicht stabil, sondern stellen sich vielmehr mit ihrer Benutzung prozessual, in einem Vorgang unabgeschlossener Bedeutungsproduktion, her.¹⁵ Barthes zufolge repräsentiert der urbane Raum also, entsprechend der im Poststrukturalismus behaupteten Kette der unendlich auf-

¹⁰ Vgl. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München 1993, S. 32.

¹¹ Vgl. Christa Kamleithner: *Lesbarkeit. Zur Einführung*. In: Susanne Hauser / Christa Kamleithner / Roland Meyer (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld 2011, S. 248-257, hier S. 250.

¹² Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge, Mass. 1960, S. 2f.

¹³ Barthes, *Semiotik und Stadtplanung*, S. 202.

¹⁴ Ebd., S. 206.

¹⁵ Vgl. Kamleithner, *Lesbarkeit*, S. 252.

einander verweisenden Signifikanten, einen Raum der Korrelationen, die sich jedoch „nie in eine volle Bedeutung, in eine letzte Bedeutung einschließen lassen“.¹⁶ Einen identischen Ansatz vertritt der Kulturtheoretiker Michel de Certeau in seinem Hauptwerk *Die Kunst des Handelns*, in dem er den Akt des Gehens mit einem Sprechakt identifiziert. Der Gehende „verwandelt“, so Certeau, „jeden räumlichen Signifikanten in etwas anderes. [...] Indem er eine Auswahl unter den Signifikanten der räumlichen ‚Sprache‘ vornimmt oder indem er sie durch den Gebrauch, den er von ihnen macht, verändert, schafft er also Diskontinuität“.¹⁷

Einen Beitrag, der als fundamental für eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Stadtdiskurs erscheint, leistet der Philologe Andreas Mahler, der das Begriffspaar ‚Stadttext‘ und ‚Textstadt‘ einführt. Im Rückgriff auf Roland Barthes schreibt er jeder Stadt ihre eigene Syntaktik, Semantik und Pragmatik zu.¹⁸ Er widmet sich jedoch nicht der semiotischen Lektüre ‚realer‘ Städte, sondern „textuellen Stadtlektüren“,¹⁹ Stadttexten also. ‚Stadttext‘ signalisiert zwar eine Referenz auf tatsächlich existierende Städte, seinen Ausführungen zufolge verfügen textuelle Stadtdarstellungen jedoch über einen fundamentalen Konstruktcharakter, insofern Stadttexte stets nur Textstädte herstellen, „modellier[en]“.²⁰ Zugleich widerspricht er damit der Vorstellung, die Stadt müsse dem Text vorgängig sein. So stellt etwa Charles Dickens’ London eine von diesem Schriftsteller textuell konstruierte Stadt dar, die independent von der ‚realen‘ Stadt London existiert, ebenso wie auch Franz Kafkas Prag nicht mehr als ein von seinen Texten produziertes, diskursives Prag repräsentiert. Mahler nähert sich dem Phänomen ‚Text der

¹⁶ Barthes, *Semiotik und Stadtplanung*, S. 205. Barthes betont, dass man eine eindeutige Zuordnung der als Signifikanten geäußerten Orte zu den als Signifikanten geäußerten Funktionen (z. B. Zentrum – dessen soziale, kulturelle etc. Funktion) nicht vornehmen kann, „eben weil die Signifikate wie mythische Wesen sind, also äußerst ungenau, und ab einem bestimmten Zeitpunkt immer zu Signifikanten von *etwas anderem* werden: Die Signifikate ziehen vorüber, die Signifikanten bleiben.“ Ebd., S. 205.

¹⁷ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 191.

¹⁸ Andreas Mahler: *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In: Ders. (Hg.): *Stadtbilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, 170), S. 11-36, hier S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 12.

²⁰ Ebd.

Stadt‘ – und nicht mehr ‚Stadt als Text‘ – zwar wiederum semiotisch, jedoch unter veränderter Perspektive: So bezeichnet ‚Stadttext‘ den materiellen Zeichenträger beziehungsweise die Signifikantenkette, während ‚Textstadt‘ die Seite des Signifikats, den Zeicheninhalt umfasst.²¹ Stadttexte sind dementsprechend definiert als „diejenigen Texte, deren sprachliche Strukturen und Strategien dominant darauf ausgerichtet sind, Textstädte zu produzieren“, und folglich als „die institutionellen Orte diskursiver Stadtkonstitution“.²² Somit verweist Mahler darauf, dass die Literatur autonome Textstädte schafft, ohne dabei mimetisch eine außersprachliche Wirklichkeit abzubilden, Räume des Fiktionalen also. „Performativ [...] *macht* ein Stadttext eine Stadt, stellt sie poetisch (‚poein‘) her, gibt ihr ‚Form‘: Er ist imaginäre Karte, betreibt aktive Stadterschreibung, ist im emphatischen Sinn performative Topographie.“²³ In welcher Form Thomas Klings *Manhattan Mundraum* die Zeichenhaftigkeit des urbanen Raums ausstellt und dabei eine spezifische Textstadt Manhattan entwickelt, soll im Folgenden näher betrachtet werden.

Thomas Klings *Manhattan Mundraum*

Seit seinem 1986 veröffentlichten Gedichtband *erprobung herzstärkender mittel* ist der Kölner Lyriker Thomas Kling (1957-2005) als „einer der bemerkenswertesten Repräsentanten einer sprach- und formreflexiven Dichtung“²⁴ hervorgetreten. Was sich bereits in diesem frühen Werk manifestiert, ist die an sein Dichtervorbild Paul Celan erinnernde, insbesondere in dessen 1959 erschienenen *Sprachgitter* offenbar werdende „Überlagerung der Stimmen und [...] Aufteilung in Sprachmasken“, welche dazu dienen, eine „komplizierte Aufschichtung der Bezugsmittel

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd.

²³ Andreas Mahler: Imaginäre Karten. Performative Topographie bei Borges und Réda. In: Achim Hölter / Volker Pantenburg / Susanne Stemmler (Hg.): *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*. Bielefeld 2009, S. 217-240, hier S. 224 [Herv. i. Orig.].

²⁴ Erk Grimm: Thomas Kling. In: Ursula Heukenkamp / Peter Geist (Hg.): *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2006, S. 686-693, hier S. 686.

zu erreichen, die den Leser alarmiert und befremdet“.²⁵ Diese Poetik polyphoner Überblendung – das „Konzept eines Schreibens am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen“ – vertreten ebenfalls Peter Waterhouse, Bert Papenfuß, Dieter M. Gräf oder der soeben zitierte Durs Grünbein,²⁶ der diesbezüglich postuliert: „Gemeint sind hier nicht nur die Stimmen im Kopf, dieses Wispern und Flüstern, das an der Schädelnaht kratzt, gemeint sind auch die realen Stimmen draußen, ihr urbanes Gemurmel [...]“.²⁷ Damit reflektiert der Lyriker und Essayist Kling unter anderem die ab den 90er Jahren erneut verstärkte beobachtbaren Tendenzen visueller Poesie, die sich im Grenzbereich von Literatur, bildender Kunst sowie medialen Erscheinungsformen situiert,²⁸ und grenzt sich in seiner sprachreflexiven und sprachbewussten Poetik zugleich von der Alltags- und Befindlichkeitslyrik der 70er Jahre ab.²⁹

Die bereits angedeutete, für den Schriftsteller charakteristische Verknüpfung der urbanen Topographie mit einer Sprach- und Stimmlandschaft manifestiert sich besonders deutlich in seinem 1996 erschienenen, den Band *morsch* eröffnenden Gedichtzyklus *Manhattan Mundraum*.³⁰ Die hier geschaffene Textstruktur weist insofern Merkmale postmodernen Schreibens auf, als sie sich palimpsesthaft und gleich einem rhizomatischen Gefüge entfaltet, was im Folgenden zunächst an zentralen Stellen des Gedichts illustriert werden soll, um anschließend

²⁵ Ebd., S. 688.

²⁶ Vgl. Michael Braun: In aufgerissenen Sprachräumen. Eine Begegnung mit Gedichten der neunziger Jahre. In: Christian Döring (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt am Main 1995 (= edition suhrkamp, 1938), S. 271-286, hier S. 279.

²⁷ Durs Grünbein: Drei Briefe. In: Ders.: Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt am Main 1996, S. 40-54, hier S. 46.

²⁸ Vgl. Hermann Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart u. a. 2004, S. 49.

²⁹ Vgl. Hermann Korte: Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren. In: Karen Leeder (Hg.): Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog. Amsterdam u. a. 2007, S. 109-138, hier S. 119.

³⁰ Thomas Kling: Manhattan Mundraum. In: Ders.: Gesammelte Gedichte 1981-2005. Hg. von Marcel Beyer / Christian Döring. Köln 2006, S. 435-440. Im Folgenden wird *Manhattan Mundraum* unter Verwendung der Sigle MM und mit Angabe des jeweiligen Gedichtabschnitts zitiert.

die Funktion dieser Form der bewussten lyrischen Inszenierung des metropolitanen New York näher zu untersuchen.

Die „Poetik polyphoner Überblendung“

Bereits in den ersten Verszeilen – „die stadt ist der mund- / raum. zunge, textus“ (MM 1) – manifestieren sich die zentralen Themenkomplexe, mit denen der urbane Raum Manhattan im nun zu analysierenden Gedicht verknüpft wird: die Stadt als Sprach- und Zeichenraum respektive als Körpermetapher.³¹ Wesentlich ist dabei jedoch, dass in *Manhattan Mundraum* nie das Bild eines in sich geschlossenen, vollständigen Körpers entworfen wird; stattdessen erscheint der antropomorphisierte Stadtleib, als den der Schriftsteller die US-amerikanische Metropole arrangiert, fragmentiert und auf einzelne Bestandteile reduziert – vornehmlich auf Mund, Zunge und Zähne, welche bezeichnenderweise die primären Mittel lautlicher Artikulation darstellen. Die von Kling verwendeten Körpermetaphern lassen sich jedoch nicht zu einer Bedeutung hin auflösen, sondern erlauben vielmehr einen weiten Interpretationsspielraum. So macht sich der Lyriker beispielsweise wiederholt die Polysemie des Lexems ‚Zunge‘ (vgl. MM 1) zunutze, das nicht nur das Sprechorgan bezeichnet, sondern in einem übertragenen Sinne zusätzlich einen antiquierten, poetischen Terminus für die Sprache per se repräsentiert, was sich etymologisch aus dem beide Bedeutungen gleichermaßen tragenden, lateinischen ‚lingua‘ herleitet, dessen Mehrdeutigkeit in zahlreichen modernen romanischen Sprachen bewahrt blieb. Insofern sie sowohl ein Organ sprachlicher Kommunikation als auch

³¹ Die Metapher des urbanen Körpers knüpft an einen weitreichenden, in literarischen ebenso wie in kulturwissenschaftlichen Texten entworfenen Stadtdiskurs an, insofern die Analogie von menschlichem Körper und traditioneller Stadt als einer gewachsenen, organischen Einheit, die sich etwa in häufigen Vergleichen derselben mit einem Blutkreislauf äußert, einen zentralen Topos darstellt. Vgl. Sonja Altnöder: Die Stadt als Körper. Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Wolfgang Hallet / Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 299-318, hier S. 300. Siehe dazu auch die Abhandlung *Fleisch und Stein* des amerikanischen Soziologen Richard Sennett, der das Verhältnis von menschlichem Körper und städtischem Raum von der Antike bis zur Postmoderne nachzeichnet: Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Frankfurt am Main 2007.

Symbol des sprachlich-dichterischen Könnens ist,³² verweist sie auf eine generelle Sprachfähigkeit. Zugleich rekurriert die „Zunge“ jedoch auch auf einen geographischen Aspekt der extratextuellen urbanen Wirklichkeit, ist Manhattan doch tatsächlich auf einer zwischen Hudson und East River gelegenen Landzunge erbaut. Die „Zunge“ lässt sich dementsprechend als gleichermaßen räumliche Referenz, organisches Körperteil und Symbol des Sprechens sowie der Sprachfähigkeit mit dem Stadtteil Manhattan identifizieren, den Kling somit zu einem Ort sprachlicher Artikulation werden lässt.

Manhattan Mundraum thematisiert eindringlich das Phänomen ‚Sprache‘, rekurriert dabei insbesondere auf Stimmlichkeit respektive Mündlichkeit, auf die Korrelation von ‚Schreib- und Sprachprozessen, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Schrift und Rede‘.³³ So verweist in dem synästhetischen, den auditiven mit dem visuellen Sinnesbereich verknüpfenden Ausdruck „polylingual. poly- / linguales geschau“ (MM 2) das Adjektiv „polylingual“ autoreflexiv auf die bereits erwähnte, für Klings Schreiben charakteristische, polyphone „Überlagerung der Stimmen“.³⁴ Entsprechend definiert der Lyriker in seinem 1997 erschienenen, poetologischen Essay *Itinerar Gedichte* als „hochkomplexe (‚vielzüngige‘, polylinguale) Sprachsysteme: Kommunikabel und inkommunikabel zugleich“,³⁵ womit er einen Kernpunkt moderner Poetologien des 20. Jahrhunderts formuliert und auf die Avantgarde- und Modernetradition rekurriert.³⁶ Der Dichter zerschlägt zudem die einzelnen Wörter derart, dass zuweilen vollkommen neue Sinnzusammenhänge entstehen. So wird etwa das Wort „aufgeschmo- / lzn[]“ (MM 1) mittels der durch den unmittelbaren Zeilensprung und die Elision des letzten, unbetonten Vokals bedingte Segmentierung selbst verflüssigt, gleichsam ‚aufgeschmolzen‘.

Auch Hermann Korte zufolge besteht Klings Lyrik aus „auf Oralität angelegten, alle Registraturen der Stimme, des Rhythmus und des Klangs nutzenden Versen“, womit sich der Schriftsteller auf die „Memo-

³² Vgl. Torsten Voß: Zunge. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer / Joachim Jacob. Stuttgart u. a. 2008, S. 438-439, hier S. 438f.

³³ Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 46.

³⁴ Grimm, *Thomas Kling*, S. 688.

³⁵ Thomas Kling: *Itinerar*. Frankfurt am Main 1997 (= edition suhrkamp, 2006), S. 55.

³⁶ Vgl. Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 40.

rier- und Gedächtnistradition der Poesie als Medium der Mündlichkeit³⁷ beruft. Auf Gedichtebene rekurriert das Adjektiv „polylingual“ aber auch auf das metropolitane Stimmengewirr, das Mehrsprachigkeit insofern impliziert, als sich im urbanen Raum vielfältige Stimmen überblenden und New York ferner aufgrund seiner Rolle als früherer primärer Anlaufpunkt für Immigranten in die USA eine babylonisch anmutende Fülle an Sprachen in sich versammelt. Dies kommt in den Versen „während das zeitungspapier georgisch- / bedruckt erscheint, fühl ich mein mund / raum“ (MM 10) nochmals zum Ausdruck. Indem die temporal oder adversativ deutbare Konjunktion die beiden Satzteile zueinander in Relation setzt, kann die einem sich artikulierenden Ich zugeschriebene Äußerung „fühl ich mein mundraum“ darauf hindeuten, dass hier das lyrische Subjekt sich seiner eigenen Sprache angesichts der im urbanen Raum erfahrenen Polylingualität noch einmal tastend zu vergewissern sucht. Gerade an der Stelle muss jedoch, wie noch näher gezeigt werden soll, davon ausgegangen werden, dass dieser Versuch ergebnislos bleibt, das Subjekt sich vielmehr im urbanen Sprachgewirr verliert. Das korrespondiert auch mit der das Gedicht beherrschenden, wiederholten Infragestellung von Wahrnehmungsmöglichkeit und Sprechfähigkeit, wie sie sich etwa in Komposita wie „blicknamenzerfall“ (MM 12), „mundfäule“ (MM 1) oder „maulsperre“ (MM 3) offenbart.

In *Manhattan Mundraum* kommt zudem an einer Textstelle eine Stimme Manhattans zu Wort, indem die durch Anführungszeichen markierte wörtliche Rede eines Cracksüchtigen, eines „crackhead[s]“ (MM 3), als „(,rauch nur so einma di woche; zwoma höchsanz‘)“ (MM 3) in den Text integriert wird. Slang und Umgangssprache – „die illegitime, weitgereiste Sprache der Straße“, die „Sprache unterwegs, die den treffenden, schlagenden Begriff im Mund führt“,³⁸ wie es in *Itinerar* heißt – nimmt der Dichter, für den der Konnex von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zentral ist, ebenso wie fachsprachliche Ausdrücke, Anglizismen oder literarische Zitate in sein Gedicht auf, was zu einer stimmlichen Vielfalt und Fülle an Sprechweisen führt, die zudem die sich im urbanen Raum entfaltende Polyphonie reflektieren. Eben dieser Aspekt

³⁷ Ebd., S. 191.

³⁸ Kling, *Itinerar*, S. 41.

findet im Kompositum „sprachbeschleuniger“ (MM 3), welches auf das „MANHATTAN“ (MM 4) der nachfolgenden Textsequenz referiert, nochmals seinen Ausdruck. In den Versen „seht ihre zunge“ (MM 3) verwendet das lyrische Subjekt darüber hinaus die imperative Form des Wahrnehmungsverbs ‚sehen‘, wodurch der Effekt einer Zeigegeste erreicht wird, die auf die „zunge“ und somit auf die Sprache selbst deutet. Die direkt daran anschließende Formulierung „geschwärzter eingeschwärzter o-ton“ (MM 3) kann in Zusammenhang mit dem Vers „und die stadtzunge schweigt“ (MM 3) gesehen werden und bezieht sich vermutlich darauf, dass die Geräusche der U-Bahn die sprachlichen Äußerungen der Fahrgäste übertönen. Der „o-ton“ – ein Begriff aus dem Medienjargon, der einen außerhalb eines Studios entstandenen Originalton und somit eine unveränderte, nicht manipulierte Tonaufzeichnung benennt – erscheint nunmehr als „geschwärzter eingeschwärzter“, er ist somit nicht mehr hörbar und im Nachhinein zudem auch nicht mehr fixierbar.

Die palimpseste Struktur

In a related image, that of the palimpsest, one sees the city as a compound of succeeding layers of building or ‚writing‘, where previous strata of cultural coding underlie the present surface, and each waits to be uncovered and ‚read‘.³⁹

Die Wahrnehmung der Großstadt als eines palimpsesthafte strukturieren Zeichenraums, in dem sich aktualisierbare Vergangenheitsschichten gegenseitig überlagern, stellt – wie William Sharpe und Leonard Wallock es hier beschreiben – einen weit verbreiteten Topos dar. Die in *Manhattan Mundraum* manifesten Motivkomplexe tragen wesentlich dazu bei, dass der Metropole New York eine palimpseste Raumstruktur zugeschrieben wird. Diesen Deutungsansatz legt das vorliegende Gedicht in der sechsten Textsequenz selbst nahe, wenn es heißt „palimpsest ist ding“ (MM 6), wobei das unspezifische Substantiv „ding“ jedoch keinen klaren Referenzrahmen erhält und somit auf eine Fülle möglicher Signifikate verweisen kann. ‚Palimpsest‘, vom altgriechischen

³⁹ Sharpe / Wallock, From „Great Town“, S. 9.

‚palin‘ (zurück) und ‚psestos‘ (geschabt), bezeichnet zunächst in der Handschriftenkunde ein wiederbeschriebenes respektive überschriebenes Pergament, dessen ursprünglicher Text mittels diverser technischer Verfahren weitgehend getilgt wurde und infolgedessen nur mehr fragmentarisch unter dem später entstandenen, konsistenten Überschreibungstext erkennbar bleibt.⁴⁰ Der Terminus ist titelgebend für Gérard Genettes im Jahr 1982 publizierte Analyse der ‚Transtextualität‘, die er als Oberbegriff für sämtliche Erscheinungsformen textueller Relationen einführt.⁴¹ ‚Palimpsest‘ avanciert schließlich zur zentralen Metapher poststrukturalistischer Intertextualitätsdiskurse, insofern dieser Begriff darauf verweist, dass ein Text keine autonome, in sich geschlossene Einheit bildet, sondern vielmehr in einem kontinuierlichen Bezug zu anderen Texten steht. Der von Jacques Derrida geschaffene, neologistische Terminus *différance* drückt aus, dass die Zeichen in ein unabschließbares Verweissystem der Signifikanten eingebunden und somit einer unendlichen Sinnverschiebung unterworfen sind, was nachfolgend an einer Gedichtstelle illustriert werden soll. Ebenso wie also ein Signifikant immer auf eine unendliche Kette von Signifikanten verweist, befindet sich auch jeder Text bedingt durch seine Zeichenhaftigkeit in einem unabschließbaren Verweisungszusammenhang mit anderen Texten, was eine Öffnung beziehungsweise Auflösung des Textbegriffs impliziert. Dementsprechend ist Jacques Derrida zufolge ein Text „kein abgeschlossener Schriftkorpus mehr, kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefasster Gehalt“, sondern vielmehr „ein differentielles Netz, ein Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verwei-

⁴⁰ Meinhard Winkgens: Palimpsest. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart u. a. 2008, S. 554-555, hier S. 554.

⁴¹ Gérard Genette unterscheidet Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität. Der Begriff ‚Palimpsest‘ steht hier sinnbildlich insbesondere für das Konzept der Hypertextualität, womit er die Relationen zwischen dem präsenten Hypertext und dem ihm zugrunde liegenden Prätext, dem Hypotext, bezeichnet. Es handelt sich dabei nicht um einen Kommentar, sondern um eine Beziehung der Überlagerung, wobei der Hypertext ohne den Hypotext nicht denkbar wäre. Ein Beispiel für eine solche Hypertextualitätsrelation wäre James Joyce’ *Ulysses*, der als Hypertext ohne seinen ihm zugrunde liegenden Hypotext, Homers *Odyssee*, nicht hätte entstehen können.

sen“.⁴² Diese im Poststrukturalismus vielfach verwendete Metapher vom Text als prozessuellem „Gewebe von Zitaten“⁴³ findet sich auch in Roland Barthes' 1968 veröffentlichtem Essay *Der Tod des Autors* sowie in seinem Aufsatz *Die Lust am Text* aus dem Jahr 1973.⁴⁴ Einen universellen, entgrenzten Textbegriff vertritt darüber hinaus Julia Kristeva, die mit ihrem programmatischen Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* den ontologischen Intertextualitätsbegriff in die poststrukturalistische Debatte einführt.⁴⁵ „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.“⁴⁶ Kristeva erweitert den Textbegriff dabei derart, dass sie sämtliche Sinnsysteme und kulturellen Codes, demzufolge auch Geschichte, Ideologie oder das Subjekt, in den universalen Intertext einbezieht.⁴⁷

⁴² Jacques Derrida: Überleben. In: Ders.: *Gestade*. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1994, S. 119-218, hier S. 130. Der entgrenzte Textbegriff Derridas kommt auch in seiner Bezeichnung ‚*texte général*‘ zum Ausdruck. Vgl. Oliver Jahraus: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen u. a. 2004 (= UTB, 2587), S. 324.

⁴³ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 181-193, hier S. 190.

⁴⁴ So heißt es in *Die Lust am Text*: „*Text* heißt GEWEBE; während man dieses Gewebe aber bisher immer für ein Produkt, einen fertigen Schleier gehalten hat, hinter dem sich, mehr oder minder verborgen, der Sinn (die Wahrheit) befindet, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Flechten selbst verfertigt und bearbeitet [...]. Würden wir Neologismen lieben, so könnten wir die Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnennetz).“ Roland Barthes: *Die Lust am Text. Kommentar von Ottmar Ette*. Berlin 2010 (= Suhrkamp Studienbibliothek, 19), S. 80.

⁴⁵ Vgl. Oliver Scheiding: *Intertextualität*. In: Astrid Erll / Stefan Neuhaus (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 53-72, hier S. 53 u. 60.

⁴⁶ Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Dorothee Kimmich / Rolf Günter Renner / Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1996, S. 324-348, hier S. 337.

⁴⁷ Vgl. Anton Seljak: *Intertextualität*. In: Ulrich Schmid (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 2010, S. 76-98, hier S. 84 sowie Susanne Schedel: *Literatur als Zitat – „Korrespondenzverhältnisse“ in Kafkas *Das Urteil**. In: Oliver Jahraus / Stefan

Hier soll nun zunächst die in *Manhattan Mundraum* festzustellende spezifisch-deskriptive Intertextualität betrachtet werden, um anschließend erneut auf das poststrukturalistische, universelle Intertextualitätskonzept einzugehen. Im vorliegenden Gedicht finden sich mehrfach intertextuelle Verweise, die zwar als solche erkennbar sind, deren erfolgreiche Auflösung jedoch zumeist spezifisches literatur- beziehungsweise kunstgeschichtliches Wissen erfordert. So machen in der sechsten Textsequenz die ebenso interrogativ wie affirmativ deutbaren Verse „was fiel majakovskij auf / was lorca“ (MM 6) in einer autoreflexiven Geste auf die *Manhattan Mundraum* vom Autor ‚eingeschriebene‘ Intertextualität aufmerksam, indem auf den russischen Futuristen Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893-1930) und den Spanier Federico García Lorca (1898-1936), welcher der dem Surrealismus nahestehenden ‚Generación del 27‘ angehörte, rekuriert wird. Beide Schriftsteller, sowohl Lorca als auch Majakovskij, zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihre Eindrücke von der Großstadt New York – die García Lorca während seines mehrjährigen Aufenthalts in der Metropole, Majakovskij im Rahmen seiner 1925 unternommenen Amerikareise sammelte – kritisch literarisch verarbeiteten. So simuliert Majakovskij beispielsweise in seinem Gedicht *Broadway*⁴⁸ mittels extrem kurzer Verszeilen, Metaphern der Bewegung sowie Spiegelungen eine rasende Fahrt durch die Großstadt New York.⁴⁹ Auch *Manhattan Mundraum* spielt wiederholt auf eine Manhattan durchquerende Fahrt mit der Subway an. Das im Gedicht zweimal auftauchende „poeta en nueva york“ (MM 7) stellt darüber hinaus eine Reminiszenz an García Lorcás in den Jahren 1929 und 1930 entstandenen gleichnamigen Gedichtband dar. Mittels der syntaktischen Kontextualisierung der intertextuellen Referenz „vom schabereinsatz / abgekratzt ist palimpsest: was fiel majakovskij auf / was lorca“ (MM 6) – der verwendete Doppelpunkt setzt die beiden Aspekte zueinander in Relation – verweist das Gedicht bewusst auf literarische Vorgänger, auf de-

Neuhaus (Hg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart 2002, S. 220-240, hier S. 224.

⁴⁸ Vgl. Wladimir Majakowski: *Broadway*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Leonhard Kossuth. Bd. I: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1967, S. 174-179.

⁴⁹ Vgl. Matthias Freise: Vladimir Vladimirovič Majakovskij. *Das lyrische Werk*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*. Bd. 10. Stuttgart u. a. 2009, S. 535-537, hier S. 536.

ren Basis Kling seine Großstadtdichtung fortschreibt. Zugleich macht der Schriftsteller hier darauf aufmerksam, dass sich sein Gedicht in einem universellen Intertext bewegt. Infolge der im Poststrukturalismus ins Zentrum gerückten Intertextualitätsverfahren kommt es, wie es Kristeva formuliert, zu einer „Spatialisierung“,⁵⁰ einer Verräumlichung des Textes. Die von Bachtin formulierte ‚Intersubjektivität‘, die auf der horizontal operierenden Achse Subjekt-Adressat basiert, koinzidiert in dem von Kristeva postulierten Intertextualitätsmodell mit einer vertikalen Achse Text-Kontext, was eine Dreidimensionalität des Wortes (Subjekt-Adressat-Kontext) zur Folge hat.⁵¹ Auch Kling fügt sein Gedicht auf einer metareflexiven Ebene in die Vertikalität des Text-Kontext-Gefüges ein, was zu einer Verräumlichung des Textes führt.

Für den Leser ohne spezifische kunstgeschichtliche Kenntnisse besonders schwierig aufzulösen sind die Verse „unterrumpelt / von mondriaens subwayfahrplan, palermos widmung“ (MM 6). „[M]ondriaens subwayfahrplan“ rekurriert vermutlich auf das zwischen 1942 und 1943 in New York entstandene Gemälde *Broadway Boogie-Woogie* des niederländischen Malers Piet Mondrian (1872-1944), einem bedeutenden Vertreter des niederländischen Kubismus und Begründer des sogenannten Neoplastizismus. In Form eines Gerüsts aus zusammenhängenden, horizontal und vertikal verlaufenden Linien in den Primärfarben Gelb, Blau und Rot sowie den Nicht-Farben Schwarz und Weiß wird das New Yorker U-Bahn-Netz dargestellt. Auch bei der Formulierung „palermos widmung“ handelt es sich um eine Allusion auf eine bildkünstlerische Interpretation der US-amerikanischen Metropole. Der deutsche Maler und Objektkünstler Blinky Palermo (1943-1977), ein Schüler Joseph Beuys', schuf im Jahr 1976 eine Serie von 39 Metallbildern, in Cadmiumgelb, Cadmiumrot und Schwarz gehaltenen, geometrisch geformten Farbobjekten, die er unter dem Titel *To the People of New York City* zusammenfasste – wobei es sich um eben die von Kling erwähnte „widmung“ handeln müsste. Das Partizip „unterrumpelt“ bezieht sich zunächst recht wörtlich auf die New Yorker Untergrundbahn,

⁵⁰ Kristeva, Bachtin, S. 342.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 336f. sowie Jan Engelke: Die Räumlichkeit von Texten und die Textualität von Räumen. In: Oliver Kohns / Martin Roussel (Hg.): *Einschnitte. Identität in der Moderne*. Würzburg 2007, S. 117-135, hier S. 122f.

welche das räumlich darüberliegende Straßennetz ‚unterrumpelt‘, verweist aber ebenso autoreflexiv auf Klings Text, der von anderen, ihm vorangegangenen künstlerischen Verarbeitungen der amerikanischen Großstadt unterlegt ist.

Darauf referiert ebenfalls die selbstreflexive Formulierung „tomographie-im- / zeitraffer, slow motion tomographie, heißt / das so?“ (MM 2) ‚Tomographie‘, das sich vom altgriechischen *to*me, ‚Schnitt‘, und *graph*ein, ‚kratzen‘, ‚schreiben‘, ableitet, bezeichnet Schnittbild- beziehungsweise Schichtaufnahmeverfahren, wie sie beispielsweise in der Medizin sowie auch in der Geophysik und der Archäologie zur Anwendung kommen. Diese bildgebenden Verfahren zielen darauf, die innere räumliche Struktur von Objekten zu ermitteln, wobei ein überlagerungsfreies Abbild der einzelnen Schichten erzielt wird. In *Manhattan Mundraum* korreliert die Tomographie folglich mit dem Bild des Palimpsests, da sie eben jene einander überlagernden Textschichten, aus denen sich ein Palimpsest zusammensetzt, einzeln sichtbar machen kann. Die attributive Bestimmung „im- / zeitraffer“ sowie ihr Antonym „slow motion“ überführen den naturwissenschaftlichen Terminus in einen medientechnischen Kontext, bezeichnen die beiden Begriffe doch die Beschleunigung beziehungsweise Verzögerung von Bildwiedergaben. Mittels des unmittelbar anschließenden „heißt / das so?“ stellt das Gedicht ferner die eigenen Begrifflichkeiten infrage. Ob *Manhattan Mundraum* jedoch tatsächlich die einander überlagernden textuellen Schichten einem tomographischen Verfahren gleich sichtbar macht, bleibt fraglich. Vielmehr verweist die Vokabel „tomographie“ vermutlich lediglich autoreflexiv auf die Überlagerung textueller Fragmente, ohne jedoch tatsächlich deren Sichtbarmachung behaupten zu wollen. In denselben Deutungszusammenhang fügen sich auch die Verse „vom schabereinsatz / abgekratzt ist palimpsest“ (MM 6) ein, die auf graphische Verfahren verweisen, wobei das Abschürfen der Oberflächenschicht mit der daraus resultierenden künstlerischen Textur verbunden ist, die als eine in die Tiefe reichende Spur erscheint und Zeugnis von dem Überschreibungsvorgang abzulegen vermag.

Der Stadtraum wird darüber hinaus wiederholt als ein gekerbter Raum entworfen, als ein „hürnenes klammssystem“ (MM 8) nämlich. So heißt es in *Manhattan Mundraum*: „die / nagelbettn dieser subwaypaare,

subwaypassagiere. in / kerbn, furchung, canyons schwarz; fast schwarz der / schmutz der lack der stadt.“ (MM 8) Diese Textstelle macht die Körpermetaphorik sichtbar, indem der „kerbn, furchung“ aufweisende Körper der Verkehrsteilnehmer, metonymisch in den verschmutzten Fingernägeln, mit Manhattan identifiziert wird. Gleichzeitig können hier die „kerbn“ auch auf eine Urform der Schrift anspielen, da in den Anfängen der Beschriftungstechnik Gegenstände durch Einkerbungen oder Eindrücken eine Modifikation erfuhren, infolgedessen es sich noch um eine dreidimensionale, nicht wie heute zweidimensionale Inskription handelte. Auch die städtische Architektur ist nur in ihrer Dreidimensionalität denkbar und wird hier zugleich als Einschreibung in den Raum inszeniert. Die Parallelisierung New Yorks mit einer gefurchten Landschaft findet sich auch in Jean Baudrillards *America* wieder, wo er „that upturning of depth that can be seen in the striated spaces [...] the canyons where the fossil river flows down, the immemorial abyss of slowness that shows itself in erosion and geology“ mit der „verticality of the great city“⁵² parallelisiert. Für ihn offenbart die amerikanische Wüstenlandschaft jedoch den „effect of monumentality, geometry, and architecture where nothing has been designed or planned“⁵³ – Merkmale, welche die Stadt zwar ebenso aufweist, die in diesem Fall aber künstlich produziert sind. Auch Formulierungen wie „zählung“ (MM 1) und „geriffelter slang“ (MM 11) fügen sich in diese Metaphorik ein. Der „geriffelte slang, der die bödn bedeckt“, parallelisiert erneut die Stadt und die Sprache, insofern das Geriffelte auf die urbane, von Vertikalität geprägte Architektur anspielt.

Darüber hinaus weist *Manhattan Mundraum* zahlreiche, meist zum Bild des urbanen Körpers beitragende Metaphern auf, in denen sich in unterschiedlicher Deutlichkeit eine palimpseste Struktur abzeichnet – so beispielsweise in den „hautpartikel[n]“ (MM 10) oder den „blattern“ (MM 11), die einen antiquierten Terminus für die sich primär auf der menschlichen Haut manifestierende Infektionskrankheit Pocken darstellen, womit Manhattan zugleich als ein versehrter, sich allmählich zersetzender Stadtkörper inszeniert wird. Das „zungn-fading, belegt, überlagert, in ruckndm anfahren“ (MM 3) kann der Leser zunächst da-

⁵² Jean Baudrillard: *America*. London u. a. 1999, S. 5.

⁵³ Ebd., S. 8.

rauf beziehen, dass das ruckende, laute Anfahren der U-Bahn die anderen Geräusche, so etwa die Stimme des „crackhead[s]“, überdeckt. Ferner rekurriert der Begriff *fading*, der im Graffiti-Jargon das sanfte Ineinanderfließen mehrerer Farben bezeichnet, aber auch darauf, dass im Gedicht unterschiedliche Sprechweisen beziehungsweise Stadtdiskurse einander überlagern. Die Verse „hautpartikel die von / den lippn, den furchn sich lösn, wie / palimpsest, wie eßpapier“ (MM 10) nehmen die Palimpsestmetapher darüber hinaus explizit auf. Vom Mundraum als Ort der Sprachproduktion und -artikulation lösen sich die Hautpartikel Palimpsesten gleich ab, womit erneut anklingt, dass die Stimme sich immer wieder nur über bereits Gesagtes zu legen vermag, nichts mehr Neues artikuliert.

Das städtische Rhizom

Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* man auf Manhattan. Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres erhebt sich in der Wall Street zu Wolkenkratzern und vertieft sich dann bei Greenwich; bei Midtown ragen die Wellenkämme wieder empor, am Central Park glätten sie sich und jenseits von Harlem wogen sie leicht dahin. Eine Dünung aus Vertikalen. Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen unbeweglich. Sie verwandelt sich in ein Textgewebe, in dem die Extreme des Aufwärtstrebens und des Verfalls zusammenfallen [...].⁵⁴

In seinem 1980 erschienenen Hauptwerk *Die Kunst des Handelns* beschreibt Michel de Certeau die amerikanische Metropole als einen semiotischen Körper, als „gewaltige[s] Textgewebe“,⁵⁵ wie es später noch einmal heißt. Dabei geht er so weit, Manhattan als den „maßlosesten aller menschlicher Texte“,⁵⁶ als eine rhizomatische „Verflechtung“⁵⁷ zu definieren.

Die für *Manhattan Mundraum* aufgezeigten intertextuellen, selbstreflexiven und textöffnenden Tendenzen, die in der Lyrik Klings jedoch

⁵⁴ Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 179 [Herv. i. Orig.].

⁵⁵ Ebd., S. 181.

⁵⁶ Ebd., S. 180.

⁵⁷ Ebd., S. 181.

auch generell nachweisbar sind, sind der These Erk Grimms zuträglich, der von einem „Rhizom der Klingschen Texte“⁵⁸ spricht. Bereits die ersten beiden Verse – „die stadt ist der mund / raum. die zunge, textus“ (MM 1) – definieren die Stadt als „textus“, das im Lateinischen die Bedeutungen ‚Gewebe‘ beziehungsweise ‚Geflecht‘ trägt und auf das etymologisch das neuhochdeutsche Lexem ‚Text‘ zurückgeführt werden kann,⁵⁹ das somit ein Ensemble respektive ein Produkt bezeichnet, in das heterogene Elemente eingewoben sind.⁶⁰

Den Begriff des ‚Rhizoms‘, der ein zentrales Konzept des Poststrukturalismus sowie der Postmoderne ausmacht,⁶¹ entwickeln der französische Philosoph Gilles Deleuze und der Psychoanalytiker Félix Guattari in der vielzitierten Einleitung ihrer 1980 veröffentlichten Studie *Tausend Plateaus*, die auf einem Denken der Differenz beruht.⁶² Sie entwerfen damit eine neue Textpraxis, basierend auf einem „ursprünglich aus der Botanik stammenden Begriff für ein meist horizontal wachsendes Wurzelsystem, das keine Hauptwurzel hat und in dem zwischen allen Knoten Verbindungen hergestellt werden können“.⁶³ Mit dem Rhizom schaffen sie einen kritischen Gegenentwurf zum strukturalistischen, hierarchisch organisierten Baummodell, das auf binären Oppositionen aufbaut.⁶⁴ Als kennzeichnend für das somit asignifikante, rhizomatische System nennen die französischen Philosophen zunächst die Prinzipien der Konnexion und der Heterogenität, insofern sämtliche Punkte des

⁵⁸ Erk Grimm: *Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings*. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 47 (1996), S. 124-130, hier S. 128.

⁵⁹ Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin u. a. 2002, S. 914.

⁶⁰ Vgl. Scheiding, *Intertextualität*, S. 53.

⁶¹ Vgl. Michael C. Frank: *Rhizom*. In: Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 626-627, hier S. 626.

⁶² Vgl. Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 2002, S. 142.

⁶³ Ebd., S. 626.

⁶⁴ Siehe auch Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Einleitung. Rhizom*. In: Dies.: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992, S. 11-42, hier S. 28: „Baumsysteme sind hierarchisch und haben Zentren der Signifikanz und Subjektivierung, zentrale Automaten, die als organisiertes Gedächtnis funktionieren.“ sowie S. 36: „Anders als zentrierte (auch polyzentrische) Systeme mit hierarchischer Kommunikation und feststehenden Beziehungen, ist das Rhizom ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General.“

rhizomorphen Gewebes miteinander verbunden sind, so dass sich weder Anfang noch Zentrum ausmachen lassen. Zudem zeichnet sich das Rhizom durch eine einheitslose Mannigfaltigkeit aus, die „weder Subjekt noch Objekt“ kennt, „sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne daß sie sich dabei verändern“.⁶⁵ Deleuze und Guattari zufolge ist das rhizomorph strukturierte Geflecht „genau diese Zunahme von Dimensionen in einer Mannigfaltigkeit, deren Natur sich zwangsläufig in dem Maße verändert, in dem ihre Konnexionen sich vermehren. Anders als bei einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel gibt es beim Rhizom keine Punkte oder Positionen. Es gibt nur Linien.“⁶⁶ Ferner ist das in *Tausend Plateaus* entworfene Denkmodell fortwährend einem ‚signifikanten Bruch‘ unterworfen, denn das Rhizom „kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort“,⁶⁷ konstituiert also ein antilineares System. Zudem repräsentiert das rhizomatische Modell Deleuze und Guattari zufolge nicht wie eine Kopie, sondern konstruiert vielmehr wie eine Karte,⁶⁸ die über vielfältige Zugangsmöglichkeiten verfügt.⁶⁹ „Im Gegensatz zur Graphik, Zeichnung oder Photographie, und im Gegensatz zur Kopie bezieht sich das Rhizom auf eine Karte, die produziert und konstruiert werden muß, die man immer zerlegen, verbinden, umkehren und modifizieren kann, die viele Fluchtlinien, Ein- und Ausgänge hat.“⁷⁰

Das rhizomatische System steht somit strukturell dem Konzept ‚Hypertextualität‘ nahe: „Mit der Konzeption des Rhizoms folgt *Tausend Plateaus* nicht dem Modell des ‚Intertextes‘, der auf Texte und Bibliotheken verweist, sondern dem des ‚Hypertextes‘ als Sammlung von Spuren und Daten, die hierarchielos übereinander geschichtet und miteinander verknüpft werden können.“⁷¹

⁶⁵ Ebd., S. 18.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 19.

⁶⁸ Vgl. Frank, Rhizom, S. 627.

⁶⁹ Vgl. Hyun Kang Kim: Ästhetik der Paradoxie. Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne. Würzburg 2004, S. 102f.

⁷⁰ Deleuze / Guattari, Einleitung, S. 36.

⁷¹ Kim, Ästhetik der Paradoxie, S. 103.

Der Stadt in *Manhattan Mundraum* wird dementsprechend eine rhizomorphe Struktur verliehen, sie wird als ein „vermorschtes rohrsystem“ (MM 11), als ein unterirdisches Geflecht inszeniert. Zudem wird im Gedicht mehrfach auf eine Fahrt mit der New Yorker Subway angespielt, deren Liniensystem die heterogenen, diskontinuierlichen Orte Manhattans ebenfalls rhizomatisch miteinander verknüpft. Auch die bereits im Kontext der urbanen Körpermetaphorik zitierten Verse „verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“ (MM 2) verweisen auf eine „sprunghafte[] Übertragung und Modifikation“⁷² des Heterogenen, des „[V]erschiedene[n]“, und lassen den städtischen Raum als ein antilineares System, das ebenso wie das Rhizom über immer neue Anknüpfungspunkte verfügt, erscheinen. Zugleich ist hier auch an Derridas *différance*-Begriff zu denken, insofern die Textstelle „verschiedenes verschiebt sich“ die unendliche sprachliche Aufschubbewegung illustriert. Das „[V]erschiedene[]“ – die Differenzen also – lässt sich als die Kette der unaufhörlich aufeinander verweisenden Signifikanten deuten. Dadurch, dass die beiden Lexeme ‚verschieden‘ und ‚verschieben‘ sich ausschließlich hinsichtlich eines einzelnen Phonems unterscheiden, wird in dem „verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“ auch innerhalb des Textes dieses ‚Gegeneinanderverschieben‘ der Signifikanten durchgespielt, was Derrida in seinem Kunstwort *différance*, das homophon zu Saussures *différence* ist, zum Ausdruck bringt. Im Begriff der *différance*, der sich rein graphisch vom bereits bestehenden *différence* unterscheidet,⁷³ werden zugleich die Differenz und der Aufschub gedacht, insofern das Verb *différer* sowohl „Andersheit“⁷⁴ als auch „Verzögerung“⁷⁵ bedeuten kann und somit zwischen Aktiv und Passiv oszilliert.⁷⁶

Auf die sich im Rhizom manifestierende Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt- und Objektwelt verweisen zudem die Verse „fühl ich mein mund / raum, morsche palisadn, du, durch die / der wind geht“ (MM 7). Während in den übrigen Textsequenzen vollkommen auf eine markierte Sprechinstanz verzichtet wird, artikuliert sich an dieser Stelle

⁷² Grimm, *Materien und Martyrien*, S. 128.

⁷³ Vgl. Jacques Derrida: *Die différance*. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1988, S. 29-52, hier S. 30.

⁷⁴ Ebd., S. 34.

⁷⁵ Ebd., S. 33.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 34.

das lyrische Subjekt im personaldeiktischen ‚ich‘ und scheint zugleich ein als ‚du‘ gekennzeichnetes Gegenüber zu adressieren. Insofern der im Gedicht mehrfach wiederkehrende „mund / raum“ mittels des Possessivpronomens „mein“ nun dem artikulierten Ich zugeschrieben wird, das dieses Körperteil sinnlich wahrnimmt – es wird hier das Bild eines Befühlens und Abtastens der Mundhöhle („mund / raum“) beziehungsweise der Zahnreihen („morsche / palisadn“) evoziert –, scheinen hier der Körper des wahrnehmenden Subjekts und der urbane Raum als Wahrgenommenes zusammenzufallen. Bedingt durch die Syntax wird eine Unterscheidung von anredendem Ich und angesprochenem Du in den Versen „fühl ich mein mund / raum, morsche palisadn, du“ aussichtslos. Indem der Mundraum zwar dem sprechenden Subjekt angehört, das „du“ und die „morsche[n] palisadn“ zugleich aber aufgrund der Satzkonstruktion miteinander übereinstimmen, werden also beide in den urbanen Bereich überführt. Überdies tritt das artikulierte Ich dadurch in ein dialogisches Verhältnis zum eigenen Selbst. Somit wird hier die Grenze zwischen Körper und Welt, Innen und Außen, Subjekt und Objekt aufgehoben. Der Mund repräsentiert als Körperöffnung ohnehin einen Schwellenraum zwischen subjektiver Innenwelt und objekthafter Außenwelt, „eine Übergangszone dessen, was noch nicht (nicht mehr) Subjekt und nicht mehr (noch nicht) Objekt ist“,⁷⁷ insofern er zwischen Einverleibung und Ausstoßung, Introjektion und Projektion oszilliert.⁷⁸ Klingt schafft somit ein lyrisches Gebilde, das, wie diese Textstelle zeigt, „immer in Beziehung zum Außen“⁷⁹ ist und eine Mannigfaltigkeit aufweist, wie sie auch Deleuze’ und Guattaris rhizomatisches Prinzip auszeichnet: „[N]ur wenn die Vielheit tatsächlich als Substantiv, als Mannigfaltigkeit, behandelt wird, hat es zum *Einen* als

⁷⁷ Thomas Sing: Mund. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart u. a. 2008, S. 239-240, hier S. 240.

⁷⁸ Vgl. Ina Appel: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf. Würzburg 2000, S. 59. Eine psychoanalytische Annäherung an die Thematik findet sich darüber hinaus in Julia Kristevas *Pouvoirs de l'horreur* (Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris 1980).

⁷⁹ Deleuze / Guattari, Einleitung, S. 19.

Subjekt oder Objekt, als natürliche oder geistige Realität, als Bild und Welt keine Beziehung mehr.“⁸⁰

Dieses rhizomatische Schreiben – das sich in *Manhattan Mundraum* manifestiert – schafft ein „nicht abstellbares / textadersystem“, wie es im ebenfalls in *morsch* veröffentlichten Gedicht *gewebeprobe* heißt. Formulierungen wie „bruchstücke, / ständig überspült; über- / löschte blöcke“ und „felsskalpell. schäumendes ausschabn“⁸¹ nehmen dort die Metapher des vielschichtigen Schreibens als eines abgekratzten und erneut überschriebenen Palimpsests wieder auf. So stellt auch Achim Geisenhanslüke fest: „In seinen [Thomas Klings, G. K.] Gedichten verbinden sich traditionelle Wissensbestände mit einem provokanten und experimentellen Sprachgestus, den das Gedicht selbst zum Thema macht: Texte wie ‚Gewebeprobe‘ reflektieren auf die eigene Sprachlichkeit, auf Textualität als Grundlage des postmodernen Gedichts.“⁸² In *Manhattan Mundraum* zeichnet sich somit „eine in ständiger Suchbewegung begriffene Schreibtechnik“ ab, „die selbstreferentiell ihre eigene Sprache und die Bedingung der Möglichkeit poetischen Sprechens heute mitreflektiert“.⁸³ So lässt sich etwa Derridas *différance* an einer Gedichtstelle illustrieren: „geringes wasser, eine mindere menge / tritt aus ausm ventil, kocht dort, verkocht und / geht in luft auf: *textus*“ (MM 5). In diesen Versen offenbart sich die endlose Aufschubbewegung der Signifikanten, indem die einzelnen Textelemente aufeinander verweisen und somit ein sprachliches Fließen entsteht. So verweist das Adjektiv „gering[]“ auf die synonyme „mindere menge“, der Ausdruck „tritt aus ausm ventil“ wird in „kocht“, „verkocht“ und „geht in luft auf“ nochmals aufgeschoben. Das hier verwendete Kolon, welches das Nachfolgende gewöhnlich als Erklärung oder Zusammenfassung des zuvor Gesagten markiert, weist auf den mit einem Punkt schließenden „*textus*“ und suggeriert somit, die vorhergehende Reihung zu beschließen, den Signifikantenstrom also zu einem Abschluss zu bringen. Dieser

⁸⁰ Ebd., S. 17.

⁸¹ Thomas Kling: *gewebeprobe*. In: Ders., *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, S. 442.

⁸² Achim Geisenhanslüke: *Altes Medium – Neue Medien. Zur Lyrik der neunziger Jahre*. In: Clemens Kammler / Torsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*. Heidelberg 2004, S. 37-50, hier S. 42.

⁸³ Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 40.

Schlusspunkt kann aber nicht gesetzt werden, wie der Terminus „*textus*“ selbst andeutet, insofern er als rhizomatisches Gewebe antilinear, ohne Anfang oder Ende, ist und somit gleichermaßen eine Verräumlichung und Verzeitlichung⁸⁴ impliziert: „*In Wirklichkeit ist die Spur der absolute Ursprung des Sinns im allgemeinen; was aber bedeutet, um es noch einmal zu betonen, dass es einen absoluten Ursprung des Sinns im allgemeinen nicht gibt. Die Spur ist die Differenz [...]*.“⁸⁵

Dadurch, dass das Gedicht mit Zitaten, Anspielungen, Querverweisen, Fachjargon, umgangssprachlichen Wendungen sowie englischen Begrifflichkeiten durchsetzt ist, wird hier eine palimpseste Überlagerung unterschiedlicher Stimmen beziehungsweise Sprachebenen geschaffen. Insofern Intertextualität, Selbstreflexivität und textuelle Offenheit als Kennzeichen postmodernen Schreibens definiert werden können,⁸⁶ lässt sich auch *Manhattan Mundraum* als ein die wesentlichen Bedingungen der Postmoderne reflektierendes Gedicht begreifen. Mittels wiederholter Allusionen auf literarische Werke sowie die bildende Kunst werden die textuellen Grenzen – hin zu dem von Kristeva postulierten Intertext – transzendiert und somit das Motiv ‚Stadt‘ in einen offenen Verweiszusammenhang überführt. Dementsprechend stellt auch Erk Grimm fest:

Durch die rhizomatische Verflechtung des Wortmaterials ist eine auktoriale Grundhaltung nicht mehr auszumachen. Klings Installationen, wie die avancierte deutschsprachige Lyrik der jüngsten Gegenwart überhaupt, geben keine andere intellektuelle Position als die des Wissens zu erkennen. Politische Attitüden, vormals Erkennungszeichen der poetischen Selbstverständigung, sind dem Sprachartisten bei der Suche nach einer künstlerisch anspruchsvollen Formsprache gründlich vergangen.⁸⁷

So spricht Grimm in diesem Kontext von Klings „Strategie, [...] das auktoriale Subjekt zu verbergen, zu vergraben“.⁸⁸ Zugleich konstatiert er, in den Texten dieses Lyrikers sei eine klare Subjektposition nicht mehr er-

⁸⁴ Vgl. Derrida, *Die différance*, S. 33ff.

⁸⁵ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1983, S. 114 [Herv. i. Orig.].

⁸⁶ Vgl. Christer Petersen: *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel 2003, S. 255.

⁸⁷ Grimm, *Materien und Martyrien*, S. 129.

⁸⁸ Ebd., S. 126.

kennbar, insofern „seine komplexen Sprachinstallationen [...] den Begriff der subjektiven Erfahrung ins Abseits führen. Denn als zerschnittene Gewebe oder fraktale Gebilde verdanken sie sich keinem tiefen Erlebnis, sondern sie sind durchweg okkasionell bestimmt“.⁸⁹ Damit widerspricht er allerdings grundlegend Hermann Korte, der behauptet, das lyrische Subjekt habe bei Kling „eine souveräne Position zurückerobert: gegen postmoderne Subjektnegation und gegen alle Tendenz zu postmodernem, ‚subjektlosem‘ Sprach- und Klangdesign“.⁹⁰ Die in *Manhattan Mundraum* wiederholt thematisierten sensorischen Eindrücke, welche die Anwesenheit eines wahrnehmendes Subjekt erahnen lassen könnten, bleiben jedoch derart fragmentiert und gebrochen, dass von einer festen Subjektposition nicht die Rede sein kann. Auch in dem ein einziges Mal auftauchenden, personaldeiktischen „ich“ (MM 10) manifestiert sich, wie bereits aufgezeigt wurde, keineswegs ein zentriertes Subjekt, sondern vielmehr ein mit der Objektwelt, mit dem Außen verschwimmendes, instabiles, das nur mehr im Medium der Stimme vertreten ist. Die dominante Präsenz eines lyrischen Subjekts, das Korte Klings Lyrik zuschreibt, kann dem hier analysierten *Manhattan Mundraum* also nicht attestiert werden.

Manhattan Mundraum bezieht sich somit nicht abbildend oder deskriptiv auf die extratextuell existierende Metropole New York, sondern produziert mithilfe der dem Schriftsteller zur Verfügung stehenden sprachlich-formalen Mittel einen lyrischen Reflexionsraum oder – um auf Andreas Mahlers Begrifflichkeiten zurückzugreifen – eine autonome Textstadt ‚Manhattan‘. Statt sich also einer „Illusion der Mimesis“ zu verschreiben, manifestiert sich in *Manhattan Mundraum* die „Kraft des Imaginierens“.⁹¹ Auf die außersprachliche Wirklichkeit wird lediglich in den wenigen expliziten extratextuellen Referenzen verwiesen, so mittels der Erwähnung „manhattan[s]“ (MM 3) sowie der Textstellen „MANHATTAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY“ (MM 4), „cleopatra’s needle“ (MM 9), und der Allusion auf die Subwaylinie „34 th, pennsylvania station“ (MM 11), die in ihrer Gesamtheit das Gedicht in einem spezifischen urbanen Raum, in einer konkreten Konstitutionsisotopie

⁸⁹ Ebd., S. 129.

⁹⁰ Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 186.

⁹¹ Mahler, *Stadttexte – Textstädte*, S. 12.

verorten. So befindet Hermann Korte: „Der ‚manhattantextus‘ [...] ist anstrengendste Spracharbeit an einer der vitalsten Großstadtdichtungen des 20. Jahrhunderts, der es gelingt, in der wuchtigen Plastizität unauflöslich verschweißter Vermäander nicht Postkartenbefindlichkeiten oder Poesie-Schnappschüsse abzusenden, sondern den ‚Manhattan Mundraum‘ in einer zwölfteiligen Sprachinstallation hör- und erfahrbar zu machen.“⁹²

In seiner Intertextualität transzendiert sich *Manhattan Mundraum* hin zu einer fundamentalen Offenheit des lyrischen Textes. Den damit verbundenen Autonomieverlust des Gedichts formuliert Peter Waterhouse in seinem poetologischen Roman *SPRACHE TOD NACHT AUSSEN* folgendermaßen: „Das Gedicht sprach von nichts Begrenztem. Das Gedicht sprach von etwas Unbegrenztem. Alles im Gedicht war Übergang. Nichts im Gedicht war bei sich. [...] Es gab im Gedicht keine Bewegung des Setzens. Es gab im Gedicht die Bewegung des Ersetzens. [...] Das Gedicht ging vom Übergang zum Übergang in kein Endgültiges.“⁹³ Dass das Gedicht damit seine städtische Thematik adäquat reflektiert, offenbart überdies Karlheinz Stierle, wenn er feststellt, „[d]ie Schrift [sei] in der Doppelheit von Verfestigung und Bewegung [...] das Medium, in dem Flüchtigkeit und Beständigkeit der Stadt sich vereinen“.⁹⁴ Kling bricht den Textkörper auf einer sprachlich-formalen Ebene auf, wobei die strukturelle Entgrenzung mit einer Offenheit der Bedeutung korreliert, wozu der fragmentarische Charakter, die weitgehende Auflösung syntaktischer Strukturen und die Schaffung semantischer Ambiguitäten grundlegend beitragen. Die palimpseste Struktur, über die *Manhattan Mundraum* verfügt, impliziert, wie bereits ausgeführt, eine Verräumlichung, ebenso aber auch eine Verzeitlichung des urbanen Raums, insofern in ihm Vergangenes immer wieder eine Aktualisierung erfährt: „In der Stadt wird die geschichtete Zeit erfahrbar als materielle Kopräsenz des Ungleichzeitigen. Bruchstücke, Reste, Abtragungen, Überlagerungen, Spuren aller Art sprechen die Sprache des Vergangenen, führen zeichenhaft in die vergangenen Gegenwarten der

⁹² Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 187.

⁹³ Peter Waterhouse: *SPRACHE TOD NACHT AUSSEN*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 38f.

⁹⁴ Stierle, *Der Mythos von Paris*, S. 44.

Stadt, die das noch Anwesende, in die neueste Gegenwart vielfältig Hineinragende wachruft.“⁹⁵ Mittels einer palimpsesten Überlagerung vielfältiger diskursiver Ebenen, zu denen intertextuelle Verweise, verschiedene Stimmfragmente sowie unterschiedliche Sprachregister beitragen, wird Manhattan somit zu einem Textraum, dessen heterogene Elemente sich immer wieder gegeneinander und in ein Außen verschieben und dementsprechend zu keinem Stillstand kommen. *Manhattan Mundraum*, so Korte, entwirft eine „Gedichtarchitektur“, die fortwährend „die Text- und Schriftmetaphorik und die Großstadtmetaphorik [...] ineinander laufen“ lässt, und „liest dieses Gewebe, diesen ‚textus‘, zugleich als Recherche über die Textur der Poesie“.⁹⁶ Klings Gedicht inszeniert somit die Stadt als einen Zeichenraum, um damit zugleich auf die eigene Textualität zu reflektieren. Erst als Sprachraum konstituiert sich die Metropole, allerdings als nicht fixierbares, sich dem Leser somit immer wieder entziehendes Gebilde, als rhizomorphes Textgeflecht.

⁹⁵ Ebd., S. 45.

⁹⁶ Korte, *Deutschsprachige Lyrik*, S. 261.

Thomas Kling
Manhattan Mundraum¹

1

die stadt ist der mund
raum. die zunge, textus;
stadtzunge der granit:
geschmolzener und
wieder aufgeschmo-
lzner text. beiseite-
gesprochen, abgedun-
kelt von der hand: die
ruinen, nicht hier, die
zählung zählung der
stadt!, zu bergn, zu ver-
bergn! die gezähltn, die
mit den weißn gebissn,
die aus den blickn ent-
ferntn: die gesperrtn.
maulsperre, mundhöhle
die stadt.

2

das rudern, hoch- und wegrudern
von die blicke. besteht die stadt aus
säulenstehern?, die sich was rufn, die
sich zurufn was? was? tomographie-im-
zeitraffer, slow motion tomographie, heißt
das so? mundfäule. verkommene, vielmehr:
blitzsaubre höhle, durch die der seewind geht,
durch die inselwind faucht: polylingual. poly-
linguales geschau. granitplatte der zunggrund;

¹ Thomas Kling: Manhattan Mundraum. In: Ders.: Gesammelte Gedichte 1981-2005. Hg. von Marcel Beyer / Christian Döring. Köln 2006, S. 435-440.

ferngezündetes gehör, wo, im ohrenzwischenraum granitplattn mahlen, gegeneinandermahlen: verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander. so.

3

dies ist die organbank von manhattan. seht ihre zunge: geschwärzter eingeschwärzter o-ton. ein zungn-fading, belegt, überlagert in ruckndm anfahrn. ein token – und die stadtzunge schweigt. sagt nix; bis auf den crackhead, der die stummen bespricht, die mittransportiertn («rauch nur so einma di woche; zwoma höchsanz»); besprechn, oder zu ngnsolo ins angewiderte schweign: aller. dies ist die organbank, sprachbeschleuniger von

4

MANHATTAN AMERICAN MUSEUM
OF NATURAL HISTORY

5

die heizkörper keuchn; die heizkörper keuchn der stadt. geringes wasser, eine mindere menge tritt aus ausm ventil, kocht dort, verkocht und geht in luft auf: *textus*.

über den bullign hotel-
heizkörpern, über den lakn der säulenplattform geht di sonne auf, di zunge, di ungezählte angst.

6

ein nachthier. starker winde stiemen.
palimpsest ist ding, vom schabereinsatz abgekratzt ist palimpsest: was fiel majakovskij auf, was lorca; querschnitte, hautpigmente; die stadt hat ihnen perlenzeug i. d. hände gedrückt; pathos und beschleunigungn.

7

poeta en nueva york. was zu satellitnphotos, halb-
inselgespräch, blickn führt, vorübergebeugt ins
okular. zu checklistn, nacknstarre, zu nahaufnahmen
von nahaufnahmen. *poeta en nueva york.* haarrisse,
schlagschattn, wind. zugige straßnzüge, unterrumpelt
von mondriaens subwayfahrplahn, palermos widmung.
stadtzunge nahaufnahme, verschwiegn. So strömt AUGN-
ROST/BLICKKORROSION/WEGROSTNDE IN ALLER
EILE AUGN/ so strömt in nicht zu dünnem doppel-
strahl so strömt an irgnd ecke unablässig wasser pfla-
tschndhell aus dem hydrant; im insel-, halb im insel-
wind, is dasn haufn klunker nur, zu füßn: hippokrene?

8

nahtlos rangezoomtes, zerkratzte satellitndinger. die
nagelbettn dieser subwaypaare, subwaypassagiere. in
kerbn, furchung, canyons schwarz; fast schwarz der
schmutz der lack der stadt. die nagelschluchtn. horn-
häute. hürnenes klammsystem. kreischn und erzittern.

9

bei sonnenaufgang, grün, dezembergrün: tabula
smaragdina. helicopter darin, nervöse libellen.
schwirrfügler manhattan. manhattantextus.
cleopatra's needle. stylitnwald. stylitnhotel.
einige stockwerke drunter hat sich toller erhängt.

10

heizkörper mundraum halbinselslang.
während das zeitungspapier georgisch-
bedruckt erscheint, fühl ich mein mund
raum, morsche palisadn, du. durch die
der wind geht, auffrischnd, fühlbar um
die ohren, schmauchspuren über der

stadt. die auf der hand liegt. die vor
dem mund liegt, hautpartikel die von
den lippn, den furchn sich lös'n, wie
palimpsest. wie eßpapier.

11

gingkos. geriffelter slang, der die bödn
bedeckt, eins tiefer (dautendey: «der
bühnenraum ist ein gehirn») trieft wa-
sser, unablässig aus den rostschrundn,
34 th, pennsylvania station, von vonne
subwaywände; rostplackn, -blattern,
vermorschtes rohssystem, ein drippeln,
schneller, aus di deckn. die zunge g-
kürzt, ein tag unter tags, unter vielen

12

die stadt ist der mundraum.
die zunge, textus. die namen,
blicknamenzerfall. geschmo-
lzene, bewegte, schwarz-
glühende suppe. steinbrei,
der dickt. stein, abgedunkelt
von der hand: stadtzahl an
zahl, die aus blickn,
flüchtig, aus flüchtigem,
fluchtvollem mund sich
entfernt.

Kathrin Wimmer

Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur.
Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in
Peter Stamms *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem*

*I bi dr niemer im nüt
& I gloube nüm wön I nume gseh*
(Ich bin der Niemand im Nichts & ich glaube nicht mehr, was ich nur sehe)
Patent Ochsner: *Nierner im Nüt*. In: Album *Gmües*, 1994.

Peter Stamm gilt als Stimme seiner Zeit. Er selbst sieht seine Aufgabe als Autor darin, sich seiner Zeit anheimzugeben: „Wenn man seine Zeit so ehrlich wie möglich beschreibt, wird man automatisch zur Stimme, vielleicht nicht der Generation, aber der Zeit. Ich will in meiner Zeit leben, mich ihr aussetzen und von ihr beeinflusst werden.“¹ An seinen Romanen wird dieser Anspruch deutlich. Die Protagonisten in *Agnes* (1998), *Ungefähre Landschaft* (2001) und *An einem Tag wie diesem* (2006)² tragen schwer an den Herausforderungen der Gegenwart. Peter Stamm entwirft treffend und kenntnisreich ein Psychogramm der Postmoderne. Er wird mit seinen in der Jetzt-Zeit verorteten Figuren zum Autor einer „ganzen Generation von Müden und Verlorenen“, von Sehnsüchtigen und Melancholikern“,³ und er entfaltet in seinen Werken eine „Enzyklopädie des Scheiterns“.⁴ Die Texte greifen Umbrucherfahrungen der

¹ Ein Gespräch mit Peter Stamm. In: Olga Olivia Kasaty (Hg.): *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München 2007, S. 395-430, hier S. 401.

² Peter Stamm: *Agnes*. Roman. 7. Aufl. München 2004. Im Folgenden zitiert unter der Sigle AG; Peter Stamm: *Ungefähre Landschaft*. Roman. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2010. Im Folgenden zitiert unter der Sigle UL; Peter Stamm: *An einem Tag wie diesem*. Roman. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2008. Im Folgenden zitiert unter der Sigle AET.

³ Hartmut Vollmer: Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm. In: *Literatur für Leser* 29 (2006), H. 1, S. 59-80, hier S. 61.

⁴ Karl-Markus Gauss: Das schönste, traurigste Schweigen. Wie Peter Stamm es in seinen Geschichten schafft, aus fast nichts alles zu zaubern. In: *Die Zeit*, vom 21.05.2008; Christoph Gellner: Leben ohne zu leben. Schuld als Thema der Gegenwartsliteratur. In:

Gegenwart auf und verarbeiten Phänomene wie Orientierungslosigkeit, Entwurzelung, Anonymität und Einsamkeit.⁵

1. Gottesferne als Signum der Postmoderne

Besonderes Augenmerk legt Peter Stamm in seinen Erzählungen auf das Phänomen der Gottesferne, das ein Charakteristikum der Spätmoderne darstellt.⁶ In seinen Erzählungen zeichnet er eine gänzlich entsakralisierte Zeit und Welt und konstatiert: „Diese moderne Gesellschaft, die kein Zentrum mehr hat, fasziniert mich. Das hat eine eigene Schönheit. Früher war die Kathedrale das Zentrum, und heute ist es die Fußgängerzone. Letztere ist ja die Leere an sich.“⁷

Die Hauptfiguren in *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* bezeichnen sich selbst als areligiös, was die Tendenzen der Postmoderne durchaus widerspiegelt.⁸ Umso überraschender ist allerdings der Umstand, dass ihre Gottesferne nicht selbstverständlich ist,

Stimmen der Zeit 227 (2009), H. 12, S. 747-760, hier S. 758: „Daß sich einer in der eigenen Einsamkeit einrichtet, ein ungelebtes, ja, vergeudetetes Leben übersteht, alles Lebenswerte verpaßt und doch normal erscheint: Stamms verstörende Prosa ist ein hell-sichtiges Psychogramm zeitgenössischer Gefühlseinsamkeit und Beziehungsunfähigkeit [...].“

⁵ Vgl. Ofelia Martí Peña: Sinnentleertheit und Vereinsamung am Meer, in der Stadt, daheim oder in fremden Ländern: Peter Stamms *Blitzeis*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 85-94, hier S. 90; Felicitas von Lovenberg: Das große Schulterzucken. Peter Stamm beschreibt einen emotionalen Totalschaden. In: FAZ, vom 29.06.2006; Robert Schwarz: Peter Stamm. *Ungefähre Landschaft*. In: *World Literature Today* 76 (2002), H. 3/4, S. 121.

⁶ Er selbst nennt in mehreren Interviews den rumänischen Religionsphilosophen Mircea Eliade, z. B. in Ein Gespräch mit Peter Stamm, S. 400. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1985.

⁷ Ein Gespräch mit Peter Stamm, S. 400. Vgl. Ingmar Weber / Jürgen Sander: *Vom Glück des Butterbrotstreichens*. http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/stamm_teil1.shtml. (aufgerufen am 02.02.2011).

⁸ Heiner Keupp / Thomas Ahbe / Wolfgang Gmür u. a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006, hier S. 46f. und 52.

sondern im Gegenteil explizit thematisiert und erklärt wird.⁹ Erstaunlicherweise wird in jedem der behandelten Romane irgendwann ausdrücklich die Gretchenfrage gestellt, aber jedes Mal wird sie negativ beantwortet:

„Als ich ein Kind war, nahmen meine Eltern mich jeden Sonntag mit in die Kirche“, sagte Agnes, „aber ich habe von Anfang an nie daran glauben können. Obwohl ich es mir manchmal gewünscht habe. [...] Ich habe dann auch manchmal gebetet, aber immer angefangen mit ‚Lieber Gott, wenn es dich gibt‘. Viel öfter habe ich mir selbst Aufgaben gestellt. Wenn ich es schaffe, eine Viertelstunde auf einem Bein zu stehen oder mit geschlossenen Augen hundert Schritte weit zu gehen, dann geschieht, was ich will.“ (AG 27)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Protagonistin Agnes zwar traditionell aufgewachsen ist und eine religiöse Sozialisation erfahren hat, aber einer transzendenten Macht will sie ihr Leben nicht anvertrauen. Obwohl sie den Wunsch nach tiefem Urvertrauen und Gottesglauben verspürt, schafft sie als Physikerin die Vereinigung von Glaube und Vernunft nicht, der „garstige breite Graben“¹⁰ scheint unüberwindlich. Deshalb hat auch die gläubige Gebetsformel „*Dein* Wille geschehe“ aus dem *Vater Unser* für Agnes keine Bedeutung mehr.¹¹ Stattdessen verlässt sie sich auf ihre eigene Willensstärke und lotet ihre menschlichen Grenzen und Möglichkeiten aus, wie in obigem Zitat deutlich wurde: Denn „dann geschieht, was *ich* will.“ (AG 27)¹²

Auch in *Ungefähre Landschaft* wird explizit erwähnt, dass die Protagonistin, die norwegische Zöllnerin Kathrine, nicht gläubig ist.

Sie [Kathrine, K. W.] glaubte nicht an Gott. Fast niemand im Dorf glaubte an Gott, vielleicht nicht einmal der Pfarrer, der ein netter Mann war und seine Arbeit tat wie alle anderen. Nur Ian glaubte an Gott. Ian, der schotti-

⁹ Biblische Bilder und Sentenzen durchziehen sein Werk: AET 118; UL 35, 44, 54; Beerdigungsreden werden anzitiert UL 13, 176f., die Figuren „folgen dem Fisch“, vgl. UL 108, und wie der ‚ungläubige Thomas‘ isst auch der ‚jüngende Thomas‘ keinen Fisch UL 23.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Über den Beweis des Geistes und der Kraft. In: Ders.: Werke und Briefe. Hg. von Wilfried Barner zus. mit Klaus Bohnen u. a. Bd. 8: Werke 1774-1778. Frankfurt am Main 1989, S. 437-445, hier S. 443.

¹¹ Mt 6, 9-13, Hervorhebung durch K. W.

¹² Hervorhebung durch K. W.

sche Priester, den Kathrine manchmal auf der Straße traf und der bei den russischen Seeleuten missionierte. [...] Dann sagte er, wie unglücklich er sei im Dorf und wie einsam, und sie ging ein Stück weit mit ihm und versuchte, ihn zu trösten. Sie fragte ihn, warum er sich nicht versetzen lasse, und meinte, er könne nicht das Glück der anderen mit seinem Unglück erkaufen. Aber Ian sagte, Jesus habe ihn hierhergeführt, Jesus werde ihn auch wieder wegführen. Sie sagte, die Hurgirouthe hat dich hierhergeführt, und sie wird dich auch wieder wegführen. (UL 83)

Kathrine beruft sich sehr selbstbewusst auf das säkulare Selbstverständnis eines *homo faber*, der seines eigenen Glückes Schmied ist. Sie lehnt jede Determinierung und Schicksalsfrömmigkeit ab, und versucht den schottischen Priester Ian davon zu überzeugen, sich selbst zu helfen, statt allzu lange und passiv auf einen *deus ex machina* zu warten.¹³

In *An einem Tag wie diesem* wird ebenfalls die Gottesgläubigkeit von Andreas negiert.

Wenn Andreas abends das Licht gelöscht hatte, lag er noch eine Weile wach. Er hatte die Vorhänge zugezogen, und im dunklen Raum waren nur die Stand-by-Lichter des Fernsehers, des DVD-Players und der Stereoanlage zu sehen. Die roten Leuchtdioden hatten etwas Beruhigendes, sie erinnerten ihn an das ewige Licht in der Kirche, an die Gegenwart Christi, an den er nicht glaubte. (AET 17)

Andreas ist, wie auch Agnes, religiös sozialisiert. Er kennt die dauerhaft brennende Kerze in der Kirche, das Symbol für das ständige Da-Sein Christi. Die Tatsache, dass er die Leuchtdioden seiner elektronischen Gebrauchsgegenstände mit diesem religiösen Symbol assoziiert und sich dadurch beruhigt fühlt, zeigt, dass sich Alltagswelt und Glaubenswelt noch nicht vollständig voneinander getrennt haben. Aufgrund pragmatischer Einwände lehnt Andreas jedoch Gläubigkeit explizit ab. „Delphine wollte sich die Kathedrale anschauen. [...] [Sie] zündete eine Kerze an. Andreas fragte sie, für wen. Für niemand Bestimmten, sagte sie, auf Vorrat. ‚Jetzt schuldet mir der liebe Gott etwas.‘ ‚Für einen Euro

¹³ Eines Nachts erhängt der schottische Priester Ian sich im Warteraum der Schiffsablegestelle. Für seine Asche hat er testamentarisch bestimmt, dass sie den Heimweg auf der Hurgirouthe antreten darf. Sich selbst hatte er das versagt. (Vgl. UL 187) Mit dieser Episode findet die Darstellung der Glaubensferne der Figuren ihren ins Paradoxe gewendeten Höhepunkt.

wirst du kein großes Wunder erwarten können', sagte Andreas.“ (AET 129)

Obwohl die Protagonisten eine Gläubigkeit strikt negieren, sind die Themen Kirche und Religion für sie nicht vollständig erledigt. Sie beschäftigen sich intensiv mit den ‚Geheimnissen des Glaubens‘, finden aber keinen rechten Zugang dazu. Zugleich sind sie nicht völlig sicher, ob ihre ablehnende Haltung angebracht ist. Andreas' Zweifel werden bei der Beerdigungsfeier seines Vaters deutlich:

Zum Gebet verschränkte er die Hände, ohne sie zu falten. Die Zigarettenkippe ließ er unauffällig zu Boden fallen. Er schloss die Augen nicht und sah vor sich die schwankenden Gestalten der Betenden und wusste nicht, wer lächerlicher war, sie in ihrer Nachahmung eines bedeutungslosen Rituals oder er in seiner Verweigerung. (AET 40)

2. Angst vor dem Tod und Hoffnung auf Erinnerung

Aus der Gottesferne ergibt sich für Stamms Protagonisten eine massive Todesangst. Die subjektive Gewissheit, dass der Tod der absolute Endpunkt eines Lebens sei, erschreckt die Figuren aufs Höchste.¹⁴ „Ich habe Angst vor dem Tod.' ‚Weshalb?' fragte ich erstaunt. ‚Bist du krank?' ‚Nein, nicht jetzt', sagte sie, ‚aber irgendwann stirbt man ja doch.' ‚Ich dachte schon, du meinst es ernst.' ‚Natürlich meine ich es ernst.“ (AG 24)

Die Protagonisten werden permanent mit dem Tod konfrontiert. Tod, Sterben und Begräbnis nehmen in den Erzählungen überproportional viel Raum ein und erschüttern die Lebensentwürfe der Figuren immer wieder. Durch den Tod unbekannter Passanten, naher Verwandter oder ungeborener Kinder wird ihnen ihre eigene Vergänglichkeit ständig vor Augen geführt.¹⁵ Es ist, als ob dem Alltag der Figuren trotz all ihrer Verdrängungsstrategien andauernd ein *memento mori* anhaften würde.

¹⁴ Hartmut Vollmer: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 100 (2008), H. 2, S. 266-281, hier S. 270f.

¹⁵ Einige Beispiele: In *An einem Tag wie diesem* erfährt man vom Tod und der Beerdigung von Andreas' Mutter, später stirbt auch sein Vater (AET 26; 37-42). Darüber hinaus wird die Auflösung der Elterngrablage thematisiert (AET 36f.) und der Sonderpreis von

Die Protagonisten versuchen verzweifelt, das Thema Tod für sich persönlich auszuklammern, doch dies kann nur stellenweise gelingen.¹⁶ Furchtlosigkeit gegenüber dem Tod währt nur kurz. Er bringt das Unbekannte, Unfassbare, das Nichts und die Leere mit sich und darf deshalb nicht thematisiert werden. Kathrine betrachtet das Sterben als eine große Herausforderung, als einen Akt, dem man erst gewachsen sein muss. Mit Blick auf die Leuchtturmwärter, die sie als Zöllnerin regelmäßig besucht, stellt sie verwundert fest: „[D]ie Leuchtturmwärter waren ohnehin alle gleich. Alle waren früher Fischer gewesen, unverheiratete oder verwitwete Männer, die zwanzig Jahre lang ihre Arbeit taten und nicht älter zu werden schienen und dann eines Tages starben, als sei es nichts.“ (UL 16) Damit werden die einsamen Leuchtturmwärter, „die rede[n], ohne Unterbrechung“, aber trotzdem „schweigsam [sind] wie die Landschaft“ (UL 16), mit ihrem stillen, unspektakulären Sterben zu Vorbildern. Sie sterben, „als sei es nichts“, doch für Kathrine und die anderen Protagonisten in Stamms Texten bedeutet gerade diese Schwelensituation, der Übergang vom Leben in den Tod, eine kognitiv und emotional kaum vorstellbare Herausforderung.

Die Figuren, die sich selbst jenseits von Religion und Glaube verorten, erleben ein quasi-religiöses Empfinden im Betrachten der Leere. Die Leere wird von ihnen in einem Akt der Apotheose verklärt.¹⁷ Doch die

Grabsteinen verglichen (AET 119). Auch in *Agnes* tritt der Tod mehrfach auf. Der Ich-Erzähler findet direkt vor einem Restaurant, in dem er sich mit Agnes treffen wollte, eine tote Frau auf dem Gehsteig. (AG 22f.).

¹⁶ „Einen Moment lang dachte Kathrine an den Abgrund unter ihr, an die Tiefe des Meeres, an den Tod, von dem sie nur die dünne Haut des Schiffes trennte. Aber er machte ihr keine Angst mehr.“ (UL 155) Die Angst vor dem Tod holt die Protagonisten immer wieder ein, und schon wenig später heißt es: „Die Mutter war alt geworden. Sie beklagte sich immer öfter über die Dunkelheit und über die Kälte. [...] ‚Mich dürft ihr nicht verbrennen‘, sagte die Mutter. ‚Ihr müßt mich hier begraben, neben Nissen.‘ ‚Hör auf, sagte Kathrine.“ (UL 187f.) Die Angst vor dem Tod führt dazu, dass selbst die Äußerungen der alternden Mutter, wie und wo sie sich ihre letzte Ruhestätte wünscht, unterbunden werden.

¹⁷ „Andreas liebte die Leere des Morgens, wenn er am Fenster stand, eine Tasse Kaffee in der einen, eine Zigarette in der anderen Hand, und auf den Hof hinausschaute, den kleinen, aufgeräumten Hinterhof, und an nichts dachte als an das, was er sah.“ (AET 7) Die Begegnung mit der Leere wird zu einer Art Gotteserlebnis und enthält Elemente des *mysterium tremendum* und des *mysterium fascinans* gleichermaßen. Vgl. Rudolf Otto:

amor vacui wird schon bald in einen *horror vacui* überführt und als lebensbedrohlich enttarnt. So ist Andreas bildlich gesprochen nach der ärztlichen Gewebeentnahme am Oberkörper nicht mehr intakt und vollständig, „die Leere in der Mitte“ (AG 44) wird für ihn am eigenen Leib spürbar.

Mit der Furcht vor einer Krankheit verliert sich zunehmend die positive Konnotation der Leere, die Andreas noch in den ersten Sätzen äußerte. Plötzlich nähert sich die Leere in ihrer Bedeutung dem Tod an. „Die Leere sei die Wiederholung, hatte er damals gedacht. Aber es stimmte nicht. Die Leere lauerte jenseits der Wiederholung. Die Angst vor der Leere war die Angst vor der Unordnung, dem Chaos, die Angst vor dem Tod.“ (AET 198) Da an anderer Stelle deutlich wird, wie sich die Angst für Andreas anfühlt, kann man erahnen, welche Qual die Auseinandersetzung mit dem Tod mit sich bringt. Die Angst bedeutet für ihn ein höchst unangenehmes, beklemmendes Gefühl, in dem das Ich unterzugehen und sich aufzulösen droht: „Die Angst [...] kam plötzlich und ohne Vorwarnung. Es war, als verdunkelten sich seine Gedanken. Die Angst nahm ihm den Atem, drückte seinen Körper zusammen, bis er zu explodieren schien und sich auflöste in eine feine Gischt, in Millionen, Milliarden feinsten Tropfen, die durch die Leere wirbelten.“ (AET 118) In diesem Zitat verdichtet sich der Nexus zwischen Tod, Angst und Leere. Die ‚Angst vor der Leere‘ ist eigentlich die ‚Angst vor dem Tod‘, und diese Angst wird als eine Art Explosion empfunden, die den Körper in seiner Struktur und Stabilität zersprengt und atomisiert. Das Ich verschwindet in der Todesangst und zersplittert, von dieser Angst vollständig zerstört, in die Leere und Einsamkeit. Damit verlieren die Protagonisten, die keine Rettung durch Gott und seine Verheißung auf ein ewiges Leben kennen, in ihrer übermäßigen Angst vor dem Tod sich selbst. – In *Agnes* wird die Angst vor dem Tod in einem längeren Dialog verhandelt.

[...] Ich fürchte mich nicht vor dem Sterben. Ich habe Angst vor dem Tod – einfach, weil dann alles zu Ende ist. [...] ‚Du weißt ja nicht, wann es zu Ende ist‘, sagte ich, und als sie nicht antwortete: ‚Ich habe mir immer vorgestellt, daß man sich irgendwann müde hinlegt und im Tod zur Ruhe

Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 2004 (= Beck'sche Reihe, 328).

kommt.' ‚Offenbar hast du nicht sehr lang darüber nachgedacht‘, sagte Agnes kühl. [...] ‚Was ist, wenn man vorher stirbt? Bevor man müde ist‘, sagte sie, ‚wenn man nicht zur Ruhe kommt?‘ (AG 24f.)

Für Agnes ist klar, dass nicht die eventuellen Schmerzen eines Todes angsteinflößend sind, denn sie ist der Ansicht, »[s]olange man leidet, lebt man doch wenigstens.« (AG 24) Vielmehr ist das Verschwinden und Vergessen-Werden, das der Tod einlätet, mit Furcht besetzt. Nachdem sie ihr ungeborenes Kind verloren hat, nimmt ihre Angst nahezu panische Ausmaße an.¹⁸ Den Schlussvers eines Gedichtes von Dylan Thomas interpretiert sie als apokalyptische Antizipation ihres eigenen Todes:

[...] *After the first death, there is no other.*
‚Ich verstehe es nicht‘, sagte ich. ‚Wenn es keinen Tod mehr gibt, gibt es auch kein Leben mehr‘, sagte Agnes. ‚Es ist nur ein Gedicht‘, sagte ich, ‚du darfst das nicht so ernst nehmen. Es sind nur Worte.‘ ‚Ein Kind ist in mir gestorben‘, sagte Agnes, ‚in meinem Bauch, sechs Zentimeter groß. Ich konnte ihm nicht helfen. Es ist in mir gewachsen, und es ist in mir gestorben. Weißt du, was das heißt?‘ ‚Denkst du noch immer daran?‘ sagte ich. Agnes drehte sich um und weinte in ihr Kissen. (AG 131)

Der Ich-Erzähler reagiert verständnislos und unsensibel, wenn er Agnes darauf hinweist, dass es schließlich nur Worte seien, die sie nicht allzu ernst nehmen solle.¹⁹ Doch für sie hat die Passage einen tieferen Sinn. Sie versteht sich selbst als totgeweiht, da jedem Menschen nur *ein* Leben und *ein* Tod beschieden sind. Nachdem sie ihr Kind verloren hat, ‚trägt‘ sie im wahrsten Sinne des Wortes ‚kein Leben‘ mehr in sich und zählt damit weniger zu den Lebenden als vielmehr zu den Toten. Noch in derselben Nacht wird der Ich-Erzähler den verhängnisvollen „Schluß“ (AG 132f.) entwerfen.

¹⁸ Zu den scheiternden Familiengründungen im Werk Peter Stamms allgemein: Ján Jambor: Zum Bild der Familie in Peter Stamms Erzählprosa. In: Beatrice Sandberg (Hg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2010 (= Literaturwissenschaft, 19), S. 265-279.

¹⁹ Ein überaus paradoxer Hinweis, da er als Autor ja selbst von der Macht des Wortes überzeugt ist und mit seinem Text die Zukunft der realen Agnes festschreibt. Vgl. AG 61f. oder AG 89f.

Aus der Irreligiosität der Figuren resultiert ihre Todesangst. Diese wiederum evoziert die Angst vor dem Vergessen-Werden und die Sehnsucht nach Erinnerung. Die Figuren fürchten, von der Nachwelt nicht erinnert zu werden und deshalb vollständig zu vergehen. Der Tod scheint ihnen zunächst durch das Verschwinden und dann durch das Vergessen-Werden als ein doppeltes Sterben. Da die Figuren eine vollends säkulare und entsakralisierte Weltsicht teilen, hat für sie die religiöse Hoffnung auf Auferstehung und Ewiges Leben keine Bedeutung mehr, doch den Tod als zerstörerischen Schlusspunkt ihres Lebens und die Gefahr des Vergessen-Werdens wollen sie dennoch nicht akzeptieren. Die Romanfiguren aus *Agnes*, *An einem Tag wie diesem* und *Ungefähre Landschaft* leben in dem Dilemma aus frei gewählter Gottesferne einerseits und tiefer Sehnsucht nach Sinn und Unsterblichkeit andererseits. Es ist geradezu paradox, dass die areligiösen Protagonisten es sich zum Lebensziel machen, durch Erinnerung unsterblich zu werden.

Ein gläubiger Mensch vertraut darauf, dass Gott seinen Namen „groß machen wird“²⁰ und sich jeden Namen „wie ein Siegel an [s]einen Arm“²¹ legt. Doch Stamms Figuren leben in einer Zeit, in der Gott meistens nicht mehr als Garant für die Erinnerung herangezogen wird. Erinnerung ist vergänglich, Namen sind „Schall und Rauch“.²² Die Protagonisten sehen sich gezwungen, sich selbst mittels säkularer Erinnerungsstrategien einen Namen machen zu müssen, um ihr eigenes Leben zu überdauern und den Tod zu überwinden. Scheinbar unvergängliche Manifestationen sollen helfen, sich ins Gedächtnis der Nachwelt einzuschreiben.²³ Am intensivsten bemüht Peter Stamm das Bild

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang die Turmbau-Erzählung: Gen 12, 1-9 und speziell 12, 2.

²¹ Hld 8, 6.

²² Johann Wolfgang Goethe: Faust I. In: Ders.: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe in 26 Bänden). Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 6.1: Weimarer Klassik 1798-1806. Hg. von Victor Lange. München 1986, V. 3458.

²³ Im Folgenden werden Texte und Bilder als Erinnerungsinstanzen thematisiert. Darüber hinaus versuchen die Figuren, durch Familiengründungen potentiell unsterblich zu werden, was aber in allen Fällen scheitert. Kinder werden heimlich von der Partnerin abgetrieben (Nadja), es gibt Fehlgeburten (Agnes) oder das Verhältnis zum Kind ist hochgradig gestört und es wird zur Erziehung der Großmutter anvertraut (Kathrine).

der Kälte und des Schnees, um die Sehnsucht der Figuren, Spuren zu hinterlassen, zu verdeutlichen.²⁴ Die Metapher der meteorologischen Kälte unterstützt seine Rede vom Verschwinden und Erinnern gleichermaßen.

3. Sehnsucht nach Erinnerung (I): Spuren in Schnee und Sand

In erster Linie verweist die meteorologische Kälte auf das Phänomen der zwischenmenschlichen Gefühlskälte. Schnee und Eis werden zum Sinnbild für die Seelenlandschaft der Figuren.²⁵ Zwischenmenschliche Kälte und die Metapher des Schnees spielen bereits in Stamms Debütroman *Agnes* eine bedeutende Rolle.²⁶ Vielleicht ist es auch der Faszination für diese vielschichtige Metapher geschuldet, dass sein zweiter Roman *Ungefähre Landschaft* nun direkt in den eisigen Gebieten Norwegens angesiedelt ist.²⁷

Die Beziehungen in Stamms Romanen sind von erschreckender Kälte, Gleichgültigkeit und Nebensächlichkeit geprägt. Gerade der beiläufige Erzählgestus verfehlt seine beklemmende Wirkung nicht. „Ganz ruhig beschreibt er [Peter Stamm, K. W.] das grausig gefühlskalte Leben, das Andreas führt, die pubertäre Wut, mit der er in seinen Beziehungen

²⁴ Die Kältemetapher ist besonders produktiv in der Gegenwartsliteratur. Vgl. dazu Katharina Kienholz (Hg.): *Nordlandliebe*. Alpnach 2009; Thomas Seiler: *Winterreisen*. Zum Verhältnis von Frost und Melancholie. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 28 (2007), H. 1, S. 63-82.

²⁵ Vgl. Vollmer, *Sprachlose Nähe*, S. 71.

²⁶ So beginnt bereits der erste Abschnitt mit einer Beschreibung des Klimas. „Es war kalt, als wir uns kennenlernten. Kalt wie fast immer in dieser Stadt. Aber jetzt ist es kälter, und es schneit.“ (AG 9).

²⁷ Seiler macht das Interesse am Nordischen an biographischen Punkten der Autoren fest. Dies erklärt m. E. nicht, weshalb Stamm derart intensiv die Schneemetapher benutzt. Außerdem ist es bedeutsam, dass der Strand mit der gleichen Erinnerungsfunktion wie der Schnee inszeniert wird. Thomas Seiler: *Topographie als Metapher – Zur Funktion nordischer Landschaften in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* (Bödl, Hermann, Stamm). In: Sven Hakon Rossel (Hg.): *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*: 25. Tagung der IASS (International Association for Scandinavian Studies) in Wien, 02.-07.08.2004. Wien 2006, S. 582-589, hier S. 583.

herumfuchelt und sie knapp beendet, wenn es ihm gerade einfällt.²⁸ Das vernichtende Urteil gegenüber Andreas fällt demnach auch eine Person, die ihm eigentlich nahe steht, seine Geliebte: „Du bist allein, egal, mit wem du zusammen bist“, sagte Nadja.“ (AET 84)

Darüber hinaus kommt der Kälte in Stamms Werken gedächtnistheoretische Funktion zu, da sie in der Lage ist, Erinnerungsbilder einzufrieren. Die winterliche Landschaft stellt freilich in der Gleichzeitigkeit von Erinnern und Vergessen ein Paradoxon dar. Sie konserviert und verliert gleichermaßen. Thomas Seiler macht den Unterschied zwischen winterlicher Kälte und sommerlicher Wärme deutlich:

Das Subjekt leidet gewissermassen [sic] am Frost, an winterlicher Erstarung, gleichzeitig ist es aber auch darauf angewiesen, weil es nur so die Erinnerungsbilder an das Verlustobjekt bewahren kann, indem sie im gefrorenen Material festgehalten und konserviert werden können. Sommerliche Verflüssigung ist dem Gedenken abträglich.²⁹

Peter Stamm knüpft mit der Metapher der Kälte und des Schnees als Erinnerungsmedium direkt an antike Vorstellungen an: Die Allegorie der *fama* wird in der Mythologie nicht in einem Steinbau, sondern sinnigerweise in einem Palast aus Eis verortet. Während an der Nordseite die Ruhmesberichte noch deutlich lesbar sind, zerschmelzen sie an der Südseite mit dem Lauf der Zeit und sind damit unwiederbringlich dem Vergessen anheim gegeben.³⁰

Die Protagonisten in Stamms Erzählungen gehen unterschiedlich mit dem Schnee als Erinnerungsmedium um. Während Kathrine völlig souverän ihre Spur durch die endlose Weite des Fjells ziehen kann und keine Angst davor hat, sich darin zu verlieren, fürchtet Agnes ihren Unter-

²⁸ Georg Patzer: Käfig der Gefühlseinsamkeit. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9728 (aufgerufen am 02.02.2012). Interessanterweise zeigt sich, dass selbst die Sprache durch ihre Ellipsen, Parataxen und Reduktionen den Figuren eine Erinnerung verweigert. Die Protagonisten bleiben dem Rezipienten seltsam fremd und werden nur schemenhaft greifbar.

²⁹ Seiler, Winterreisen, S. 70.

³⁰ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 44f.

gang jenseits der Zivilisation.³¹ Agnes legt ihre anfängliche Furcht zwar ab, aber letztlich wird ihr doch die Natur zum Verhängnis, da der Ich-Erzähler sie schriftlich instrumentalisiert und gegen Agnes wendet. Damit wird die Wildnis zum Tatort gescheiterter Beziehungen und zwischenmenschlicher Gefühllosigkeit.

Die Mondsichel war so schmal, daß sie gerade genug Licht gab, um die schneebedeckten Wege zu erleuchten. Der Wind blies böig. Das Brausen in Agnes' Ohren überdeckte jedes andere Geräusch, jeden Gedanken. [...] Die Bäume hatten ihre Blätter verloren, und der See war zugefroren. Aber Agnes erkannte die Stelle. Sie zog ihre Handschuhe aus und fuhr mit den Händen über die eiskalten Stämme der Bäume. Sie fühlte nicht die Kälte, aber sie spürte die schorfige Rinde an ihren fast tauben Fingerkuppen. Dann kniete sie nieder, legte sich hin und drückte ihr Gesicht in den pulvrigen Schnee. Langsam gewann sie das Gefühl zurück, erst in den Füßen, in den Händen, dann in den Beinen und Armen, es breitete sich aus, wanderte durch ihre Schultern und ihren Unterleib zu ihrem Herzen, bis es ihren ganzen Körper durchdrang und es ihr schien, als liege sie glühend im Schnee, als müsse der Schnee unter ihr schmelzen. (AG 153)³²

In diesem vom Ich-Erzähler entworfenen „Schluß2“ (AG 135) verschmilzt Agnes mit der schneebedeckten Natur. Der Schnee bedeutet dabei ihren Tod, ihr Verschwinden und ihr Vergessen: Sie erliegt einerseits der Kälte und zerstört andererseits durch ihre Körperwärme ihre letzten Spuren.³³ Im Akt des Verschmelzens mit der Natur vollzieht Ag-

³¹ Vgl. UL 11,166f. Agnes empfindet z. B. die Wälder um Chicago als bedrohliche Kulisse: „Alle Bäume sind gleich hoch. Man verirrt sich, wenn man den Weg verläßt. Man könnte verschwinden und würde nie mehr gefunden.“ (AG 32).

³² Hervorhebung des Originals nicht übernommen. In *Agnes* zeigt sich schon anhand der Typographie die Grenze zwischen Realität (recte gedruckt) und Fiktion (kursiv gedruckt). Vgl. Wilfried Bütow: „Glück ist immer der Moment davor...“. In: *Der Deutschunterricht* 52 (1999), H. 2, S. 144-146, hier S. 146.

³³ Stamm greift freilich auch einen Nationaltopos auf: Die Szenerie erinnert an den Tod des Schweizer Schriftstellers Robert Walser, der von einem seiner winterlichen Spaziergänge nicht mehr zurückkehrte. Vgl. Peter Hamm: *Der Tod der erzählten Frau*. Der Schweizer Autor Peter Stamm beschreibt in seinem Debütroman *Agnes* die Fiktion menschlicher Nähe. In: *Focus*, vom 16.11.1998. Ebenso: Valerie Heffernan: *Unschweizerische Schweizerliteratur?* Ruth Schweikert, Peter Stamm, Zoë Jenny. In: Jürgen Barkhoff / Valerie Heffernan (Hg.): *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Deonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/New York 2010, S. 283-296, hier S. 289f.

nes eine Metamorphose wie Echo in der römischen Mythologie.³⁴ Diese geht nach ihrer enttäuschten Liebe zu Narziss – dessen Selbstverliebtheit und Genius-Verständnis dem Ich-Erzähler gar nicht unähnlich sind – völlig in der Natur auf und verschwindet in ihr. Doch während Echo von der Natur gütig aufgehoben wird und auf ewig durch ihre Klage und den Nachhall von Worten erinnert wird, ist die spätmoderne Agnes längst der Natur entfremdet. Agnes wird nicht von der Natur erinnert, sondern muss in ihr verschwinden. Damit erweisen sich Natur, Kälte und Schnee nicht als geeignete Erinnerungsmedien. Während Echos Daseinsberechtigung abhängig bleibt vom *gesprochenen* Wort, emanzipiert sich Agnes in der Natur vom Ich-Erzähler und vom *geschriebenen* Wort. In letzter Konsequenz bedeutet also dieser Tod in der Natur auch Agnes' wiedererlangte Freiheit gegenüber dem Ich-Erzähler.³⁵

Neben der Schneemetapher entwirft Peter Stamm aber auch ein sommerliches Pendant, um die sich verlierende Spur in Worte zu fassen. In *An einem Tag wie diesem* inszeniert er weniger die Spuren im Schnee als vielmehr Fußabdrücke im Sand, um die Flüchtigkeit der Figuren zu verdeutlichen.³⁶ Das Bild hat gewechselt, aber die Rede von der Vergänglichkeit des Menschen ist dieselbe geblieben: „Andreas ging ganz nah am Wasser, wo der Sand fest war und die Wellen seine Spuren sofort verwischten. [...] Es war kein Mensch zu sehen, kein Zeichen, keine Spur.“³⁷ (AET 203) Die Protagonisten in Stamms Texten hinterlassen ein dichtes „Netz aus Fußspuren“,³⁸ doch es erweist sich als äußerst

³⁴ Vgl. Barbara Rowińska-Januszewska: Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm. In: Komorowski (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, S. 95-108, hier S. 103. Darüber hinaus: Ovid: *Metamorphosen*. Lat. und Dt. Übs. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, III, 356-410.

³⁵ Vgl. Vollmer, *Glück mit Punkten*, S. 270.

³⁶ Vgl. Die Kurzgeschichte *Das schönste Mädchen*. In: Peter Stamm: *Blitzeis*. Erzählungen. 6. Aufl. München 2001, S. 77f.

³⁷ Hier klingt sicherlich Michel Foucault an, der in *Die Ordnung der Dinge* mit dem Bild des im Sand verschwindenden Gesichtes schließt: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 1971, S. 462.

³⁸ Peter Stamm: *Wo beginnt ein Text?* In: Rosemarie Altenhofer (Hg.): „Nehmen Sie mich beim Wort ins Kreuzverhör“. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Frankfurt am Main 2010, S. 35-55, hier S. 45.

flüchtig. Schnee und Sand eignen sich keinesfalls, um die Erinnerung an das Individuum über die Zeit hinaus zu erhalten.

4. Sehnsucht nach Erinnerung (II): Spuren durch Schreiben

In den Erzählungen *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* wird der Schreibprozess selbstreferentiell aufgegriffen. Als Schreibmetaphorik dient dabei das Bild des Schnees.³⁹ „Ihre [Kathrines, K. W.] Spuren waren die einzigen auf dem weiten Feld.“ (UL 165) Die weißen, unschuldigen Schneeflächen laden dazu ein, sie sich anzueignen und Spuren darauf zu hinterlassen. Das gleiche gilt für das Papier:

Die leere Papierfläche scheint ihre Erfüllung mit Lettern zu provozieren; der Schreibende lehnt sich auf gegen eine Leere, welche das Erfahrungs-subjekt als das Skandalon schlechthin empfindet. [...] Die leere Fläche wäre deutbar als Inbegriff des Amorphen, des Gestaltlosen, und die Einschreibung der schwarzen Zeichen in diese Leere käme dem Versuch der Begründung einer Ordnung gleich, der Etablierung einer Struktur durch Ausdifferenzierung diskreter Einheiten, ja der Schöpfung einer Welt.⁴⁰

Die reine, makellose Ebene in den Texten von Peter Stamm, „die tageweite, verlassene Schneelandschaft“ (UL 16), erinnert an ein weißes Blatt Papier. Ein Schriftsteller oder eine Schriftstellerin sind jeweils zu Beginn ihrer Arbeit – und nach jedem Umblättern aufs Neue – mit dem unberührten Weiß konfrontiert.⁴¹ Das *scandalon* des weißen Blattes soll

³⁹ Stamm nutzt, ähnlich wie auch Klopstock in seinen Eislaufgedichten, nordische Bilder, um das Schreiben zu reflektieren. Bei Klopstock gleitet die Stahlkufe des Schlittschuhs über das Eis und hinterlässt dabei Spuren. Dieses Bild der gleichmäßigen und rhythmischen Fortbewegung steht für den Versfuß, den der Dichter gleichmäßig seinen Versen aufsetzt. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Eislauf*. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Adolf Beck / Karl Ludwig Schneider / Hermann Tiemann. Hg. von Horst Gronemeyer u. a. Bd. 1: Oden. Berlin/New York 2010, S. 249f.

⁴⁰ Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995, S. 41.

⁴¹ Die ‚Angst vor dem leeren Blatt‘ ist sprichwörtlich geworden. Doch Stamm greift den *horror vacui* nicht als solchen auf – was sich u. a. daran zeigt, dass sich seine Figuren zumindest teilweise im grenzenlosen Weiß orientieren können, vgl. UL 165. Zum *horror vacui* bzw. *amor vacui* bei Peter Stamm vgl. Seiler, *Topographie*, S. 587.

gebrochen werden, indem Gedanken in Worte gefasst werden und möglichst unvergängliche Spuren hinterlassen – Spuren, welche für die Nachwelt in Form der Tinte oder Druckerschwärze sichtbar werden. Das unbeschriebene Blatt wird durch die Chiffre des Schnees nochmals betont.

Weiß, die Summe aller Farben, ist selbst das Farblose schlechthin; weiße Flächen teilen die Abwesenheit von Farbe mit. [...] Dadurch kann das Weiß zur Metapher des Unsichtbaren und Unbestimmten werden, des Anderen und Befremdlichen, das beängstigend wirkt und darum gerade zur Erkundung herausfordert. Es ist letztlich die Leere, welche solchen Schrecken auslöst. Durch die ‚Nichtfarbe‘ Weiß wird das Nichts selbst sichtbar [...].⁴²

Peter Stamm verwebt in seinen Schnee- und Kältebildern die Erinnerung, das Schreiben und den Tod zu einem engmaschigen Geflecht.⁴³ Am deutlichsten wird dies im Roman *Agnes*: Die Protagonistin ist durch Schrift und Schnee gleichermaßen gefährdet – einerseits durch die todbringende Kälte des Schnees und seine mangelnde Eignung als mnemotechnisches Erinnerungsobjekt, da der unbeständige Aggregatzustand Willkür und Flüchtigkeit bedeutet, und andererseits durch die tödliche Wirkung der Schrift, die zumindest die fiktive Agnes mit dem „Schluß“ dem Tod überschreibt.

Damit verkehrt sich bei Stamm die Schreibmetaphorik ins Paradoxe: Weder die Fährte im Schnee noch die Tintenspur auf dem weißen Papier eignen sich als Erinnerungsinstanz. Denn was als Spur in den Schnee gezogen wird, ist der Vergänglichkeit und dem Vergessen unweigerlich anheimgegeben, und auch die Schrift wird zum gefährlichen Werkzeug. Zwar heißt Schreiben „auf Dauer stellen, bewahren, verewigen“.⁴⁴ Doch so sehr die Protagonisten auch auf die Schriftlichkeit und Texte vertrauen, sie sind in Stamms Erzählungen nicht als Erinnerungsmedien geeignet. So werden Bücher ständig zurückgelassen, aus-

⁴² Schmitz-Emans, *Schrift und Abwesenheit*, S. 47.

⁴³ Stamm verknüpft Tod und Schrift und geht dabei mit Jacques Derrida konform. Bei Derrida ist der Tod gar „notwendiger Bezug eines jeden Schreibens“, da „jedes Verstehen auf der Ablösung des Zeichens von seinem Träger, auf einer Lesbarkeit auch nach dem Verschwinden des Referenten“ beruht. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München 2006, S. 354.

⁴⁴ Jan Assmann: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München 1991, S. 199.

sortiert, verschenkt oder weggeworfen. (Vgl. AET 103; UL 38; AG 124) Auf verräterische Weise offenbaren die Bücher den Geschmack ihrer Besitzer und Besitzerinnen und sind damit keine identitätsstabilisierenden Erinnerungsträger, sondern legen vielmehr empfindliche Angriffsflächen bloß. Zudem ist der Schluss einer jeden Erzählung auch der Endpunkt einer Beziehung zwischen Lesendem und Text. Das Textende bedeutet den Tod der zu Ende gelesenen, weggelegten und damit vergessenen Figur, wie Agnes bemerkt:

„Als Kind waren die Figuren der Bücher, die ich las, meine besten Freunde“, sagte sie, „meine einzigen Freunde eigentlich. [...] Ich bin immer traurig, wenn ich ein Buch zu Ende gelesen habe“, sagte Agnes. „Es ist, als sei ich zu einer Person des Buches geworden. Und mit der Geschichte endet auch das Leben dieser Person. [...] Ich frage mich manchmal, ob die Schriftsteller wissen, was sie tun, was sie mit uns anstellen.“ [...] „Ich lese nicht mehr viel“, sagte Agnes, „vielleicht deshalb. Weil ich nicht mehr wollte, daß Bücher Gewalt über mich haben. Es ist wie ein Gift. Ich habe mir eingebildet, ich sei jetzt immun. Aber man wird nicht immun. Im Gegenteil.“ (AG 119f.)

Genau diese Faszination und Macht, die eine Geschichte, wie ein „Gift“, ausüben kann, wird Agnes zum Verhängnis. Die Idee, mittels einer autobiographischen Erzählung fixiert und unsterblich zu werden, bewirkt genau das Gegenteil: Der Text greift auf die Realität über und verleitet die Figur dazu, ihre eigene Identität aufzugeben.⁴⁵ Agnes wird dem Wort hörig. Sie erkennt nicht, dass ihr Leben damit ebenso löschar wird wie zuvor ihr eigener Textentwurf am PC: „Was machst du?“ fragte ich. „Ich habe ihn [den Entwurf, K. W.] gelöscht“, sagte sie, „vergessen. Gehen wir spazieren?“ (AG 44)⁴⁶ Der Ich-Erzähler erhebt sich mit seinem Schreiben über Agnes, er macht sie zu seiner Figur. Er erschafft sie neu und spiegelt damit das Selbstverständnis des Autors als Genie und

⁴⁵ Zum Prinzip des *primum scribere, deinde vivere*: Wolfgang Schömel: „Die Frauen lieben die Männer nicht“. Aber sie lassen sie Liebesgeschichten schreiben. Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Eros und Literatur. Liebe in Texten von der Antike bis zum Cyberspace*. Festschrift für Gert Sautermeister. Bremen 2005, S. 343-350, hier S. 349.

⁴⁶ Hervorhebung durch K. W.

Schöpfer wider.⁴⁷ „Gut‘, sagte ich, ‚du wirst aus meinem Kopf neu geboren wie Athene aus dem Kopf von Zeus, weise, schön und unnahbar.“ (AG 54) Die reale Agnes wird als Kopfgeburt nochmals gezeugt und geboren. Bezeichnenderweise dauert die Beziehung der beiden auch exakt neun Monate – doch am Ende steht nicht Agnes’ Geburt, sondern ihr Tod und die Geburt eines Künstlers.⁴⁸ Ähnlich dem antiken Pygmalion-Mythos erschafft sich der Künstler (oder hier: der Ich-Erzähler) eine Agnes nach seinem Bild. „Wenige Tage nach unserem Ausflug an den See stieß ich in der Geschichte in die Zukunft vor. Jetzt war Agnes mein Geschöpf. Ich fühlte, wie die neu gewonnene Freiheit meine Phantasie beflügelte. Ich plante ihre Zukunft, wie ein Vater die Zukunft seiner Tochter plant.“ (AG 61f.)

Mit dem Selbstverständnis als ‚Schöpfer‘ klingt das göttliche Gebot an: „Du sollst dir kein Bildnis machen“.⁴⁹ Das Auseinanderklaffen von Realität und Fiktion birgt eine immense Tragik, zumal paradoxerweise der *Realität* das Signum der Unwirklichkeit und Falschheit aufgedrückt wird. „[D]er Spagat zwischen fantasiertem und gelebtem Leben misslingt“.⁵⁰ „Ich bin schwanger... Ich kriege ein Kind‘, sagte sie. ‚Freust du dich?‘ Ich stand auf und ging in die Küche, um mir ein Bier zu holen. [...] ‚Agnes wird nicht schwanger‘, sagte ich.“ (AG 89f.)

Bis zuletzt ist Agnes’ Vertrauen in Literatur und Schrift ungebrochen. Nachdem sie ihr ungeborenes Kind verloren hat, drängt sie den Ich-Erzähler zu einer fiktiven Fortsetzung der Schwangerschaft: „Du mußt es aufschreiben‘, sagte Agnes, ‚du mußt uns das Kind machen. Ich habe es nicht geschafft.“ (AG 116) Damit unternehmen die beiden Protago-

⁴⁷ Walter Benjamin über die Geburt des Autors aus seinem Werk: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. IV, I. Hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1981, S. 438.

⁴⁸ Birgit Schmid: Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel *Agnes* von Peter Stamm. Bern u. a. 2004 (= Zürcher Germanistische Studien, 58), S. 94. Darüber hinaus: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 110.

⁴⁹ Ex 20, 4. Es ist konsequent, dass den Figuren der Spätmoderne dieser Gedanke nicht kommt. Vgl. hierzu: Max Frisch: Tagebuch 1946-49. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 2. Hg. von Hans Mayer / Walter Schmitz. Frankfurt am Main 1999, S. 369-371.

⁵⁰ Ulrich Greiner: Im Schnee. Was der Schweizer Schriftsteller Peter Stamm alles kann und weshalb er nicht darauf vertrauen sollte. In: Die Zeit 36 (2001).

nisten den Versuch, das Wort Fleisch werden zu lassen. Auf dem Papier wird das Kind geboren, bald kommt ein zweites hinzu; sie heiraten, fahren in den Urlaub und sind glücklich. „Doch Literatur kann die Wunden der Realität nicht heilen.“⁵¹ Die fiktive Nähe kann die reale Distanz zwischen den Figuren nicht mehr kitten.

„Schreib, wie es weitergeht“, sagte Agnes. „Wir müssen wissen, was geschieht.“ (AG 119) Das erschriebene *Happy End* stellt keinen der Beteiligten zufrieden. „Ich war nicht überzeugt vom Schluß der Geschichte. Er war mir nicht gelungen, er war nicht lebendig, nicht wahr.“ (AG 139) In einem zweiten, deutlich pessimistischeren Entwurf schickt der Text seine Figur in die Kälte und wahrscheinlich in den Tod – und beendet damit sich selbst. Das Ende der Figur ist zwingend auch das Schlusskapitel des Textes.⁵² Das Medium Schrift, das Agnes fixieren sollte, trägt letztlich zu ihrer Auslöschung bei. Agnes verschwindet spurlos aus *Agnes*, ihrer eigenen Geschichte. Ihre Identität, die sie eigentlich schützen und aufbewahren wollte, geht verloren.⁵³ Der Text entwickelt eine tödliche Macht über das Leben und überschreibt seine Protagonistin letztlich dem Kältetod.⁵⁴ Damit ist die Idee, Spuren auf Papier zu hinterlassen und sich durch das geschriebene Wort unsterblich zu machen, gescheitert.

„Vielleicht gibt es eine Art ewiges Leben“, sagte ich und schloß das Klappfenster. [...] „In irgendeiner Form leben wir alle nach unserem Tod weiter.“

⁵¹ Sabine Doering: Eiswinde in Chicago. An der Literatur erfroren: Peter Stamms gelungener Debüt-Roman. In: FAZ, vom 23.04.1999.

⁵² Markus Schwahl: Die Leere in der Mitte. Postmoderne Literatur im Unterricht: Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Literatur im Unterricht 10 (2009), H. 2, S. 93-105, hier S. 102f.

⁵³ Vgl. Inez Müller: Peter Stamms Erzählen von Identität in Räumen des Dazwischen. In: Martin Hellström (Hg.): Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München 2008, S. 23-40, hier S. 38.

⁵⁴ Der Tod der Protagonistin wird schon im ersten Satz in einer Rahmung vorweggenommen: „Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet.“ (AG 9) Die ‚Beichte‘, dass eben nicht irgendeine Geschichte Agnes getötet hat, sondern gerade der vorliegende Text des Ich-Erzählers, fällt durch ihren kühlen Erzählton auf. Vgl. dazu Daniele Muscionico: Aufeinanderzu, Aneinandervorüber – Peter Stamm. In: Harald Müller / Veronika Sellier (Hg.): Deutschschweizer Dramatik. Porträts und Beschreibungen. Berlin 2005, S. 125-129, hier S. 125.

In der Erinnerung anderer Menschen, von unseren Kindern. Und in dem, was wir geschaffen haben.
,Schreibst du deshalb Bücher? Weil du keine Kinder hast?'
,Ich will nicht ewig leben. Im Gegenteil. Ich möchte keine Spuren hinterlassen.' ,Doch', sagte Agnes. (AG 28)

Dass die *memoria* durch die Schrift nicht zwingend gesichert ist, wird schon recht früh antizipatorisch angedeutet, tragischerweise sogar von Agnes selbst: „Meine Dissertation wird auch in die Bibliothek kommen“, sagte Agnes. „Ich mag den Gedanken, daß alle, die sich irgendwann mit den Symmetrien der Symmetriegruppen befassen, auf meinen Namen stoßen werden.“ (AG 31) Nur wenige Zeilen später entsteht ein Gespräch über Stonehenge und die Funktion dieses steinernen Monuments als überdauernde Spur. Agnes kommentiert: „Ich war nie da, aber ich habe eine Theorie gelesen. Von einer Frau. Den Namen habe ich vergessen.“ (AG 32) Damit nimmt Agnes ihr eigenes Schicksal des Vergessen-Werdens vorweg, denn auch ihr Name wird durch die Buchveröffentlichung nicht ins kollektive Gedächtnis übergehen. Man könnte also mit *An einem Tag wie diesem* sagen: Die Schrift und die Geschichte von Agnes generieren „Spuren, die keine waren, nichts als Worte ohne Gewicht.“ (AET 109)

Auch in *Ungefähre Landschaft* radikalisiert Stamm den Konflikt zwischen Realität und Fiktion, indem er Wahrheit und Lüge einander gegenüberstellt.

Thomas hatte einen der besten Studienabschlüsse seines Jahrgangs gemacht und seinen Doktor in Wirtschaftswissenschaften. Er war Jugendmeister im Schwimmen gewesen, hatte viele Freunde überall auf der Welt. Er sprach fünf Sprachen fließend, hatte einmal ein Angebot bekommen, in Oslo als persönlicher Berater eines Ministers zu arbeiten. Er hatte ein bekanntes Computerspiel erfunden, besaß den schwarzen Gürtel in einer wenig verbreiteten ostasiatischen Kampfsportart. [...] Und alles war gelogen. (UL 45f.)

Thomas entwirft für sich eine ganz eigene Biographie und Lebenswelt.⁵⁵ Als Kathrine sein Lügengebäude aufdeckt, wird sie damit – im übertra-

⁵⁵ Es ist interessant, welche Rezeption die Lüge aus christlicher Sicht erfahren hat. Besonders verwerflich bewertet sie Augustinus: Für ihn ist die Lüge eine unzulässige Apotheose des Menschen, „weil die Lüge eine aus freien Willen heraus sprachlich erzeugte Gegenwelt zu schaffen in der Lage ist“. Der lügende Mensch macht sich durch seinen

genen und wörtlichen Sinne – obdachlos.⁵⁶ Sie zieht in eine Herberge und verlässt dann das Dorf für mehrere Wochen. Zum ersten Mal überhaupt bewegt sie sich südlich des Polarkreises. Der Gedanke, den eigenen Ehemann nicht wirklich zu kennen, erschüttert ihr Vertrauen in die Welt. Der Zweifel wird für Kathrine ein ständiger Begleiter. Erinnerungen werden tiefgehend hinterfragt und damit auch die Brüchigkeit von Erzählungen und Identitäten thematisiert.⁵⁷ Kathrines Versuch, die reale Welt mit der erzählten Welt zu vergleichen, führt in eine allgemeine Sprachskepsis: „Aber war es wirklich so gewesen?“ (UL 62)

Der Roman *An einem Tag wie diesem* verschränkt Realität und Fiktion aufs Neue. Die Erzählung entspinnt sich anhand eines kurzen Textes, den Andreas als Schullektüre vorgesehen hat. Es scheint ihm, als ob der Text seine eigene Geschichte, „eine Liebesgeschichte, die keine gewesen war“ (AET 21), erzählen würde. Andreas konfrontiert die schemenhafte Erinnerung mit der gegenwärtigen Realität, indem er nach 18 Jahren in seine Heimatstadt zurückkehrt und das Au-pair-Mädchen von damals wiedertrifft. Während er sie nie vergessen hat und ihre Beziehung in seinem Kopf immer deutlichere Konturen angenommen hat, ist die Fabienne der Realität längst mit Andreas' damaligen Schulfreund Manuel verheiratet.

„Hast du es gelesen?“

„Ja.“

„Und?“

„Es muss hunderte von Geschichten geben wie unsere.“

„Aber all die Details. Dass ich dich Schmetterling genannt habe...“

„Das war Manuel. Er hat mich so genannt.“

„Und die Katze, die sie sich kauft, als sie nach Paris zurückkommt?“

„Ich hatte nie eine Katze.“ Andreas fragte, ob sie sicher sei. Fabienne lachte ihn aus. [...] „Eigentlich ist es die Geschichte von dir und Manuel“, sagte

Schöpfungsakt mittels des Wortes gottgleich. Vgl. Joh 1, 1. Zitat aus: Steffen Dietzsch: Lüge. Umriß einer Begriffsgeschichte. In: Kurt Röttgers / Monika Schmitz-Emans (Hg.): Dichter lügen. Essen 2001, S. 15-35, hier S. 20.

⁵⁶ Susanne Kaul: Travelling in Uncharted Territories. The *Ungefähre Landschaft* (Peter Stamm) as a Metaphor for the Self. In: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 4 (2004), H. 2, S. 192-201, hier S. 195.

⁵⁷ Vgl. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2005, S. 15f. Vgl. zur Konfabulation S. 43 und zur kryptomnestischen Erinnerung S. 32.

Andreas. ‚Nein‘, sagte Fabienne, ‚es ist unsere Geschichte. Das mit Manuel ist keine Geschichte. Das ist die Realität.‘ (AET 181f.)

Ein weiteres Beispiel für die Macht des Wortes zeigt sich in Andreas' Flucht aus der Arztpraxis. Er will sich nicht mit dem Ergebnis einer Gewebeprobe auseinandersetzen. Andreas ist davon überzeugt, dass ihn sein Nicht-Wissen schützt. Interessanterweise bleibt der Leser ebenso im Ungewissen wie die Figur selbst.⁵⁸ Zusammen mit Andreas ist auch der Rezipient auf der Flucht vor dem erlösenden oder verurteilenden Diagnosespruch des Arztes. „Solange er es nicht wusste, konnte ihm nichts geschehen.“ (AET 77) Diese Erkenntnis macht den Leser zum Komplizen des Protagonisten. Gemeinsam sind sie unwissend, gemeinsam sind sie auf der Flucht in ein vermeintlich gesundes und angstfreies Leben. Damit wird in *An einem Tag wie diesem* die Pragmatik des Wortes betont, die auch für *Agnes* bedeutsam ist. Erst die eindeutige Aussage des Arztes würde Andreas krank machen, und erst das schriftlich fixierte Porträt scheint Agnes als Person darzustellen.⁵⁹

Der Versuch, die Gegenwart zu fixieren und durch das Wort zu überdauern, wird in den Romanen von Peter Stamm immer wieder *ad absurdum* geführt. Die Macht und die Faszination des Wortes, das Welten erschaffen kann, wird in seinen Romanen pervertiert: Andreas wird einerseits von einem schmalen Bändchen bloßgestellt, das ironischerweise „mit beschränktem Vokabular für den Fremdsprachenunterricht“⁶⁰ erzählt wird, und andererseits liegt es in der Macht des ausgesprochenen Wortes, ob Andreas dem Leben oder dem Tod überantwortet wird.

⁵⁸ Die unzuverlässige, nicht allwissende Erzählinstanz ist typisch für Peter Stamm: „Ich begleite sie [die Protagonisten] ein Stück weit auf ihrem Weg, was vorher ist und was nachher geht mich nichts an.“ Patrick Studer / Sabine Egger: „Blick von außen“ – Interview with Peter Stamm. In: Dies. (Hg.): *From the Margins to the Centre. Irish Perspectives on Swiss Culture and Literature*. Oxford u. a. 2007, S. 61-75, hier S. 64.

⁵⁹ „Könntest du nicht eine Geschichte über mich schreiben?“ fragte sie. [...] „Wenn du unsterblich werden willst, mußt du dir einen Berühmteren suchen.“ ‚Zweihundert Exemplare sind genug. Sogar wenn es nicht gedruckt wird. Es wäre wie ein Porträt. Du hast die Fotos von mir gesehen. Es gibt kein einziges gutes Bild von mir. Auf dem man sieht, wie ich bin.‘“ (AG 47).

⁶⁰ Ralph Müller: Rezension: Peter Stamm *An einem Tag wie diesem*. In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Autorengespräch – Kritik – Interpretation* 37 (2007), H. 1, S. 41-43, hier S. 41.

Kathrine verliert durch die Lüge und die Unzuverlässigkeit des Wortes ihr Vertrauen in die menschliche Kommunikation und die Welt überhaupt. Agnes dagegen wird von einem Text, der sie realistisch abbilden soll, entmündigt und verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes spurlos. Damit konterkariert Stamm die gedächtnisstützende und identitätsstiftende Kraft der Schrift. Das Vertrauen, das die Protagonisten dem Wort entgegenbringen, um zu überdauern, wendet sich jeweils auf veräterische Weise gegen sie: Der Buchstabe tötet.⁶¹

5. Sehnsucht nach Erinnerung (III): Spuren auf Zelluloid

Enttäuscht und verraten vom Wort und von der Schrift wenden sich die Figuren zunehmend dem Bild als Medium zu. Agnes, Kathrine und auch Andreas statten sich im Lauf der Erzählungen jeweils mit einer Foto- oder Videokamera aus und versuchen, ihre Erinnerungen auf Fotopapier oder im Film festzuhalten. Sie möchten eine wirklichkeitsgetreue und wahrhaftige Darstellung der Realität erlangen. Die Metaphorik der Fotografie ist eng mit jener der Schriftlichkeit verwandt.⁶² Barthes macht dennoch einen gravierenden Unterschied zwischen Schrift und Bild aus:

Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeit befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwands: wir bemühen die Logik oder, wenn es daran mangelt, den Schwur; die Photogra-

⁶¹ Vgl. 2 Kor 3, 6.

⁶² Auch etymologisch betrachtet sind beide Vorgänge ähnlich: Das aus dem Griechischen kommende Wort ‚Fotografie‘ setzt sich aus ‚Licht‘ (ὄ φος, phos) und ‚schreiben‘ (γραφειν, graphein) zusammen. Beim Prozess des Entwickelns wird ein Negativ durch Lichteinstrahlung auf ein mit lichtempfindlichen Silberkristallen beschichtetes Papier ‚eingebrennt‘ oder eben ‚eingeschrieben‘. Die Metapher der Wachstafel, in die Erinnerungswürdiges eingeritzt wird, könnte damit gleichermaßen für die Fotografie stehen. Vgl. Christiane Holm: Fotografie. In: Christian Gudehus / Ariane Eichenberg / Harald Welzer (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010, S. 227-234, hier S. 230.

phie aber verhält sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst [...].⁶³

Doch in Stamms Texten funktioniert die Bestätigungs- und Erinnerungsfunktion der Fotografie ebenso wenig, wie sie beim Schreibprozess funktioniert hat. Schrift und Bild eignen sich für die Figuren nicht, um Erinnerungen dauerhaft zu konservieren. So beginnt der Roman *Ungefähre Landschaft* bezeichnenderweise im „grenzenlose[n] Weiß des Fjells.“ (UL 11) Gänzlich ohne Orientierungspunkte könnte man sich leicht verlieren.⁶⁴ Auf einem Foto wäre die schneeweiße, plane und stark reflektierende Ebene kaum darstellbar, es gibt nichts, worauf sich der Fokus der Kamera konzentrieren könnte. Für die Erzählinstanz ist es gleichermaßen eine Herausforderung, das Nichts in Worte zu fassen. Bild und Wort sind also eng miteinander verzahnt. Daher ahmt auch die Sprache den Akt des Fotografierens nach, indem sie das Drücken des Auslösers imaginiert und imitiert.⁶⁵ Der Text liefert nahezu schnappschussartige Aufnahmen, wenn er in Ellipsen und Parataxen Kathrines Gedanken stakatoartig nachzeichnet. „April, Mai, Juni. Kathrine zählte. Helge, Thomas, Christian, Morten. Dreitausend Kronen auf dem Konto, ein paar Bücher, ein paar Kleider, ein paar Küchenmaschinen. Ein Laptop. Ein Kind.“ (UL 184) Ähnlich stellt sich dies in *Agnes* dar, wo die Struktur des Romans mit den vielen kleinteiligen Kapiteln die „Technik des Schnitts bzw. des Kameraein- und ausschaltens“ aufgreift.⁶⁶

Zudem bedient der Text sprachliche Metaphern, die an einen Entwicklungsprozess in der Dunkelkammer erinnern.⁶⁷ Ähnlich wie in der

⁶³ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989, S. 96. Im Folgenden sind die Hervorhebungen des Originals nicht übernommen und nicht weiter als solche gekennzeichnet.

⁶⁴ Friedmar Apel: *Schlangenlinie am Himmel*. Peter Stamm liest die nordische Landschaft. In: FAZ, vom 15.09.2001.

⁶⁵ Gudrun Heidemann: *Fotografische Momentaufnahmen als ‚ungefähre Landschaft‘ in Peter Stamms gleichnamigem Roman*. In: Komorowski (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, S. 73-83, hier S. 76.

⁶⁶ Ján Jambor: *Peter Stamms Agnes als eines der Schlüsselwerke der deutschsprachigen Schweizer Literatur der 90er-Jahre. Gründe zum Übersetzen des Romans ins Slowakische*. In: Ane Kleine (Hg.): *Grenzgängereien. Beiträge der gemeinsamen germanistischen Vortragsreihen in Trier und Prešov 2006/2007*. Presov 2008, S. 23-40, hier S. 33.

⁶⁷ Vgl. Heidemann, *Fotografische Momentaufnahmen*, S. 76f.

chemischen Entwickler-Lösung wird das Bild nur langsam sichtbar.⁶⁸ Die evozierten Bilder des Textes müssen erst durch die Sprache entwickelt werden und Konturen annehmen, damit sie als *imagines agentes* im Kopf abgerufen werden können.⁶⁹ Dennoch bleibt die Landschaft diffus, farblos und ungenau – wie der Titel schon vorwegnimmt.

Nachdem Kathrine das Lügengeschpinnst von Thomas enttarnt hat, verlässt sie zeitweilig ihr Heimatdorf und besucht unangekündigt einen Bekannten in Paris. Auf ihre fluchtartige Reise nimmt sie den alten Fotoapparat ihres Vaters mit. „Sie fuhren bis zur zweiten Plattform [des Eiffelturms, K. W.]. Das genügt, sagte Kathrine, als sie hinunterschaute. Sie machte ein Foto mit und eins ohne Christian. Für die öffentliche und für die private Erinnerung, sagte sie. ‚Jetzt kann ich auch etwas erzählen‘, sagte sie. Und plötzlich mußte sie weinen.“ (UL 110)

Nahezu wahllos schießt Kathrine Bilder. Sie möchte *unmittelbar* festhalten, was ihre Augen sehen. „Kathrine fotografierte aus dem Fenster des Autos, und als sie beim Hotel ankamen, war der Film zu Ende.“ (UL 110) Doch gerade darin besteht die Crux: Das Bild ist ein Medium, also ein ‚Mittler‘ im wörtlichen Sinne. Die Realität kann schlicht nicht exakt abgebildet werden.⁷⁰ Aber Kathrine will den Worten von Thomas, die sie so sehr getäuscht haben, Fakten und Belege gegenüberstellen. Deshalb *erzählt* sie nach ihrer Rückkehr auch nicht von der Reise, sondern sie *zeigt* Beweisbilder.⁷¹

Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. [...] In einem anderen Anwendungsbereich dient die Kamera der Rechtfertigung. Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß

⁶⁸ Als Dunkelkammer dient das Dorf: „Die Sonne war schon vor Wochen verschwunden, und es wurde gar nicht mehr hell. Die Nacht lag auf der Landschaft. Das Dorf war eingeschlossen in der Dunkelheit.“ (UL 12).

⁶⁹ Durch das Einprägen besonders eindrücklicher Bilder (*imagines agentes*) wird die Erinnerung emotional und gelingt damit besonders leicht: *Rhetorica Ad Herennium*, III, XXII. Hg. von Theodor Nüßlein. Zürich 1994, S. 174-177. Vgl. Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnerung. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 4. Aufl. Berlin 1997, S. 21-23.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 1. 7. Aufl. München 2007, S. 873-890, hier S. 880.

⁷¹ „Wo warst du überhaupt?‘ ‚Ich zeige dir die Fotos.“ (UL 172).

ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.⁷²

Doch Kathrine wird nach dem Wort auch vom Bild enttäuscht. Bilder können die Realität und die Erinnerung an sie ebenfalls nicht fixieren: „Auf der Straße wurde Kathrine gefragt, ob sie in den Ferien gewesen sei, und manchmal zeigte sie die Bilder von ihrer Reise und erkannte die Orte selbst kaum wieder, an denen sie gewesen war.“ (UL 173) Mit ihrem eigenen Vergessen werden die fotografischen Erinnerungsstücke nicht nur für die Nachwelt irrelevant, sondern auch für die Besitzerin selbst. Die Bilder also verlieren jegliche Aussagekraft und jede erinnerungsstabilisierende Funktion, denn was man nicht mehr erkennt, kann auch nicht im kommunikativen Gedächtnis bewahrt werden.⁷³ Nach Wittgenstein gilt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁷⁴ Das Schweigen aber zieht das Vergessen und damit das Verschwinden nach sich.

Auch in *Agnes* soll die Kamera als Erinnerungsmedium dienen. „Grundsätzlich vertraut Agnes den Zeichen, die ein Mensch setzt, mehr als den Menschen selbst.“⁷⁵ Neben dem Abfassen des Textes durch den Ich-Erzähler arbeitet Agnes parallel dazu selbst daran, ein Porträt ihrer Person zu fixieren. Mit einer Videokamera filmt sie den gemeinsamen Ausflug in den *Hoosier National Forest*. „Agnes hatte sich von ihrem Professor eine Videokamera ausgeliehen, und schon, während ich fuhr, filmte sie wahllos aus dem Fenster. [...] ‚Du schreibst, und ich filme‘, sagte Agnes.“ (AG 70f.)⁷⁶ Es ist ihr wichtig, Zeugnis zu geben von der Atmosphäre und der Umgebung, aber auch von sich selbst. Deshalb

⁷² Susan Sontag: Über Fotografie. Frankfurt am Main 1989, S. 11f.

⁷³ Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006, hier S. 26.

⁷⁴ Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hg. von Brian McGuinness / Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1989, S. 253.

⁷⁵ Schwahl, Die Leere in der Mitte, S. 99.

⁷⁶ „Das beinahe dokumentarische Filmen der Agnes korrespondiert wiederum mit dem beinahe dokumentarischen Schreiben der protokollierenden männlichen Hauptfigur in der Rolle des Ich-Erzählers.“ Jambor, Schlüsselwerk, S. 33.

werden Zeitgenossen und Weggefährten zu Zeugen ihrer Existenz und ihres Daseins.⁷⁷

Eine leere Ebene, weit und breit keine Stadt, kein Dorf, nicht einmal eine Farm. Kurz geschnittene Sequenzen, ohne daß das Bild sich wesentlich verändert. Immer neue Ansätze, Versuche, die Landschaft zu erfassen. Manchmal erahne ich, weshalb Agnes die Kamera eingeschaltet hat: eine seltsam geformte Wolke, eine Reklametafel, in der Ferne ein Streifen Wald, fast unsichtbar durch das Weitwinkelobjektiv. [...] Und dann wohl der Versuch, sich selbst zu zeigen: der Rückspiegel, darin groß die Kamera und dahinter, kaum zu sehen, Agnes selbst. (AG 10f.)

Agnes gelingt es aber weder ihr Landschaftserleben einzufangen noch ein Bildnis ihrer selbst anzufertigen – das Medium steht zwischen ihr und der Wirklichkeit. Agnes bleibt dadurch unsichtbar und schemenhaft. Die Videoaufnahme kann sie ebenso wenig repräsentieren wie der Text des Ich-Erzählers.

„Du hast die Fotos von mir gesehen. Es gibt kein einziges gutes Bild von mir. Auf dem man mich sieht, wie ich bin.“ (AG 47) Doch Agnes' Absicht, die Erinnerung durch das Bild lebendig zu halten, scheitert schon an der Wahl des Mittels:

Indem die moderne Gesellschaft aber die – sterbliche – Photographie zum allgemeinen und gleichsam natürlichen Zeugen dessen machte, ‚was gewesen ist‘, hat sie auf das Denkmal verzichtet. Ein Paradox: dasselbe Jahrhundert hat die Geschichte und die Photographie erfunden. Doch Geschichte ist ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, [...] und die Photographie ist ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis; so bereitet heute alles unser Geschlecht auf dieses Unvermögen vor: eines bald nicht mehr fassen zu können [...] – die Dauer [...].⁷⁸

Mit den Ausführungen von Barthes und Sontag zeigt sich, dass das Foto immer auch den Tod impliziert, ein *memento mori* darstellt und das „unerbittliche Verfließen der Zeit“⁷⁹ aufgreift, indem es einen Moment einfriert. Dieser fotografisch festgehaltene Augenblick bezeugt keine Gegenwart, sondern lediglich ein „Es-ist-so-gewesen“.⁸⁰ Damit steht bei Peter Stamm die Bedeutung der Fotografie der Metaphorik der Schnee-

⁷⁷ Vgl. AG 71. Hierzu: Assmann, *Der lange Schatten*, S. 86.

⁷⁸ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

⁷⁹ Sontag, *Über Fotografie*, S. 21. Vgl. zudem: Barthes, *Die helle Kammer*, S. 16.

⁸⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.

landschaften diametral gegenüber: Während die Fotografie ein „Es-ist-so-gewesen“ bestätigt, steht die Schneelandschaft mit ihrer weißen Farbe für eine „Chiffre des Möglichen, des Nicht- oder Noch-nicht-Wirklichen.“⁸¹

Auch Andreas in *An einem Tag wie diesem* hat Mühe, sich auf Bildern wiederzuerkennen, er fühlt sich selbst fremd. Es fehlt nach Barthes das *punctum*, „das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“.⁸²

Andreas betrachtete dieses abweisende Gesicht, das ihm heute nicht weniger fremd war als damals. Wenn im Lehrerzimmer Fotos aufgehängt wurden von einer Party oder einer Abschlussfeier, erkannte er sich darauf oft kaum, und wenn er die Bilder betrachtete, konnte er sich nicht erinnern, was er empfunden hatte, als sie gemacht worden waren. Er erinnerte sich daran, wie sein Vater das Bild aufgenommen hatte. [...] Es war der sinnlose Versuch, den Sohn festzuhalten. (AET 67)

Andreas versucht, sich seiner selbst zu vergewissern. Doch ein Bild, auf dem sich der Referent (*spectrum*)⁸³ selbst fast nicht erkennt, kann umso weniger als Erinnerungsstück für die Nachwelt dienen. Damit bietet die Fotografie, wie auch schon die Schneespur und das Wort, keinen Ausweg aus dem Dilemma der Vergänglichkeit.

Peter Stamm hat mit *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* beeindruckende „Gedächtnisromane“⁸⁴ vorgelegt. Allerdings funktioniert seine Rede von der Erinnerung *ex negativo*: Der Schweizer entwirft Bilder des Vergessens, des Sich-Verlierens und Verschwindens, um das Streben nach Erinnerung sprachlich fassbar zu machen. Es zeigt sich, dass die Figuren, die in ihrer Gottesferne vollends der säkularen und spätmodernen Zeit verhaftet sind, in jeder Hinsicht scheitern. Ihre Sehnsucht, Spuren zu hinterlassen, um der Todesangst zu entgehen, erfüllt sich nicht. Ihnen droht der doppelte Tod durch Sterben *und* Vergessen-Werden. Sie bleiben, gänzlich unerinnert, ein „Niemand im Nüt“, ein Niemand im Nichts.

⁸¹ Schmitz-Emans, Schrift und Abwesenheit, S. 50f.

⁸² Barthes, Die helle Kammer, S. 36.

⁸³ Ebd., S. 16.

⁸⁴ Apel, FAZ vom 15.09.2001.

Ina Klose

„Mischung aus Abgestoßensein und Faszination“.

Lilian Faschingers *Wiener Passion*

Wer sich auf die Suche nach österreichischer Stadtliteratur macht, stößt zunächst auf Autoren wie Heimito von Doderer, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Man begegnet Gerhard Roth oder Robert Menasse. Und schließlich, bei fortführender Beschäftigung mit österreichischer Gegenwartsliteratur, lernt man die Texte von Lilian Faschinger kennen. Die Stadtbeschreibung Wiens aus ihrem Roman *Wiener Passion*¹ verdeutlicht, wie viele Stadttex te zuvor am Ende des 20. Jahrhunderts, das Bedürfnis nach einer Charakterisierung der ‚eigenen‘ Hauptstadt. Ein erster Näherungsversuch an das literarische Raumgefüge soll der kurze Prosatext *Chronik der Girardigasse* von Robert Menasse sein, der Wien als einen Ort der Beengtheit und Kontraste beschreibt:

Denn wie kann man den Eindruck, den diese Stadt macht, anders beschreiben als mit einem Reigen dieser Begriffe: Theater und Gefängnis; verdrängte oder vergessene Geschichte. Schöner Schein, unklares Sein. Ein Publikum, welches am liebsten sich selbst beobachtet, applaudiert und dabei das Gefühl nicht los wird, in Wahrheit, weggesperrt zu sein, nicht hinauszukönnen in das freie, das wirkliche Leben.²

Dieses besondere Lebensgefühl findet sich auch in *Wiener Passion* wieder, weswegen ich im Folgenden Faschingers erstmals 1999 erschienenen Text auf ein Zusammenspiel von Figur und Ort hin analysiere. Durch die Verhaltensweisen der Protagonisten Josef Horvath und Magnolia Brown, einer jungen Amerikanerin, die in Wien durch die letzten Aufzeichnungen ihrer Urgroßmutter Rosa Havelka auf ihre Familiengeschichte stößt, möchte ich zudem die eigentümlichen Affinitäten zwischen der österreichischen Metropole und seinen Bewohnern veranschaulichen.

¹ Vgl. Lilian Faschinger: *Wiener Passion*. München 2008. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle WP nachgewiesen.

² Robert Menasse: *Chronik der Girardigasse*. In: Robert Menasse (Hg.): *Ich kann jeder sagen*. Wien 2009, S. 71-78, hier S. 72.

Die männliche Hauptfigur des leicht kränkelnden Josef Horvath, seines Zeichens Gesangslehrer, verkörpert den ‚symptomatischen‘ Wiener, dem aber ein wesentliches Merkmal eines Großstadtbewohners fehlt: das Flanieren, dessen Hauptmerkmal die Verschmelzung von Denken und Gehen beinhaltet. Bereits Thomas Bernhard hat diesen Zusammenhang in seinem Werk *Gehen* herausgearbeitet³ und darauf verwiesen, dass besonders die Stadt einen Raum darstellt, in dem sich die Intellektuellen bewegen. Horvath, der durchaus diesem Bild eines in der Großstadt lebenden Künstlers entspricht, kann nicht als typischer Großstadt-Flaneur verstanden werden, da er anfangs das Haus nur verlässt, um immer dieselben Orte zu besuchen:⁴ sein Stammcafé, den Naschmarkt, die Apotheke *Zur Heiligen Magdalena* und den Zentralfriedhof. All diese Orte und deren Personal dienen ihm lediglich zur Kontaktaufnahme mit Gleichgesinnten. (WP 26)

Die Passagen in Horvaths Stammapotheke geben erste Hinweise auf die Literarisierung der Stadt und ihrer Bewohner: Das Wien des Romans ist windig, kalt und unangenehm. Die Gespräche der alteingesessenen Wiener beschäftigen sich vorwiegend mit der Vergangenheit. (WP 10f.) Könnte normalerweise eine Apotheke als *Nicht-Ort* oder Durchgangsort verstanden werden,⁵ ist das im literarischen Wien an-

³ Vgl. Thomas Bernhard: *Gehen*. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Martin Huber (Hg.): *Thomas Bernhard Werke*. Frankfurt am Main 2006 (= *Werke*, 12). Im Laufe des Textes wird klar, dass für Karrer das Gehen Anlass und Ausdruck seiner Denkbewegung ist. Das Gehen ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen und gleichzeitig bedeutet das Auf- und Abgehen für die Protagonisten ein Steckenbleiben.

⁴ Vgl. Magdalene Lueger: *Die Funktion der Stadt: Wien in der österreichischen Literatur. Theorie, Tradition und Analyse ausgewählter Beispiele ab 2000*. Wien 2010, S. 44.

⁵ Vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegung zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main 1994. Augé beschreibt hierbei Orte, die durch die *Übermoderne* – um mit seinen Worten zu sprechen – entstanden sind. Dabei handelt es sich um Räume, die weder beziehungs- noch identitätsstiftend sind und auch keine historische Bedeutung haben. Konkret sind das Verkehrsräume, Hotels, Einkaufszentren, Räume der Freizeitaktivitäten, aber auch Slums, Flüchtlingslager und ebenso Kommunikationsräume, sprich virtuelle Räume. Das Gegenteil vom *Nicht-Ort* ist für Augé der *anthropologische Ort*, der beziehungsstiftende, historische und identitätsstiftende Merkmale aufweist. In diesem Fall des *Nicht-Ortes* wird mit der Bezeichnung Durchgangsort bereits auf Heinrichs verwiesen, der sich von dem Begriff des *Nicht-Ortes* distanzieren möchte. Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs: *Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegung*

ders. Durch die persönlichen Beziehungen, die Josef Horvath in diesem Raumgefüge schließt, vertritt die Apotheke *Zur Heiligen Magdalena* ebenfalls einen *anthropologischen Ort*.

Josef streift jedoch nicht ziel- oder zeitlos durch die Stadt, wie es die Art des Flaneurs wäre.⁶ Sein Begehen und Betrachten der Umgebung ist perzeptorisch auf sich selbst und nicht auf die Stadt bezogen. Zudem zieht die Figur keinerlei persönliche künstlerische Kraft aus seinen Ausflügen, weil ihn die Welt vor seiner Tür zu sehr einschüchtert.⁷ Nur an Orten fernab der Gesellschaft nimmt er sich Zeit, innezuhalten und über vergangene Begebenheiten nachzudenken. Horvath nutzt das Gehen also nicht, um über sich oder sein Umfeld zu reflektieren. Seine Gedanken kreisen anfangs nur um sich und seine schwache Gesundheit – Josef zelebriert sein Leiden in Wien.

Bereits zu Beginn des Romans wird auf die Umstände verwiesen, die Josef Horvath auf sich nimmt, um in Franz Schuberts Sterbehaus im vierten Wiener Gemeindebezirk zu wohnen. Dieser Wohnort ist nicht zufällig gewählt (WP 23-26), der Gesangslehrer verehrt Schubert über alle Maßen und versucht ihm auf diese Weise näher zu kommen. Horvath sieht den Ort des Schaffens und Lebens des Komponisten als eine Nahtstelle zwischen sich und der Persönlichkeit des längst Verstorbenen. Er ist „in dem Glauben, daß dort auch sein Geist noch lebendig sein müsse.“ (WP 20) Von dieser spirituellen Kraft seiner Nachbarwohnung möchte Josef profitieren, auch wenn das Sterbehaus nicht seine erste Wahl war. (WP 21) Horvaths Wohnort transformiert sich tagsüber in einen musealen Ort, da Interessierte Schuberts Wohnung, inklusive seiner letzten Hinterlassenschaften, besichtigen dürfen. Dieser Ort versucht die Geschichte, die ihm zu Teil wurde, zu konservieren und einer Öffentlichkeit näher zu bringen. Stärker als andere Museen solcher Orte

zu einer Ethnologie der Einsamkeit. In: KEA. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 8 (1995), S. 261-266, hier S. 263.

⁶ Vgl. Harald Neumeier: Der Flaneur. Konzeption der Moderne. Würzburg 1999 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 252), S. 11.

⁷ Vgl. Sabine Treude: Die „Wiener Passion“ und das Einhorn. In: Skript. Frau Literaturwissenschaft im alpen-adriatischen Raum 19 (2001). Aus: Literaturhaus Wien / Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur (= Dst), S. 66-73, hier S. 66.

verweist Schuberts Sterbehaus auf das Ablaufen einer Lebenszeit: Horvath lebt damit in einer Heterotopie im Sinne Foucaults.⁸

Wiens sakrale Verbindung von Musik und Tod, die Lilian Faschinger durch die Figur Josef Horvath darstellt, ist bereits in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* zu finden. Jelinek beschreibt die Stadt mit dem Bild einer Leiche: „Wien, Stadt der Musik! Nur was sich bisher bewährt hat, wird sich in dieser Stadt auch hinkünftig bewähren. Die Knöpfe platzen ihr vom weißen fetten Bauch der Kultur, die, wie jede Wasserleiche, die man nicht herausfischt, jedes Jahr noch aufgeblähter wird.“⁹ Die extreme Selbstcharakterisierung der eigenen Kunst und Kultur basiert einerseits auf Traditionen und andererseits auf gezielt gesteuerten Entwicklungsprozessen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Aufbau einer ‚österreichischen Identität‘ zunächst auf dem Naturraum fußend initiiert.¹⁰ Erst mit der Auseinandersetzung und der Vergangenheitsbewältigung im Zuge der Globalisierung entdeckte man den Stadtraum erneut als Lebensraum¹¹ und als Raum der Literatur.¹² Österreich als idyllischer Natur-

⁸ Vgl. Daniel Defert: Raum zum Hören. In: Ders. (Hg.): Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main 2005, S. 67-92. Und vgl. Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990, S. 34-46. Heterotopien sind *andere Orte*, die für alle zugänglich sind, sich jedoch außerhalb des sozialen Gefüges befinden. Diese Räume bieten neue Möglichkeiten und Ausflüchte, da sie sich am Rand der geduldeten Norm gebildet haben. Foucault unterscheidet zwischen verschiedenen Arten der Heterotopie, auch hält er fest, dass bei manchen ein Zugangsritual von Nöten ist. Vgl. Josefs Umzug in die Schimmel-Wohnung.

⁹ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Hamburg 2008, S. 15f.

¹⁰ Vgl. Klaus Zeyringer: *Österreichischer Literatur 1945-1998*. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck 1999, S. 165, 282 und 287. Zeyringer bezieht Stellung zur österreichischen Identität; es geht u. a. um den Naturbegriff in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg und um die Vergangenheitsbewältigung.

¹¹ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Nach der Heimat*. Statt eines Vorworts. In: Ders. (Hg.): *Komplex Österreich*. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. Wien 2009, S. 8-17, hier S. 11.

¹² Hierbei handelt es sich um noch nicht publizierte Materialien zu Wendelin Schmid-Denglers Vorlesung des Sommersemesters 2008, *Literatur nach 2000*. Vgl. Müller-Funk, *Nach der Heimat*, S. 11 und 404. Vgl. zusätzlich Daniela Strigl: »stadt im fetten wal-fischbauch« – Wien-Bilder in der zeitgenössischen Literatur. In: Monika Sommer u. a.

raum mit Wien als ‚Stadt der Musik und Kunst‘ ist keine Erfindung der Gegenwart, wird aber verstärkt durch den aktuellen Tourismussektor verbreitet. Laut Schmidt-Dengler ist ein Kulturraum, der derartig kontrolliert aufgebaut wurde, prädestiniert, um vor der Realität zu fliehen und sich parallel dazu ein Gefühl des Mächtigseins zu erhalten, wie es zu Zeiten der Donaumonarchie möglich war.¹³ Doch bereits in den achtziger Jahren wird, wie Jelinek aufzeigt, der Ort der Kunst und Kultur als etwas Totes und unnatürlich Dramatisiertes dargestellt. Für Wien bedeutet dies, dass die Stadt durchaus ein Ort der Musik – somit auch der Kunst – ist, allerdings bewerten die eignen Bewohner oder Literaten dieses Bild als negativ und schreiben vehement dagegen an. Autoren wie Jelinek und zuvor Bernhard schildern Wien als *locus terribilis*.¹⁴ Ebenfalls dieser Tradition folgend, nutzt Lilian Faschinger die ‚schrecklichen‘ Bilder Wiens auf ihre Weise.

Auch das Dorotheum, eines der bekanntesten Auktionshäuser weltweit, verweist auf einen Ort der Kunst. Josef sucht es auf, um die Erbstücke seiner Mutter zu verkaufen. Es dient als Schnittstelle des *Chronotopos*¹⁵ für den vergangenheitsträchtigen Raum, in dem sich Horvath bewegt, und dem aktuellen Wien-Raum, an dem Josef nicht teilnimmt. Deutlich wird dies, als er Fotos aus seiner Zeit als Wiener Sängerknabe verkaufen möchte. (WP 288) Es ist demnach nicht die gesamte Romanstadt, die sich der Gegenwart entzieht, sondern Horvath, der sich in einem eigentümlichen unzeitgemäßen *Chronotopos* bewegt. Josefs bevorzugte Orte sind symptomatisch für seine Persönlichkeit: „die Ka-

(Hg.): *Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Wien 2006, S. 122-137, hier S. 134; Wendelin Schmidt-Dengler: *Die Hypothek der Geschichte. Der ganz normale Wahnsinn in Wien: Zu neuen Romanen von Eva Menasse, Peter Rosei und Gerhard Roth*. In: *Literaturen 4* (2005), S. 55-58, hier S. 55.

¹³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesung zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg/Wien 1995, S. 455.

¹⁴ Vgl. Klaus Zeyringer: *Die Welt als Sound und Vorstellung: Der Amadeus-Effekt oder Falco eine ‚Surplus‘ von Wien?* In: Sommer u. a. (Hg.), *Imaging Vienna*, S. 138-160, hier S. 146.

¹⁵ Vgl. Michail M. Bachtin: *Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey*. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt am Main 2008 (= stw, 1879). Der Chronotopos ist ein Organisationszentrum, das die reale Wirklichkeit mit der Raumzeit des Romans vereint. Zudem bestimmt er das Geschehen innerhalb der Literatur und determiniert das handelnde Menschenbild.

puzinergruft, letzte Ruhestatt vieler Habsburger, [...], die neben dem Zentralfriedhof, dem Grinzing, Hietzinger und Sankt-Marxer Friedhof, dem Friedhof der Namenlosen sowie dem Anstaltsgelände des psychiatrischen Krankenhauses auf der Baumgartner Höhe zu den Örtlichkeiten gehört, die [...] [er] in Wien am meisten schätze, [...]“ (WP 126) Alle diese Plätze beschreiben Heterotopien, Randzonen oder Orte des Todes oder der Krankheit. Im Zusammenhang mit seinem Zuhause in Schuberts Sterbehäus wird Josefs Affinität zum Tod deutlich. (WP 16, 53) Horvath hat um sich herum eine tote Stadt aufgebaut, in welcher er von Heterotopie zu Heterotopie wandelt. Den Zentralfriedhof besucht er regelmäßig, um Zwiesprache mit seiner toten Mutter zu halten, die für ihn nach wie vor lebensbestimmend ist. (WP 55, 190)

Seine Neigung zu Heterotopien macht ihn zu einem Grenzgänger der Gesellschaft. Die bereits erwähnten Lieblingsorte oder Erinnerungsräume geben ihm eine Stärke, die mehr als fragwürdig ist, gewinnt er sie doch aus der Erinnerung an seine verstorbene Mutter und einen lange verstorbenen Komponisten. (WP 55) Die überemotionale Bindung an seine Mutter verstärkt seine im Grunde lebensverneinende Haltung, aus welcher ihn Magnolia schließlich ‚rettet‘. Aber er ist nicht mit einem tragisch-traurigen Großstadtbewohner gleichzusetzen, vielmehr hat sich Josef am Rand der gesellschaftlichen Norm ein Nischendasein aufgebaut. Er pflegt kaum gesellschaftliche Kontakte, außer zu älteren Frauen, die ihm als Mutterersatz dienen. Bevor Magnolia in sein Leben tritt, ist er mit seinem Lebensstil stoisch zufrieden.

Nur Josefs Träume verraten sein unbewusstes Streben nach einer Wandlung: er träumt von seiner verstorbenen Mutter, die ihn mit in die Tiefe ihres Grabes reißen möchte (WP 27f.); von Magnolia und ihren afrikanischen Trommeln (WP 436) und von einem Pferderennen, in dem Magnolia die Kaiserin Elisabeth schlägt, welche die hässlichen Gesichtszüge seiner Mutter trägt. (WP 515) In diesem Kontext verdeutlicht sich, dass Josef, bis er Magnolia begegnete, unfrei war und nach wie vor unter dem strengen Regiment seiner Mutter stand. Der Roman beschreibt auf subtile Art – durch die Außensicht der übrigen Protagonisten –, wie Josef seine Mutter beinahe glorifiziert. Sie wird als unfreundlich charakterisiert und ihre angebliche Schönheit, vergleichbar mit der Kaiserin Elisabeth, existiert nur in Horvaths Vorstellung.

Mit Hilfe der Träume wird Josefs Innensicht nach außen evident. Für Faschingers Roman ist besonders die Nähe zu Sigmund Freuds Traumdeutung von Bedeutung: der Traum als erster und wichtigster Zugang zum Unbewussten.¹⁶ Allerdings weisen Josefs Träume nicht ausschließlich in die Vergangenheit. Der erste Traum verdeutlicht die Übermacht der Mutter und drängt ihn, sich von ihr zu lösen. Lilian Faschinger erklärte 2001, dass sie ihren Träumen sehr viel Aufmerksamkeit schenkt. Sie ist davon überzeugt, dass, sofern man sich selbst gut kenne, einem die eigenen Träume Geschehnisse, die in der Zukunft liegen, vorher andeuteten.¹⁷ So versteht sich auch Josefs Traum im ersten Kapitel. Die beiden Übrigen dienen ausschließlich der Vergangenheitsbewältigung, wohingegen Magnolias Trommeln auf eine starke sexuelle Komponente verweisen.¹⁸ Der letzte Traum, der auf der Rennbahn stattfindet, deutet das Ende der mütterlichen Übermacht an. Hierbei kann der Traum als Durchgangsstation verstanden werden, der auf einen neuen Lebensabschnitt hinweist.

Durch Magnolia öffnet sich Josef und wandelt sich zu einem gestärkten, selbstbewussteren und fröhlicheren Charakter. Zuvor verkörperte er noch das typische Klischee eines Wiener Stadtbewohners: hypochondrisch, kränklich, musikalisch, egoistisch und realitätsfremd. Diese Kategorisierung als stereotyper Wiener ist nicht unproblematisch, da eine Einordnung hauptsächlich intuitiv und nicht wissenschaftlich erfolgt. Allerdings findet diese Stereotypisierung Bestätigung in den Werken von anderen. So beschreibt Gerhard Roth den Wiener folgendermaßen:

Die Wiener bestehen in der Regel aus einer Mischung aus Missmut und schlechtem Gewissen. Die offenbar nur beim Heurigen und privat anzutreffende Lustigkeit ist im Alltag zumeist vom Nieselregen einer chronisch schlechten Laune getrübt, die aber wiederum wie abblätternder Verputz ist

¹⁶ Vgl. Wilhelm Richard Berger: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur.* Aus dem Nachlass herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Norbert Lennartz. Göttingen 2000, S. 14f. und S. 28.

¹⁷ Vgl. Lilian Faschinger: *Träumen und Schreiben.* Hay-on-Wye, Juni 2000. In: *Skript. Frau Literatur Wissenschaft im alpen-adriatischen Raum*, S. 5-11, hier S. 6.

¹⁸ Vgl. Gisela Roethke: *Lilian Faschinger im Gespräch.* In: *Skript. Frau Literatur Wissenschaft im alpen-adriatischen Raum*, S. 42-59, hier S. 55.

und auch deshalb ihre verborgenen Reize hat. (Wie ja auch die Muräne ein bissig aussehender Fisch ist, dessen Fleisch aber als Delikatesse gilt.)¹⁹

Die autostereotype Sicht Roths auf den österreichischen Hauptstadtbe-
wohner deckt sich nicht ganz mit der größtenteils heterostereotypen
Ansicht Faschingers.²⁰ Jedoch verweist die Metapher der Muräne auch
auf Horvaths Wesen. Seine auf sich und seinen Gesundheitszustand be-
zogene, kauzige Art versteckt seine Sensibilität und seinen aufrichtigen
Charakter. Den Wiener, wie auch den Österreicher, zeichnet im Roman
besonders die Liebe zu seinem Land oder zu seiner Heimatstadt aus.
Trotz Horvaths – seiner Meinung nach – schlechtem Gesundheitszu-
stand steht es ihm nicht frei, seine Landeshauptstadt nicht zu mögen:
„Natürlich liebt man Wien. Man liebt es innig, so wie man seine Mutter
liebt, auch wenn einem zu Bronchialasthma neigenden Menschen eine
solche zärtliche Liebe aufgrund der rauhen [sic!] klimatischen Verhält-
nisse im Wiener Herbst und Winter nicht leicht gemacht wird.“ (WP 12)
Hier werden erneut Parallelen zu Thomas Bernhards *Gehen* deutlich.
Auch Josef kann sich nicht von seiner Heimat lösen, obwohl er sie parti-
ell als Qual wahrnimmt. Beide Charaktere, Josef und Karrer, verdeutli-
chen ein Österreich-eigenes Charakteristikum: Literatur verweist auf das
Wechselspiel einer gegensätzlichen Weiterentwicklung aus einer traditi-
onsbewussten Vergangenheit.²¹ Horvaths Verhalten spiegelt die Brüche
und Kontinuitäten der österreichischen Literatur; er begegnet seiner
Heimat gleichzeitig mit Liebe und unbewusster Abneigung.

¹⁹ Gerhard Roth: Die Stadt. Frankfurt am Main 2009, S. 10.

²⁰ Vgl. Hans Henning Hahn / Eva Hahn: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine histori-
sche Stereotypenforschung. In: Hans Henning Hahn (Hg.): Stereotyp, Identität und
Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen. Frankfurt
am Main u. a. 2002 (= Mitteleuropa-Osteuropa, 5), S. 17-56, hier S. 21, 24, 28 und 54.
Vgl. außerdem: Bernd Mütter: Stereotypen und historisches Lernen. In: Hahn (Hg.):
Stereotyp, Identität und Geschichte, S. 155-171.

²¹ Vgl. Heide Kunzelmann / Martin Liebscher: Kontinuität und Brüche. Österreichs litera-
rischer Wiederaufbau nach 1945. In: Heide Kunzelmann u. a. (Hg.): Kontinuität und
Brüche. Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945. Oberhausen 2006
(= Übergänge, Grenzfälle. Österreichische Literaturen in Kontexten, 12), S. 7-20, hier
S. 7-11.

Magnolia Brown reist als Gesangsschülerin nach Wien, um sich auf eine Rolle in einem Musical vorzubereiten, in welchem sie eine Tochter Sigmund Freuds spielen soll. Für sie verkörpert Wien zu Beginn nur einen Durchgangsort. Magnolia kommt zunächst auf Rat ihrer Mutter Flora bei ihrer altertümlich anmutenden Tante Pia von Hötzendorf im ersten Wiener Gemeindebezirk unter. Das Wohnhaus Ecke Blutgasse, Domgasse (WP 35) mit seinen dunklen Möbeln, den hohen Fenstern, den alten Biedermeieröfen und der beträchtlichen Anzahl an Puppen erschreckt die junge Amerikanerin. (WP 36) Zu Magnolias anfänglichem Unbehagen Wien gegenüber mischen sich weitere Zweifel, die ihren Aufenthalt in dieser Stadt betreffen. (WP 29) Durch die Erzählung der Rosa Havelka erfährt Magnolia von der Geschichte ihrer Urgroßmutter, die sich, wie sie selbst, ihren Weg durch Wien bahnte. Magnolias Wiener *Chronotopos* erweist sich deshalb als doppelbödig, da er um eine Zeitebene, die stark in die Vergangenheit weist, erweitert wird.

Bereits im Flugzeug wird ihr mitgeteilt, dass „die Walzerstadt Wien [...] eine sehr ausgleichende Wirkung auf die unterschiedlichsten Gemüter“ habe. (WP 30) Magnolias Sinneswandel deutet sich hier voraus. Grundsätzlich entspricht Magnolia dem stereotypen Frauentypus der etwas gefühlskühlen, emanzipierten und furchtlosen Frau. Zwar ist sie nicht gefühlskalt im Sinne einer vollkommenen Emotionslosigkeit, jedoch kann ihr eine überschwängliche Leidenschaftlichkeit abgesprochen werden. Als ihr beispielsweise Josef am Telefon seine Liebe gesteht, antwortet sie: „das wisse sie, das wisse sie, und es mache sie glücklich, dennoch werde sie gleich wieder auflegen, sie habe eben begonnen, das neunte Kapitel des blauen Heftes zu lesen, [...]“. (WP 441) Diese Geradlinigkeit und Härte zeigt sich auch in ihrem Trommelspiel. (WP 78) Lilian Faschinger äußert sich 2001 über Magnolia folgendermaßen:

Diese junge Frau ist ja keiner Afrikanerin, sondern eine Afroamerikanerin. Und sie hat z. T. österreichische Vorfahren; d. h., sie ist ein Gemisch. Sie ist ein Gemisch aus verschiedenen Faktoren. Einerseits dieses zivi-
lierte Amerika, andererseits aber doch noch die afrikanischen Ursprünge von ihrem Vater her, und überdies sitzt ihr auch noch die Opfermentalität ihrer weiblichen Vorfahren, die Dienstmädchen waren, dienende Menschen, in den Genen. Also, es spielen da verschiedene Faktoren eine Rolle.

Aber das Faktum, das sie z. T. schwarz ist, spielt eine große Rolle, und dass sie vertraut ist mit Schlaginstrumenten, mit den Trommeln.²²

Faschinger greift mit dem Bild der trommelnden Afroamerikanerin einen weiteren Heterostereotyp auf. Deutlich wird außerdem, dass Magnolias Persönlichkeit unter vielen kulturellen Einflüssen steht. Damit vertritt die Protagonistin das Jahrhundert, in dem sie lebt. Sie agiert als ein Beispiel für das Entstehen von Multikulturellem in Zeiten der Globalisierung.

Im Zuge ihres Musical-Arrangements besucht Magnolia das Sigmund-Freud-Museum, das sich in einem gewöhnlichen Wohnhaus befindet. (WP 234f.). Daher ist jenes vergleichbar mit Josef Horvaths Wohnhaus. An diesen Orten verbindet sich der *Chronotopos*, der im Roman dargestellten Raumzeit, mit der realen Wirklichkeit auf eigenartige Weise.

Neben den bereits genannten musealen Räumen werden ebenfalls touristische und andere berühmte Orte, vornehmlich durch Magnolia, ins literarische Stadtbild aufgenommen. Der Naschmarkt (WP 9), der Volksgarten (WP 235) und die Donauinsel (WP 350) dienen der Autorin dazu, bekannte Bilder im Rezipienten mit Hilfe von Klischees wachzurufen. Beispielsweise findet Kaiserin Elisabeth mehrmals Erwähnung; wie ein roter Faden zieht sich ihr Name durch den Roman. (WP 10, 52, 117, 125f., 138, 235, 239, 447, 497f., 505ff., 510, 515, 519f., 523-531 und 543) Die Beschreibung von Sankt Stephan verdeutlicht die Verbindung von Fiktion und Realität. (WP 196ff.)

Das Motiv der Stadt, das der Roman *Wiener Passion* bearbeitet, erweist sich als kein Einzelfall. Mit dem Beginn der neunziger Jahre, nach dem Eingeständnis einer nicht zutreffenden Opferrolle Österreichs und der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus,²³ kommt es wieder vermehrt zu Publikationen von Romanen, die sich mit Wien und seinen

²² Roethke, Lilian Faschinger im Gespräch, S. 55.

²³ Ausschlag für die tiefgreifende Veränderung der nationalen Sichtweise Österreichs ist die Waldheim-Affäre. Dies war der Anstoß für die Abkehr von der staatlichen Opferthese und erste öffentliche Auseinandersetzungen folgten. Vgl. Heidemarie Uhl: „Nur jener, der mit seiner Vergangenheit im Reinen ist, hat die Hände frei für die Zukunft.“ Zur Frage der Instrumentalisierung von „Vergangenheitsbewältigung“. In: Lutz Musner u. a. (Hg.): *Gestörte Identitäten? Eine Zwischenbilanz der Zweiten Republik*. Innsbruck u. a. 2002, S. 10-27, hier S. 17f.

Bewohnern auseinandersetzen. Einige Beispiele sind Robert Schindels *Gebürtig* (1992), Franz Schuhs *Der Stadtrat* (1995), Wolf Haas' *Komm süßer Tod* (1998), Dimitre Dinevs *Engelzungen* (2003), Eva Menasses *Vien-na* (2005), Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006), aber auch Dirk Stermanns *Sechs Österreicher unter den ersten fünf. Roman einer Entpiefskenisierung* (2010). Die Wiederentdeckung der Stadt in der Literatur ruft einen lange bekannten Konnex zwischen Stadt und Literatur, genauer zwischen Stadt und Roman in Erinnerung.²⁴ In einem Aufsatz hält Ruth Klüger im Zusammenhang mit den Stadtbildern Balzacs und Zolas ebenfalls fest, dass die Stadt „nicht nur eine Lebensform, nicht nur ein Hintergrund für die literarische Wirklichkeit [ist], sondern sie ist das Objekt einer Auseinandersetzung der Handelnden.“²⁵ Demnach besteht auch zwischen der Literaturstadt und ihren Protagonisten eine enge Beziehung. Die gewählte Textform, der Roman, muss einen außergewöhnlichen Bezug zur Realität herstellen, um ein geeignetes Bild der Stadt vorstellen zu können.

Lilian Faschinger vereint in dem Roman alle geforderten Prämissen: Orte und Räume, die von den Protagonisten durchschritten werden, sind tatsächlich aus der Realität entnommen und verweisen auf den jeweiligen Charakter. So nimmt auch die Donauinsel, ein Inselteil zwischen der neuen Donau und der Donau, innerhalb des literarischen Raumgefüges eine besondere Position ein. Sie wird eigentlich für Freizeit-Aktivitäten genutzt und dient Magnolia im Roman als ein Ort der Besinnung und des Nachsinnens. Dieser Ort ist im Grunde ein *Nicht-Ort* – sprich Durchgangsraum –, da er lediglich als Ort für Freizeit- und Erholungsbeschäftigungen gebraucht wird. Bei Faschinger kommt es jedoch zu einer Umdeutung. In *Wiener Passion* wird er stark emotional aufgeladen und zeigt in die Vergangenheit, denn Magnolia spürt eine ungewohnte Verbundenheit zu diesem Ort. Zudem bemerkt sie, dass ihr „große Wasserflächen“ (WP 350) beim Nachdenken helfen. Durch Rosas Tagebuch erfährt man wortwörtlich, dass es dieser ebenso erging.

²⁴ Vgl. Volker Klotz: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969, S. 431.

²⁵ Ruth Klüger: Erlesenes Wien: wie seine Dichter es sahen und sehen. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.): Wien: Die Stadt lesen. Diskurse, Erzählungen, Gedichte, Bilder. Die Stadt als Text: verfasst und wahrgenommen. Weitra 2006 (= Bibliothek urbaner Kultur, 2), S. 21-44, hier S. 21.

(WP 303) Zusätzlich erlebt Magnolia ein Déjà-vu. Im Kontext des Romans wird die Donauinsel zum Raum der Erinnerung im Sinne Assmanns.²⁶ Auch an einigen anderen Orten, an welchen Rosa in einer gefühlsmäßigen Krise steckte, spürt Magnolia eine unbekannte Verbindung. (WP 234, 197, 235 und 350)

Magnolia Browns Charakter wird außerdem zur Typisierung der Einheimischen und ihrer Bräuche verwendet. Durch ihre Augen schildert die Erzählerin den Zentralfriedhof am Allerseelen-Tag als Kuriosum. Sie beschreibt eine „muntere Jahrmarktsatmosphäre, die [ihr] zum Totengedenktag in eigenartigem Gegensatz zu stehen schien.“ (WP 66) Der *Chronotopos* verweist an dieser Stelle auf eine Verbindung von Foucaults Heterotopie und Augés *Nicht-Ort*. An einem Tag im Jahr ist er beides: ein Ort am Rande der Gesellschaft für die Trauernden und ein Ort mit einer sich verlierenden, schwachen historischen, identitäts- und relationsstiftenden Funktion, die einem Freizeitpark gleichen kann. Darüber hinaus beschreibt Magnolias Besuch bei einem Schuster im ersten Bezirk die alteingesessene Wiener Bevölkerung im Umgang mit Wienern und Fremden. Kennzeichnend für sie sind zugleich Misstrauen und Neugierde. (WP 70, 192ff.) Auch das Zusammenleben mit ihrer viel älteren Tante verdeutlicht die soziokulturellen Unterschiede. Die Sitten und Gebräuche am Zentralfriedhof zu Allerseelen und die verschobene Sicht ihrer xenophoben Tante Pia auf den Friedhof sind für Magnolia unverständlich. (WP 66) In den Telefonaten mit ihrer Affäre John kann jedoch nach und nach verfolgt werden, wie sich Magnolias Meinung ändert. (WP 48ff., 392, 491)

Die Frage nach Magnolia Browns Sinneswandel wird allerdings nur ungenügend beantwortet. Durch ihre dunkle Hautfarbe wird sie, mehr als einmal, diskriminiert. (WP 72, 388 und 387). Selbst Tante Pia begrüßt ihre Nichte aus Übersee als „Floras Fehltritt“. (WP 35) Die rechtsradikale Gesinnung der Tante zeigt sich in ihrem Bedauern, dass auch Juden auf dem Zentralfriedhof begraben werden. Zudem bezeichnet sie den ehemaligen, antisemitischen Bürgermeister Karl Lueger als einen „aufrechten und patriotischen Wiener Menschen“. (WP 67)

²⁶ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 299. Räume besitzen kein Gedächtnis, jedoch haben sie eine große Bedeutung für die Konstruktion von Erinnerung.

Einen Hinweis, der zum Verständnis von Magnolias Entscheidung beiträgt, gibt die Autorin selbst: „Die innere Wandlung ändert den Blick auf das Äußere.“²⁷ Mit der Entdeckung des Tagebuchs ihrer Vorfahrin und der daraus resultierenden Auseinandersetzung mit ihren böhmischen Wurzeln als auch die aufkeimenden Gefühle für Josef entwickeln Stück für Stück eine neue Sicht auf Wien. Der Charakter Magnolia Browns macht aber keine entscheidende Wesensveränderung durch; durch ihren Wien-Aufenthalt kann sie sich ihre österreichisch-böhmische Abstammung bewusst machen und sich verlieben. Auch kann sie sich für ein Leben als Mutter an der Seite des Gesangslehrers entscheiden. Stoisch arrangiert sie sich mit den Ausländerfeindlichkeiten und den „goldene[n] Wiener Herz[en]“. (WP 388)

Rosa Havelkas Wien des 19. Jahrhunderts schafft eine direkte Gegenüberstellung der aktuellen Zeit mit der Vergangenheit. Besonders die Gemeinsamkeiten der Wege der beiden Protagonistinnen zeichnen ein scharfes Bild der Stadt. Rosa wird von Anfang an durch die bürgerliche Gemeinschaft immer wieder in Heterotopien getrieben, beispielsweise an Orte, an denen ein Schwangerschaftsabbruch vorgenommen werden kann. (WP 283 und 303) Rosas weiterer Werdegang verdeutlicht ihr Martyrium. Im Stephansdom trifft sie auf die Witwe Galli, die einen extrem gottesfürchtigen Eindruck vermittelt. Allerdings missbraucht sie die naive Böhmin lediglich als Versuchsobjekt für ihre schwarzen Künste. (WP 327, 342) Nach einem Suizidversuch wird Rosa in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, aus welcher sie später aufgrund einer psychotischen Störung – ständiges Kommentieren ihrer Taten – entlassen wird. (WP 357) Rosa Havelka gehört zu der Bevölkerungsgruppe, die grundsätzlich von allen ihren Arbeitgebern rigoros ausgebeutet und hilflos zurückgelassen wird. Aufgrund ihrer strengen Erziehung kann sie sich nicht emanzipieren. Als junges Mädchen wurde sie von ihrer Mutter zur Dienerin diszipliniert. (WP 93f.) Die Kombination ihrer Erziehung zur Unterwürfigkeit und ihres naiven Wesens sind richtungsweisend für ihre Zukunft und ihren Tod am Galgen.

²⁷ Vgl. das an den Beitrag anschließende Kurzinterview mit Lilian Faschinger: „Attackieren und auf den Kopf stellen“; geführt im Februar 2011.

Nach ihren Entlassungen findet Rosa schließlich ihr erstes wirkliches Zuhause, wie viele andere Obdachlose, im Wiener Kanalsystem. Rosa akzeptiert den Kanal für sich als einen angenehmen Lebensraum. Dort, außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung Wiens, fühlt sie sich sicher. Durch den Diebstahl einer Zither wird Rosa in das Straf- und Arbeitshaus für Frauen in Wiener Neudorf eingewiesen. (WP 385) Erneut schiebt man sie in eine Heterotopie ab, weil sie sich nicht dem gesellschaftlichen System anpasst. Nach ihrer Entlassung versucht sich Rosa als Prostituierte (WP 407) und steigt schließlich zur Mätresse des Kronprinzen auf. (WP 420) Sie bezieht eine Villa am Rand der Stadt, somit auch am Rand der Gesellschaft. (WP 423) Hier kann sie sich dem Einfluss des Bürgertums entziehen. Das bedeutet aber auch, dass sie kein Mitglied der Gesellschaft sein kann, denn weder als Straßenmusikerin noch als Mätresse gehört sie einer geduldeten sozialen Schicht an. Nach dem Tod Rudolfs lebt Rosa für kurze Zeit in einer eheähnlichen Beziehung mit dem eigensinnigen Dozenten Doblhoff, der im Grunde eine Karikatur Freuds darstellt. (WP 463ff.) Doblhoff lebt wie sein Vorbild in der Berggasse. Genau wie Horvath wählte der Dozent diesen Wohnort, um in der räumlichen Nähe seines verehrten Kollegen Sigmund Freud zu sein und dadurch eine geistige Verbindung zu dem anerkannten Psychoanalytiker eingehen zu können. (WP 465) Rosas Schicksal wird endgültig besiegelt, als sie ihren Ehemann Karel Havelka kennenlernt. Durch sein Besessensein von der österreichischen Kaiserin tötet er nachts junge Frauen, die Ähnlichkeit mit der Verehrten aufweisen. Auch zwingt er seine Frau, zu einem Abbild der Kaiserin zu werden. Eines Nachts folgt Rosa Karel und tötet ihn im Affekt, als er ein Mädchen angreift. (WP 541f.) Die Erlebnisse der jungen Böhmin spiegeln das hässliche Wien wider: Prostitution, Abtreibungen, Kriminalität und das Leben auf und unter der Straße. Die Orte der Inneren Stadt, dort wo sich die Oberschicht aufhält, erscheinen Rosa zu gefährlich, daher sucht sie sich Nischenplätze außerhalb der Gesellschaft.²⁸

²⁸ Vgl. Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2007 (= Stauffenburg Discussion, 5), S. 2. Diese Nischen gleichen Homi K. Bhabhas Zwischenräume (third-space): „Diese ‚Zwischen‘-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren,

Die naturbelassenen Bereiche wie Parks oder der Prater sind anfangs positiv konnotiert: sie dienen Rosa zur Orientierungshilfe (WP 253) und als Ort der Erholung (WP 250). Sie spürt Gleichwertigkeit im Umgang mit den Menschen, während sie mit dem Piccolo Hans Holzer unterwegs ist.²⁹ Gegen Ende des Romans hat der Park seine positive Konnotation verloren. Als Ort der Prostitution ist er zum Synonym für Unterdrückung und Tod vieler Frauen geworden. (WP 531; 537) Naturräume wie der Prater und Parks werden ebenfalls zu öffentlichen Durchgangsräumen, die für Rosa allerdings nur kurzzeitig eine identitätsstiftende Funktion einnehmen. Dennoch bleiben es *Nicht-Orte* und Heterotopien.

Rahmen- und Binnenhandlung werden durch das Ineinanderfließen der unterschiedlichen *Chronotopoi* des 19. und 20. Jahrhunderts miteinander verknüpft. Zudem werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden weiblichen Hauptfiguren deutlich. Im Gegensatz dazu wird keine Veränderung sichtbar, die der Stadtraum seit dem 19. Jahrhundert durchlaufen hat. Rosa Havelkas Bewegung durch Wien ist durch ihre verschiedenen Anstellungen bestimmt. Sie trifft keine freie Entscheidung, sondern geht dorthin, wo sie Arbeit vermutet. Die Art und Weise, wie sie ihre Runden durch die Stadt zieht, veranschaulicht ihre Heimatlosigkeit. Allerdings ist ihr ‚Bewegungsradius‘ größer als der von Magnolia und Josef. Ihre hybride Herkunft, als Tochter einer armen Böhmin und eines höher gestellten Österreicherers, wie auch die Ablehnung durch die Gesellschaft, treiben Rosa in sogenannte Nischen.³⁰ Ihrem zurückhaltenden und standesbewussten Charakter ist es zu verdanken, dass sie sich an solchen Orten einrichten kann. In Wien

zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen.“

²⁹ Vgl. Janet Stewart: *The Written City: Vienna 1900 and 2000*. In: Ernst Grabovszki / James Hardin (Hg.): *Literature in Vienna at the turn of the centuries: continuities and discontinuities around 1900 and 2000*. Rochester, NY 2003 (= *Studies in German literature, linguistic and culture*), S. 27-47, hier S. 38.

³⁰ Vgl. Andrea Bartl / Stephanie Catani: *Bastard – Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Bastard. Figuration des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg 2010, S. 9-23, hier S 10. Bastarde haben Räume entstehen lassen, welche auf gesellschaftliche Unterschiede hinweisen und soziale Unstimmigkeiten zur Schau stellen.

findet sie kein Zuhause, da sie eine Fremde bleibt und keine symbiotische Beziehung mit der Stadt eingehen kann.

Die Figur der Rosa Havelka zeichnet Lilian Faschinger sehr facettenreich, weswegen sie der Verknüpfung unterschiedlicher historisch relevanter und ‚Wien-typischer‘ Themen dient. Dabei gibt die Figur Hinweise, sowohl auf die Sozialgeschichte der Stadt um die Jahrhundertwende, als auch auf den urbanen Raum dieser Zeit aus der Perspektive einer böhmischen Dienstmagd. Sie veranschaulicht unter anderem die Entwicklung der Psychoanalyse und zeigt die Gepflogenheiten der damaligen Aristokratie auf. Ebenso offenbart Rosa, als eine Repräsentantin der böhmisch emigrierten Unterschicht im 19. Jahrhundert, soziale und gesellschaftliche Dimensionen, welche auf das verborgene Wien, fernab der Kaffeehaus-Literatur im *Fin de Siècle*, aufmerksam machen. Ihr Charakter bildet daran anknüpfend, ähnlich wie bei Josef Horvath, eine Mischform aus Auto- und Heterostereotyp,³¹ denn Lilian Faschinger kreiert einerseits eine aktuelle Sicht auf die böhmischen Dienstmädchen im 19. Jahrhundert, andererseits greift die Autorin Stereotype der tschechischen Literatur auf und führt diese fort. Sie will auf den Missbrauch der Frau in der damaligen Gesellschaft und auf die Unterdrückung des gesamten böhmisch-tschechischen Volkes hinweisen – Rosa oszilliert dabei durch ihren starken katholischen Glauben zwischen einer *Hure* und einer *Heiligen*. (WP 513f.)³²

Rosas Antityp verkörpert Ljuba Zupan, die ebenfalls als böhmisches Dienstmädchen nach Wien kam. Sie durchschaut, anders als Rosa, ihre Lebenssituation schnell und handelt dementsprechend. Trotzdem erkennt Ljuba, als sie das erste Mal auf Rosa trifft, sofort eine Leidensgenossin und versucht zu helfen (WP 228f.) – beispielsweise bietet sie Rosa oft Hilfe an und steht ihr kameradschaftlich zur Seite. Ljuba, die es gewohnt ist, ihr Leben selbst zu gestalten, versucht Rosa zu Beginn der Freundschaft für ihren Kampf gegen die Ungerechtigkeit zu aktivieren: „(...) unser Stand müsse sich endlich organisieren, müsse Kranken-, Alters-, Invaliditäts- und Unfallversicherung verlangen und auf einem

³¹ Vgl. Hahn / Hahn, *Nationale Stereotypen*, S. 21, 24, 28 und 54. Vgl. außerdem: Mütter, *Stereotypen*, S. 155-171.

³² Vgl. Barbara Hollendonner: *Dienen und dulden*. In: *Anschläge. Das feministische Magazin* 12 (2000/2001), S. 22-23.

Mindestlohn beharren.“ (WP 229) Allerdings sind diese Ideale Rosa fremd, weswegen sie ihrer Freundin nicht folgen kann und erst kurz vor ihrem Tod erkennt, dass sie durch ihre eigene Handlungslosigkeit und Opferbereitschaft mitverantwortlich ist für ihr tragisches Ende. (WP 90)

Durch diese beiden Figuren wird deutlich, dass das tschechische Bild Wiens stark von den historischen Gegebenheiten und den daraus entstehenden politischen Zustände geprägt wurde. Die im Roman geschilderte Problematik steht im Kontext von Spannung zwischen Österreich und Tschechien, die sich bereits seit dem 17. Jahrhundert entwickelten.³³ Im Jahr 1900 befanden sich schließlich ca. 400000 bis 600000 Tschechen in Wien³⁴ und machten es in der Folgezeit „zur größten tschechischen Stadt außerhalb der Grenzen Böhmens und Mährens.“³⁵ Soziale Probleme zwischen den Kulturen schufen Vorurteile, die in verschiedenen Epochen unterschiedlich literarisch verarbeitet wurden: So greift auch Lilian Faschinger gezielt auf solche Klischee-Bilder zurück, um die Stadt literarisch zu demontieren. Beispielsweise wird Rosa bereits vor ihrer Reise nach Wien von Milan Havelka, dem jüngeren Bruder ihres späteren Ehemanns, gewarnt: Dies sei ein schlechter Ort für Böhmen, da sie dort hemmungslos unterdrückt würden. (WP 177) Weiterhin sagt er ihr:

[...] Wien sei nicht die Stadt der Musik, der Literatur, der Malerei und der Baukunst, als die sie fälschlicherweise dargestellt werde, [...] Wien sei ein Hexenkessel, eine riesige Arbeiterstadt, in der die Menschen ums Überleben kämpften, in der man schufte, bis man umfiel, und dafür einen Hungerlohn erhalte, wo man zusehen müsse, daß man nicht binnen kürzester Zeit im Obdachlosenasyl endete, Wien sei viel zu gefährlich [...]. (WP 180)

³³ Vgl. Christa Rothmeier: Vorwort. Das Bild Wiens in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): Die Entzauberte Idylle. 160 Jahre Wien in der tschechischen Literatur. Wien 2004 (= Österreichische Akademie der Wissenschaft, 712), S. 9-76, hier S. 11.

³⁴ Vgl. Monika Glettler: Die Wiener Tschechen um 1900. Strukturanalyse einer nationalen Minderheit in der Großstadt. München 1972 (= Collegium Carolinum, 28), S. 25 und 30.

³⁵ Jana Koudelková: Tschechen und Wien. Die historische Bohemica in der Metropole an der Donau. In: Thomáš Knöz (Hg.): Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, gemeinsame Zukunft. Wien/Brno 2006, S. 209-222, hier S. 218f.

Dennoch begibt sie sich unbeirrt auf ihre Reise. Der fiktive Charakter der Rosa Havelka ist exemplarisch für die damalige Bevölkerungsgruppe angelegt. Analog dazu beschreibt Josef Svatopluk Machar die Stadt Wien um 1919. Er stellt einen direkten Gegensatz zu Prag her und erkennt in den beiden Städten die ‚weiblichen‘ Elemente:

Die Seele dieser Stadt [Wien] war mir fremd, sie sprach nicht zu mir, und wenn die zu mir sprach, war sie mir zuwider. Es war die Seele eines Weibes, das sich aushalten ließ, das sich in seinem Luxus bemüht, den Eindruck einer vornehmen Dame zu erwecken. Und wieder erinnerte ich und verglich: Prag ... eine ausgeraubte und verarmte Adelige, sie lebt und kämpft armselig um jeden Tag ihres Lebens, aber sie ist eine Adelige, hat eine ehrenvolle Vergangenheit, und ehrenhaft ist auch die Armut ihres Heute.³⁶

Die heruntergekommene österreichische Prostituierte versus die edle, aber verarmte tschechische Dame – die Stadtcharakterisierung wird in diesem Kontext mit dem Bild der Frauen gleichgesetzt. Aus tschechischer Sicht ist Rosa als junges, naives, gut- und gottgläubiges Wesen dazu verdammt, in einer solchen Stadt der Sünde unterzugehen. Ljubas Warnung vor den Wienern wird von Rosa jedoch nicht angenommen:

[I]ch [Rosa] möge mich vor den Wienern in acht nehmen, ihre an der Oberfläche gezeigte Liebeswürdigkeit täusche, es handle sich großteils um geizige und verschlagene Personen, die ihre Dienstboten ausnützten und unterdrückten, wo sie nur könnten, in keiner anderen ihr bekannten Stadt hätten die dienenden Menschen weniger Rechte als hier, [...].³⁷ (WP 244)

Wiener Passion knüpft zahlreiche innertextuelle Verbindungen. Jede Nebenhandlung wird mehrmals erwähnt und gegen Ende in einen Gesamtkontext eingeordnet. Besonders auffällig sind die Verkettungen der Lebensläufe von Rosa als Ur-Großmutter und Magnolia. Viele Verknüp-

³⁶ Vgl. Josef Svatopluk Machar: Dreißig Jahre. Erstdr. 1919 (Auszug). In: Rothmeier (Hg.), Die Entzauberte Idylle, S. 255-262, hier S. 255f.

³⁷ Selbst das autostereotype Bild eines Wiener ist negativ geprägt – hier wird an den Phäaken erinnert, der sich lediglich den Freuden des Lebens hingibt: „Wein, Weib und Gesang (und vorher ein Schweinsbraten).“ Vgl. Fiona Steinert / Heinz Steinert: Reflexive Menschenverachtung: die Wienerische Variante von Herrschaftskritik. Der Herr Karl – ein echter Wiener geht nicht unter. In: Reinhard Sieder u. a. (Hg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft. Politik. Kultur. Wien 1996 (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, 60), S. 236-249, hier S. 245.

fungen der beiden werden durch die Musik hergestellt: beispielsweise durch Schuberts Lied von der Forelle (WP 43, 81, 220 und 379) und auch durch das Musikhaus Doblinger (WP 141, 375). Weiterhin lassen sich beide Frauen, so unterschiedlich sie auch sind, auf Beziehungen mit Männern ein, die ihnen von gesellschaftlichem Nutzen sein können: John als Musicalproduzent (WP 41-48) und Dozent Doblhoff, der Rosa an die Stelle seiner auf Kur befindlichen Frau setzt. (WP 472ff.) Außerdem verbinden die floralen Namen der beiden Frauen sie auf einer weiteren Ebene miteinander, allerdings mit Verweis auf die unterschiedlichen Charaktereigenschaften: die Magnolie assoziiert Exotik und Andersartigkeit, wohin gegen die Rose auf ein mittelalterliches, christliches Symbol hindeutet.³⁸ Magnolias besondere Verbindung zu Orten, die auch für Rosa relevant waren, kennzeichnet darüber hinaus eine Einheit von Ort und Vergangenheit. In Kombination mit den aufkeimenden Gefühlen für Josef Horvath wächst die Sympathie für Wien. Gegen Ende des Romans hält sie fest:

Ich dachte an meine Urgroßmutter, die in dieser Stadt vor hundert Jahren die gleichen Wege gegangen war, die ich heute ging, und fühlte mich der Frau, die so anders gewesen war, deren grenzenlose Duldsamkeit und Opferbereitschaft, so unverständlich sie mir waren, allerdings auch ihr größtes Kapital dargestellt hatten, so wie Josefs Schwäche gleichzeitig auch seine Stärke war, plötzlich eng verbunden. (WP 546)

Magnolias Faszination für die neu entdeckten Orte verbindet sich mit der Erkenntnis, dass sie Stück für Stück zu ihren Wurzeln findet. Ihr Leben in New York und der damit fehlende Vergangenheitsbezug gaben ihr keine Möglichkeit, ihre böhmische Herkunft zu ergründen.

Magnolia und Rosa sind charakteristische Vertreterinnen ihres Geschlechts in ihrem jeweiligen Jahrhundert und beide entsprechen dem Prototyp eines ‚Mischwesens‘ bezüglich ihrer kulturellen Herkunft.³⁹ Rosa vereint als Bedienstete mit höherer Schulbildung in ihrer Abstammung die österreichische Unter- und Oberschicht (WP 95); in Wien nimmt man sie allerdings nur als Böhmin und damit als Dienerin wahr. Rosa kann nicht wie Ljuba autonom leben, weil sie einen Teil ihrer Identität unterdrückt und nicht gelernt hat eigenständige Entscheidungen

³⁸ Vgl. „Attackieren und auf den Kopf stellen“. Ein Kurzinterview mit Lilian Faschinger.

³⁹ Vgl. Roethke, Lilian Faschinger im Gespräch, S. 55.

gen zu treffen. Magnolias Existenz als ‚Mischwesen‘ ist aufgrund ihrer Hautfarbe und Herkunft noch deutlicher zu erkennen. Zudem verkörpert sie das Paradigma einer emanzipierten Frau der zeitgenössischen Gesellschaft. Allerdings scheinen ihr die Aktivität und das Selbstbewusstsein anerzogen worden zu sein, denn sie verhält sich, wenn sie ausländerfeindlichen Angriffen ausgesetzt ist, passiv und entzieht sich der Situation wortlos. (WP 35, 72, 187f.)

Beide Frauen nehmen einen Platz am Rand der Gesellschaft ein. Ihre Hybridität drängt sie in ein Außenseitertum, das allerdings verschiedenartig konnotiert ist. Rosa ist der sprichwörtliche Bastard, der von der Gesellschaft verstoßen wird,⁴⁰ während Magnolia eine Weiterentwicklung von kultureller Vermischung versinnbildlicht und mit Stärke aus ihrer Nische hervortritt. Dennoch ist auch sie aufgrund ihrer Hybridität noch immer Diskriminierungen ausgesetzt.

Die Erzählhaltung stützt sich auf drei Ich-Erzähler, die vollständig auf wörtliche Rede und direkte Dialoge verzichten. Alle Gespräche werden mit Hilfe der Konjunktiv-Konstruktion wiedergegeben.⁴¹ Der Roman selbst ist daher eine Mischform von scheinbar zurückblickender Schilderung und einer berichthaftern Beschreibung des aktuellen Geschehens. Diese Art der Erzählform spiegelt das Hybriditätsthema des Inhalts und schafft Distanz zwischen den Charakteren, wenn etwa leidenschaftlich aufkommende Gefühle in ineinander verschachtelten Sätzen abgeschwächt wiedergegeben werden:

Josef, der, wie mir auffiel, als er die Tür öffnete, einiges an Gewicht verloren hatte, was ihm gut stand, begrüßte mich wohlgelaunt und meinte, ich möge mir vorstellen, im Laufe der letzten zwei Tage hätten drei junge Menschen angerufen, die bei ihm Stunden zu nehmen gedächten, die Ereignisse der vergangenen Wochen hätten ihm eindeutig bewiesen, daß ich ihm Glück brächte, eine Bemerkung, die ich zu der Erwiderung zum Anlaß nahm, dessen sei ich mir nicht so sicher, da ich ebenso eindeutig schwanger sei, worauf er mich strahlend ansah, mich in seine Arme nahm und sagte, ich könne mir nicht vorstellen, wie er sich über meine Mitteilung freue, der Zufall wolle es, daß er mich, da er sich, wie gesagt, klar da-

⁴⁰ Vgl. Bartl / Catani, Bastard, S. 14.

⁴¹ Vgl. Ingrid Pfandl-Buchegger: »Ich reihe die Wörter zu Schnüren und knüpfe Netze«. Weibliche Identitätssuche in Lilian Faschingers Romanen. In: Skript. Frau Literatur Wissenschaft im alpen-adriatischen Raum, S. 12-23, hier S. 22.

rüber sei, daß die seit über einem Monat nicht abreißende ihn betreffende Glückssträhne mit meinem Eintritt in sein Leben in Verbindung zu bringen wäre, demnächst habe darum bitten wollen, ihm zu Weihnachten in der Kirche Zu den neuen Chören der Engel das Jawort zu geben, die Wohnung sei geräumig genug, um zuzulassen, daß wir ohne größere gegenseitige Störung unseren jeweiligen Tätigkeiten nachgingen, er würde im Wohnzimmer seine Gesangstunden abhalten und ich im Bügelzimmer meine Rollen einstudieren, und was seine im Hochsommer kommenden Jahres zu erwartende Tochter betreffe, so sei das nach Norden ausgerichtete Kabinett ein nahezu idealer Aufenthaltsort für eine zukünftige Konzertpianistin. (WP 489f.)

Die emotionale Reserviertheit der Protagonisten zueinander sowie Faschingers Anliegen, die Verbindung der Charaktere zu parodieren, werden hier angezeigt.⁴²

Die Rahmen- und Binnenhandlung befindet sich auf zwei verschiedenen Zeitachsen, welche sich jedoch innertextuell immer wieder begegnen. Faschinger nutzt diese Zeitebenen, um auf das stark rezipierte Wien-Klischee des 19. Jahrhunderts hinzuweisen: Das Bild Wiens als die Stadt, die immer mehr in die Vergangenheit als in die Zukunft zeigt, wird von der Autorin als eine Art Demontage verwendet. Die Arbeit mit *Trivialmythen*, wie sie sie nennt, dient ihr zum Abbau der vorherrschenden Klischees, die das Wien des 19. Jahrhundert betreffen. Seit den siebziger Jahren steht die Jahrhundertwende immer wieder im Fokus des Interesses. Trotz des Versuchs einer historisch korrekten Darstellung entwickelte sich ein verklärter Blick auf diese Zeit.⁴³ Die Figur der Rosa Havelka steht dagegen für Wien als Arbeiterstadt und kontrastiert das künstlerische Bild, das Magnolia und Josef vertreten.

Dem Rezipienten wird durch die Bewegung innerhalb der Romanzeit und dem dargestellten Raum ebenfalls gezeigt, dass die Veränderung, die Wien seit dem 19. Jahrhundert durchgemacht hat, nicht so weit fortgeschritten ist wie in anderen Städten. Viele Stätten und Institutionen, die es zu Rosas Zeiten gab, existieren im 20. Jahrhundert noch immer und sie begegnen Magnolia auf ihren Wegen durch die Stadt. Der *Chronotopos* des Romans lässt ein Bild eines statischen und unbeweglichen Wiens entstehen, welches von verschiedenen Zeitsträngen durch-

⁴² Vgl. ebd., S. 22.

⁴³ Vgl. Heidemarie Uhl: „Wien um 1900“ – das making of eines Gedächtnisortes. In: Sommer u. a. (Hg.), *Imaging Vienna*, S. 47-70, hier S. 54f.

zogen ist. Jeder der drei Protagonisten besitzt seinen eigenen ‚Erzähl-Zeitstrang‘. In Kombination mit den eigenen bevorzugten Orten können die Hauptfiguren dadurch im Roman markiert werden. (Wie beispielsweise in einem Koordinatensystem mit einer Orts- und ‚Erzählzeit-Achse‘) In *Wiener Passion* wird die Bewegung der Hauptfiguren im Raum größtenteils durch die Zeit versinnbildlicht. Die drei Erzählstränge, die auf die jeweilige Zeit des Protagonisten verweisen, winden sich durch den starren Stadtraum. Inklusiv der Außensicht der Leser formt sich ein neues Bild der Stadt, welches zwischen Fiktion und Realität alterniert. Die unterschiedlichen Zeitebenen verbinden sich durch die Orte mit dem literarischen Stadtraum, wobei die Tatsache, dass die verschiedenen Protagonisten häufig dieselben Orte besuchen, dem Raum Gewicht verleiht: Er vereint Zeit und Figuren und ist damit nicht ersetzbar. Die Zeit des Romans wird durch die strenge Teilung der Erzählhaltungen der drei Ich-Erzähler genau getrennt, doch finden sich innerhalb des Textes immer wieder überzeitliche Handlungsstränge, die eine erneute Verbindung des Getrennten zur Folge haben. So wird beispielsweise die Episode, in der Rosa als Zitherspielerin in Wien umherstreift, in einer der letzten Passagen von Magnolia und Josef aufgegriffen:

Als wir eingehängt den Stephansplatz überquerten, sahen wir eine junge Straßenmusikerin, die mit überkreuzten Beinen auf einem Stück Karton vor dem Dom saß und auf einem Hackbrett spielte, und Josef warf ihr ein Fünfschillingstück zu, das sie, die Begleitung des von ihr vorgetragenen Stückes kurz unterbrechend, geschickt mit der linken ihrer in bunten gestrickten Fingerhandschuhen ohne Finger steckenden Hände auffing, und meinte, die Titelmelodie aus dem *Dritten Mann* habe er schon lange nicht mehr gehört. (WP 491)⁴⁴

Die Textstelle wird nicht weiter kommentiert, doch scheint es, als ob Magnolia auf eine Rosa des 20. Jahrhunderts treffen würde. Hier vereinen sich alle Zeitebenen des literarischen Stadtraums.

Alle Wege der Protagonisten führen somit sowohl durch eine fiktive Raumzeit, als auch durch Raum und Zeit der realen Welt. Bei der Be-

⁴⁴ Lilian Faschinger lässt es sich nicht nehmen, ebenfalls Klischees wie den Film *Der Dritte Mann* und die Filme mit Romy Schneider als Kaiserin Elisabeth aufzugreifen und als intertextuelle Bezüge gegen das bestehende Österreich-Bild einzusetzen. Vgl. WP 239 und 352. Vgl. außerdem: Lueger, Die Funktion der Stadt, S. 63.

wegung durch *Wiener Passion* kommt es zudem zu einer Verschmelzung von Realität und Fiktion. Die Kulisse für die fiktive Romanhandlung, Wien als Raum, ist aus der Realität detailreich übernommen worden. Lueger hält zu Recht fest, dass die Stadt in *Wiener Passion* zum vierten Protagonisten avanciert.⁴⁵ Faschingers Stilmittel zur Charakterisierung der Stadt, die Übersteigerung der bekannten Wien-Klischees, wie auch die aufgeladenen Stereotypen zeichnen ein karikiertes Bild von Wien. Die drei Protagonisten im Zusammenhang mit ihren charakteristischen Orten geben dem Roman Handlungsmöglichkeiten, die ohne das stereotype Verhalten der Hauptfiguren nicht möglich wären.⁴⁶ Die Stereotypen bei Lilian Faschinger verbinden eine außergewöhnliche Mischung aus Fremd- und Eigensicht auf den Wiener Alltag. Die Beschreibung der dort ansässigen Menschen im Zusammenhang mit ihren Orten weist auf Bruchstellen und auf verklärte Bilder der Stadt hin und eröffnet neue Sichtweisen.

Die Affinität zu Musik, zu Tod und auch die Wiedergabe der Ausländerfeindlichkeit werden signifikant für Faschingers karikierende Wien-Darstellung, die auf die ‚Realität‘ und gleichzeitig eine vom Text und von den Protagonisten geformte ‚Wirklichkeit‘ verweist. Genau dieser Tatbestand belegt, dass die aktuellen literarischen Stadt-Bilder immer durch reale Gegebenheiten mit geformt werden. Faschinger sagt selbst: „Ich habe die Stadt sehr bewusst als Schauplatz gewählt, da ich mit historischen und gegenwärtigen Wien-Klischees spielen, sie attackieren und auf den Kopf stellen wollte.“⁴⁷ Im Gegensatz zu den augenfälligen Wien-Klischees steht der starke Realitätsbezug der literarischen Stadt, so Faschinger: „Es geht natürlich um Fiktion, aber ich habe sehr viel für diesen Roman recherchiert, und die Geschehnisse haben ihre Basis in der Realität.“⁴⁸ Auch wenn alle Charaktere fiktiv sind, ist eine in der Realität existierende literarische Stadt in der Literatur nicht gänzlich erdacht. Sie kann als reales Abbild der Wirklichkeit interpretiert werden.

⁴⁵ Vgl. Lueger, Die Funktion der Stadt, S. 43.

⁴⁶ Vgl. Michael Imhof: Stereotypen und Diskursanalyse. Anregung zu einem Forschungskonzept kulturwissenschaftlicher Stereotypenforschung. In: Hahn (Hg.): Stereotyp, Identität und Geschichte, S. 57-71, hier S. 62.

⁴⁷ Vgl. „Attackieren und auf den Kopf stellen“. Ein Kurzinterview mit Lilian Faschinger.

⁴⁸ Vgl. ebd.

Die Stadt wird im Roman zum *anderen Ort*.⁴⁹ Damit gilt sie als Heterotopie, die es erlaubt, sich über Konventionen und Normen hinwegzusetzen und auf ein Personal zu verweisen, welches als gesellschaftlich peripher eingestuft werden kann.

Lilian Faschinger will mit Literatur ‚Kultur-Collagen‘ entstehen lassen. Dabei empfindet sie die Kombination von Gegensätzlichem als sehr reizvoll: Klischees als Mittel der Demontage und die Verbindung von *Hohem* und *Niedrigem* finden so ihre Anwendung.⁵⁰ Dadurch lässt sich der Raum in *Wiener Passion* kontrastiv wahrnehmen: die stereotypisierten Orte stehen den *anderen Orten*, den Randzonen und den *Nicht-Orten* gegenüber. Faschinger interpretiert Räume wie die Donauinsel oder den Prater neu und formatiert diese Orte im Sinne Foucaults und Augés. Dieser Umstand wird oftmals von den unterschiedlichen Fremdsichten Rosas und Magnolias unterstützt. Im Gegensatz dazu sind Tante Pia und Josef Vertreter der Innensicht Wiens. Durch das Spiel mit den Namen charakterisiert Faschinger ihr literarisches Wien. Die Beinamen *Schreyvogel* und *von Hötzendorf* verweisen auf antisemitische Charaktereigenschaften der Nebenfiguren. Ebenso wird die Erwähnung berühmter Söhne der Stadt wie Schubert oder Freud von der Autorin gebraucht, um ein Zerrbild Wiens zu erschaffen.

In der kurzen Gegenüberstellung der *Chronotopoi* Wiens und New Yorks schärft sich das Bild Wiens besonders ein. (WP 29) Der Flug von New York nach Wien wird für Magnolia zur doppelten Zeitreise. Erst durch das Entdecken ihrer Wurzeln und mit dem Aufkommen der Gefühle für Josef wird die Stadt für Magnolia attraktiv und sie kann die ‚Ortsverbundenheit‘ spüren. Die antagonistische Darstellung der beiden Stadträume versinnbildlicht sich sowohl durch die New Yorker Hektik als auch durch das Empfinden, dass in Wien die Zeit stillsteht. *Wiener Passion* deutet den unterschiedlichen Habitus der Menschen in verschiedenen kulturellen Räumen an, denkt man an den Kleidungswechsel in der U-Bahn. (WP 29) Das Graffiti dort an den Wänden verweist

⁴⁹ Kirsten Salein geht in ihrem Aufsatz sogar so weit, Bücher im Allgemeinen als Heterotopien im Sinne Foucaults zu benennen. Vgl. Kirsten Salein: *Andere Räume. Ein Spaziergang*. In: Ina-Maria Greverus u. a. (Hg.): *STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main 1994, S. 93-99, hier S. 97.

⁵⁰ Vgl. Roethke, Lilian Faschinger im Gespräch, S. 43.

auf eine schnelllebige Form von öffentlicher und anonymer Kunst, die in Divergenz zu traditionellen altbewährten Kunstformen Wiens steht.

Die ‚Ortsverbundenheit‘ der Protagonisten wird an vielen Stellen im Roman konkret: beispielsweise in der Wahl der bevorzugten Aufenthaltsorte und Wohnorte. Diese Orte wirken sich charakterbildend auf die Protagonisten aus, bedenkt man Josef Horvaths Vorliebe für Friedhöfe, bevor er seine Zuneigung für Magnolia entdeckt. Allerdings machen sich auch von Geburt an festgelegte Merkmale in der Wahl bevorzugter Orte bemerkbar. Josef, der sich selbst zum Außenseiter stilisiert, bleibt zunächst den Randgebieten verbunden. Rosa agiert analog, auch wenn ihr ‚Ortsspektrum‘ weiter gefasst ist. Sie findet vor allem in Randzonen ein Zuhause. Es fällt auf, dass Orte der Natur wie Parks, Prater und der Stadtrand im Zusammenhang mit Rosa positiv konnotiert sind. Das Natürliche und das nach außen geöffnete Gebiet enthebt Rosa ihrer sozialen Beschränkungen.⁵¹ Gesellschaftliche Konventionen, Vorurteile und Standesdünkel versperren ihr immer wieder ein selbstbestimmtes Leben, deshalb kommt es letztlich zur Akzeptanz ihres Außenseitertums.

Die negative Perspektive Rosas wird von der Autorin ebenfalls genutzt, um auf das Hässliche und Xenophobe der Stadt hinzuweisen.⁵² Herrschaftliche Bauten und die scheinbar erstrebenswerte österreichische Kultur können nicht über die zahlreichen Mängel hinweg täuschen. Grundsätzlich dienen Magnolia und Rosa der Enttarnung von Halbwahrheiten und dem Abbau der bereits angesprochenen Klischees. Faschingers Roman trägt dazu bei, dass Wien als Stadt der Kunst und Kultur neu überdacht werden muss. Das Bild der Kultur-Metropole Wien in *Wiener Passion* hebt sich von anderen überkommenen, euphemistischen Wien-Imaginationen ab: Es ist abstoßend, aber dafür vielleicht auch realer und ehrlicher.

⁵¹ Vgl. bezüglich der Gedanken einer Verbindung von Natur und Freiheit: Veronika Bernard: Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung. Bonn 1999 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 402), S. 104ff.

⁵² Vgl. Helmut F. Pfanner: The search for identity in Lilian Faschinger's Novel *Wiener Passion*. In: Edward Bialek u. a. (Hg.): Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zu deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag. Wrocław 2004 (= Beihefte zum Orbis Linguarum, 32), S. 93-98, hier S. 97.

Lilian Faschinger zeichnet mit dem Roman *Wiener Passion* ein Bild Österreichs; viele Erkenntnisse, die gewonnen wurden, können paradigmatisch für die Stadt Wien und ihre Literatur verstanden werden. Die starken, besonders durch eine heterotope Sicht verdeutlichten Kontraste, die das Wien-Bild prägen, sind schon in der Vergangenheit angelegt worden, wie die bereits genannten Parallelen zu den Texten Bernhards und Jelineks konkretisieren. Auch die eingangs zitierte Haltung Robert Menasses zu Wien ähnelt Lilian Faschingers eigener Einschätzung der Stadt, in der sie lebt:

Wenn ich mein Land nicht verlassen will, kommt als Lebensort für mich eigentlich nur Wien in Frage. Die österreichische Provinz ist für eine Frau meines Schlages noch unerträglicher. In Wien lebt es sich recht angenehm, insofern lebe ich auch aus Bequemlichkeit hier. Von seiner Atmosphäre bzw. von seinen Bewohnern her empfinde ich Wien eher als unangenehm, wenn nicht abstoßend. Gleichzeitig bin ich von dieser Atmosphäre auch fasziniert. *Wiener Passion* ist aus dieser widersprüchlichen Mischung aus Abgestoßensein und Faszination entstanden.⁵³

Österreich und Wien changieren zwischen Schein und Sein, Gefangensein und Freiheit, Selbstekel und Faszination – so beschreiben zumindest einige österreichische Autoren ihre Heimat, den Komplex Österreich.

⁵³ Vgl. „Attackieren und auf den Kopf stellen“. Ein Kurzinterview mit Lilian Faschinger.

„Attackieren und auf den Kopf stellen“.
Ein Kurzinterview mit Lilian Faschinger¹

Ina Klose: Der Arbeitstitel des Romans war *Wiener Stimmen*. Warum wurde er nicht beibehalten?

Lilian Faschinger: Der Titel *Wiener Stimmen* war meine Idee und meine erste Wahl. Im Buch kommen sehr viele Nebenfiguren vor, die eine Art Chor bilden; dieses ununterbrochene Stimmengewirr bildet den akustischen Hintergrund der Stadt – jeder Großstadt. Auch hat der Roman viel mit Musik und Musikern zu tun. Mein Lektor schlug dann den etwas eingängigeren Titel *Wiener Passion* vor, der grundsätzlich schon passt – das Wort *Passion* ist ja doppeldeutig, und das Thema Leiden / Leidenschaft zieht sich durch meine Bücher. Dennoch bereue ich bis heute, dass ich mich mit dem ursprünglichen Titel nicht durchgesetzt habe.

I. K.: Wien – Hauptstadt Österreichs und Hauptschauplatz Ihres Romans. Wie ist die Rolle der Stadt in Ihrem Roman zu bewerten? Könnte der Roman in jeder (österreichischen) Großstadt spielen?

L. F.: Es gibt nur eine österreichische Großstadt, und das ist Wien. Ich habe die Stadt sehr bewusst als Schauplatz gewählt, da ich mit historischen und gegenwärtigen Wien-Klischees spielen, sie attackieren und auf den Kopf stellen wollte. Es ging mir auch darum zu zeigen, dass sich im Grunde wenig geändert hat, was die konservative, ausbeuterische und frauen- sowie fremdenfeindliche Tradition dieser Stadt, die ja als Hauptstadt Österreichs auch meine Heimat repräsentiert, sowie ihre mir oft erstickend und lebensfeindlich erscheinende Atmosphäre betrifft.

¹ Geführt im Februar 2011.

- I. K.: Wie real ist Wien in Ihrem Roman dargestellt?
- L. F.: Es geht natürlich um Fiktion, aber ich habe sehr viel für diesen Roman recherchiert, und die Geschehnisse haben ihre Basis in der Realität.
- I. K.: Sie zeigen in Ihren Romanen ein besonderes Interesse an der Rolle der Frau. In *Wiener Passion* kommt es zu einer indirekten Gegenüberstellung einer jungen, emanzipierten Afro-Amerikanerin aus dem 20. Jahrhundert und einer jungen, unterdrückten Böhmin aus dem 19. Jahrhundert. Warum haben Sie sich für diese zeitliche Distanz entschieden?
- L. F.: Ich habe eine sowohl geografisch als auch zeitlich entfernte Perspektive gewählt, um das übliche Bild der Stadt aus den Angeln heben und die Fremdheit der zwei Frauen in ihrem Umfeld besser zeigen zu können. Auch sind die beiden Figuren, obwohl verschiedenen Zeiten zugehörig, doch ähnlichen Situationen ausgesetzt; ihre Sozialisation ist zwar verschieden, aber aufgrund ihres Verwandtschaftsverhältnisses besteht dennoch sozusagen eine unsichtbare Verbindung zwischen ihnen. Außerdem wollte ich zeigen, dass sich an den grundsätzlichen Machtverhältnissen nicht so viel ändert, wie man gern glauben würde.
- I. K.: Beide Frauennamen verweisen auf Blumenarten. Was steckt dahinter?
- L. F.: Die Rose war im Mittelalter ein wichtiges christliches Symbol, insofern schien mir diese Blumenart ganz gut die von naiver Religiosität bestimmte Rosa Havelka zu charakterisieren. Die exotische Magnolie wiederum, die nicht nur aus Ostasien, sondern auch aus Amerika stammt, passt nicht schlecht zu einer in Wien doch recht exotischen wirkenden Frau wie Magnolia Brown. Auch wurde Magnolia ja unter einem Magnolienbaum gezeugt.

- I. K.: Magnolias anfänglich negative Sicht auf Wien ändert sich mit dem Aufkommen der Gefühle für Josef Horvath. Ist das korrekt?
- L. F.: Ja, das kann man so sagen. Die innere Wandlung ändert den Blick auf das Äußere.
- I. K.: Magnolia erscheint trotz ihrer fremden Herkunft sehr angepasst an die Wiener Gesellschaft zu sein. Was hat Sie bewogen diese Figur derart zu charakterisieren?
- L. F.: Dass Magnolia angepasst ist, war mir nicht so bewusst – sie hat ja auch nicht wenige negative Erfahrungen in Wien. Aber sie ist selbstbewusst und lässt sich nicht so leicht entmutigen, und vielleicht fühlt sie sich wider Willen auch angezogen von der für sie so fremdartigen Atmosphäre der Stadt. Und schließlich hat sie in Wien ja auch Wurzeln, die sie wiederentdeckt.
- I. K.: Das sich selbst bemitleidende, kränkliche Muttersöhnchen Josef Horvath scheint den typischen Vorzeige-Wiener zu verkörpern? Ist das ein Spiel mit Klischees oder verbirgt sich ein typisch wienerisches Menschenbild dahinter?
- L. F.: Beides. Es ist ein Klischee, das man in Wien – und auch anderswo, nehme ich an – in Fleisch und Blut antreffen kann. Auch hatte ich einfach Lust, einen solchen Männertypus zu beschreiben.
- I. K.: Joseph ist Gesangslehrer. Seine verstorbene Mutter hatte für ihren einzigen Sohn eine andere Zukunft geplant, die der Sohn aber nicht erreichte. Im Zwiegespräch mit der toten Mutter versucht er seine Probleme zu klären. Kann es sein, dass diese Figur durch Erika Kohut aus Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* inspiriert ist und von Ihnen weitergedacht wurde?
- L. F.: Nicht bewusst, aber beide haben ein gravierendes Mutterproblem.

- I. K.: Im Allgemeinen erscheinen Rosa, Magnolia und Josef als typische Vertreter ihrer sozialen Schicht. Steht dahinter eine allgemeine Stereotypisierung?
- L. F.: Ja, es sind recht typische Vertreter ihrer Schicht – aber es ist ihre Interaktion im Roman, die mich interessiert hat, diese Annäherung sehr unterschiedlicher Menschentypen.
- I. K.: Abschließend möchte ich nochmals auf die Stadt zurück kommen. Gibt es für Sie einen Zusammenhang zwischen Literatur und Roman im Allgemeinen? (Wenn Ihnen diese Frage zu allgemein formuliert ist, können Sie sie gern überspringen.)
- L. F.: Der Roman steht für mich in der literarischen Tradition des Großstadttromans (*Berlin Alexanderplatz* etc.) im Allgemeinen und in der des Wien-Romans (z. B. *Die Strudlhofstiege*) im Besonderen.
- I. K.: Wie bewerten Sie das Zusammenspiel von Literatur und Wien in der Literatur und in der Realität? (Prof. Dr. Müller-Funk hat in seiner Vorlesung *Die Stadt in der Literatur nach 1989* im Wintersemester 2009/2010 einen Zusammenhang hergestellt. Wie sinnvoll ist das Ihrer Meinung nach?)
- L. F.: Jede Großstadt hat ihren ganz bestimmten *genius loci*, ihre ganz eigene Atmosphäre, die ein Schriftsteller spürt und die ihn so anziehen / abstoßen / faszinieren kann, dass er beschließt, darüber zu schreiben. Diese Anziehung / Abstoßung / Faszination hat wohl auch mit der inneren Landschaft bzw. Befindlichkeit des Autors zu tun, die eine äußere Entsprechung im jeweiligen Ort findet.

- I. K.: Schließlich noch eine persönliche Frage. Sie leben in Wien. Wie stehen Sie zu dieser Stadt? Was gefällt und was missfällt Ihnen?
- L. F.: Wenn ich mein Land nicht verlassen will, kommt als Lebensort für mich eigentlich nur Wien in Frage. Die österreichische Provinz ist für eine Frau meines Schlages noch unerträglicher. In Wien lebt es sich recht angenehm, insofern lebe ich auch aus Bequemlichkeit hier. Von seiner Atmosphäre bzw. von seinen Bewohnern her empfinde ich Wien eher als unangenehm, wenn nicht abstoßend. Gleichzeitig bin ich von dieser Atmosphäre auch fasziniert. *Wiener Passion* ist aus dieser widersprüchlichen Mischung aus Abgestoßensein und Faszination entstanden.

Heide Kloth

Am Rand der Mitte?

Transkulturalität in Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach*

Kulturen als Konstrukte

Einige [...] Argumentationen sehnen sich nostalgisch nach einer Rückkehr zur klar geschiedenen Politik binärer Oppositionen, die es ermöglicht, zwischen den Guten und den Bösen klar erkennbare ‚Linien [...] in den Sand zu ziehen‘ [...]. Doch ist dieses Argument nicht so überzeugend, wie es auf den ersten Blick aussehen mag. Diese ‚Linien‘ mögen einst unproblematisch gewesen sein (waren sie das?), sind es jedoch heute keinesfalls mehr. [...] ‚Grenzziehungen‘ sind nicht ‚gottgegeben‘, sondern konstruiert.¹

Kulturen und Identitäten sind Konstrukte. Selbst Sprachen sind keine feststehende Größe, die Grenzen einer Nation nicht unveränderlich. Das bedeutet allerdings nicht, dass es nicht immer wieder den Versuch gibt und geben wird, diese Grenzen und damit klar definierbare Kulturen und Nationen zu konstruieren, sei es aus der Angst vor Fremdem oder sei es, weil es die Definition der eigenen Identität erleichtert. Beides gehört zusammen: Nur durch die Schaffung einer starken, eigenen Identität, etwa die einer Nation oder eines Subjekts, ist es möglich, sich von einer – natürlich ebenfalls konstruierten – fremden Identität abzugrenzen.

Das Hauptproblem der Interkulturalitätsforschung ergibt sich aus diesem Konstruktcharakter von Kulturen. Darin enthalten ist ein traditionelles Kulturkonzept, das Wolfgang Welsch auf Johann Gottfried Herders „Unterstellung einer insel- oder kugelartigen Verfassung der Kulturen“² zurückführt, da man, um den Austausch, die Unterschiede und Ähnlichkeiten verschiedener Kulturen untersuchen zu können, zu-

¹ Stuart Hall: Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad / Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York 2002, S. 219-246, hier S. 222.

² Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26 (2000), S. 327-351, hier S. 334.

nächst einmal annehmen muss, dass diese sich klar definieren lassen. Das Konzept der Multikulturalität geht ebenfalls von der Koexistenz verschiedener abgrenzbarer Kulturen innerhalb einer Gesellschaft aus: Die „Vorstellung der Einzelkulturen [ist] noch immer durch den alten, homogenisierenden Kulturbegriff geprägt [...] – nur dass [man] diesen jetzt nicht mehr auf die Großkulturen von einst, sondern auf die vielen Partikulturen anwendet“.³ Selbst wenn die Definition von Interkulturalität also einräumt, dass es Veränderungen und Überschneidungen gibt, Kulturen möglicherweise sogar mit größeren Schnittmengen als Unterschieden wahrgenommen werden, so fehlt dabei immer noch der Hinweis auf deren Konstruktcharakter und die ständige Veränderung. Treffender für die Darstellung ist die Zusammensetzung der Transkulturalität, die Welsch mit der Metapher von Netzen erläutert:

Die transkulturellen Netze sind also, kurz gesagt, aus unterschiedlichen Fäden zusammengesetzt und auf unterschiedliche Weise gewebt. Daher wird, wo Transkulturalität durchdringt, im Ergebnis erneut ein hoher Grad an kultureller Mannigfaltigkeit bestehen – er ist gewiss nicht geringer als derjenige, der traditionell zwischen den Einzelkulturen vorlag. Nur kommen die Unterschiede jetzt nicht mehr durch das Nebeneinander klar abgegrenzter Kulturen (wie bei einem Mosaik) zustande, sondern sie bestehen zwischen unterschiedlichen Netzversionen.⁴

Andere Begrifflichkeiten bringen ähnliche Probleme mit sich, da die meisten, beispielsweise der ‚Dritte Raum‘, ‚Schwellen‘, ‚Grenzen‘ oder ‚Hybridität‘, das Problem haben, „dass die Vorstellung eines Dritten auch diejenige eines essentiellen Ersten und Zweiten mindestens begünstigt; unausgesprochen kehrt darin die Vorstellung wieder, dasjenige, aus dem eine hybride Kultur gemischt sei, seien eben doch zwei Kul-

³ Welsch, *Transkulturalität*, S. 332. An dieser Interpretation der Multikulturalität wurde beispielsweise von Paul Michael Lützeler Kritik geübt, der meint, Multi- und Transkulturalität seien im Grunde dasselbe. Vgl. Paul Michael Lützeler: *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik*. Bielefeld 2005, hier S. 23. Die Kritik Lützelers trifft allerdings nur zu, wenn man Multikulturalität völlig anders und durchlässiger auslegt oder aber die Transkulturalität als abgeschlossener sieht, als es bei Welsch der Fall ist. Im Folgenden wird daher nur die Darstellung Welschs berücksichtigt.

⁴ Welsch, *Transkulturalität*, S. 347.

turen als in sich abgeschlossene homogene Wesenheiten.⁵ Zu leicht bringen sie so einen „Rückfall in ein längst problematisch gewordenes Konzept von ‚Interkulturalität‘“⁶ mit sich, wie Volker Dörr richtig feststellt. Ähnliche Kritik äußert Leslie A. Adelson, die sich gegen ein ‚Dazwischen‘ ausspricht, womit sie insbesondere das häufig gebrauchte Bild einer Brücke zwischen zwei Kulturen angreift, weil es im soziologischen Positivismus verwurzelt ist, wichtige Innovationen der darunter zusammengefassten Literatur ignoriert und diese Literatur als Wahrheiten über das Migrantenleben liest, wodurch die so genannten Brücken die dadurch scheinbar verbundenen Welten erst trennen. Adelson fordert, räumliche Darstellungen sowie die Konzeption von Heimat nicht auf der Landkarte zu suchen, da es sich dabei um imaginäre Räume handelt.⁷

Ob es um imaginäre Räume wie Heimat, oder, zumindest in ihrer geografischen Festlegung, konkretere wie Nationen geht – in beiden Fällen ist die Rede von Konstrukten, wie neben Stuart Hall auch Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius anmerken: „Nationen beschreiben sich selbst als organisch gewachsene, also quasi-natürliche Gebilde; ein Beobachter zweiter Ordnung kann dies als fiktionales Konstrukt erkennen, das gleichwohl reale Auswirkungen hat. Daraus kann aber nicht geschlossen werden [...], daß personale und kollektive Identität Effekt eines Spiels frei flottierender Zeichen ist.“⁸ Ähnlich verhält es sich nicht nur mit Phänomenen wie Heimat, sondern auch mit Kulturen.

⁵ Volker C. Dörr: ‚Third Space‘ vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur. In: Helmut Schmitz (Hg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam/New York 2009 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 69), S. 59-76, hier S. 63f.

⁶ Ebd., S. 64.

⁷ Vgl. Leslie A. Adelson: Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur und Migration. München 2006, S. 36-46, hier S. 37ff.

⁸ Elisabeth Bronfen / Benjamin Marius: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Elisabeth Bronfen / Benjamin Marius / Therese Steffen (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen 1997 (= Stauffenburg Discussion, 4), S. 1-30, hier S. 3. Vgl. auch Roland Barthes: Introduction à l’analyse structurale des récits. L’aventure sémiologique. Paris 1985, S. 167-206.

Transkulturalität, wie sie hier verstanden wird, bedeutet damit nicht, dass sich alle Grenzen aufgelöst haben. Zwar ist prinzipiell alles transkulturell, in ständiger Veränderung – allerdings liegt faktisch durch diese Konstruktion in Kommunikationszusammenhängen zunächst einmal Interkulturalität vor. Es wird also davon ausgegangen, dass es Grenzen gibt und daher auch zwischen Kulturen gewechselt werden kann. Es ist wichtig zu untersuchen, inwiefern der eigentlichen Transkulturalität häufig das Bestreben oder die Darstellung von Interkulturalität entgegensteht und wie diese sich immer wieder in Auflösung befindet, was die These unterstützt, dass es sich grundsätzlich nur um eine Konstruktion handeln kann. Gründe für die ständige Konstruktion von Interkulturalität sind oft die Bestrebungen einzelner Nationen, sich abzugrenzen und vor äußeren Einflüssen zu ‚schützen‘ – sei es, um Eigentum zu bewahren, sei es, um die vermeintliche Reinheit der Sprache zu erhalten. Durch die Abgrenzung gegen das Äußere, Andere, wird versucht, eine starke und homogene eigene Identität zu schaffen.

Von der Gastarbeiter- zur transkulturellen Literatur

Zu erkennen ist dieser Versuch der Schaffung einer bestimmten Identität auch im Bezug auf die Abgrenzung einer spezifischen Art von deutschsprachiger Gegenwartsliteratur von der ‚restlichen‘ Literatur. Zu Beginn unter der Bezeichnung ‚Gastarbeiterliteratur‘, später als ‚Migranten-‘ oder ‚Migrationsliteratur‘ zusammengefasst, stellt sich dabei immer wieder dasselbe Problem: Von außen wird eine bestimmte, einschränkende Lesart auferlegt, die besonders anfangs zudem sehr stark auf die Biografie der Autoren, von denen diese Literatur verfasst wurde, abzielt. Die Bedeutung dieser Literaturgattung, insofern man von einer solchen ausgehen kann, lässt sich am Bezeichnungswandel ablesen. Die Begriffe wurden und werden teilweise in demselben Zeitraum benutzt, auch wenn sich bestimmte Tendenzen erkennen lassen.⁹

⁹ Vgl. Sabine Keiner: Von der Gastarbeiterliteratur zur Migranten- und Migrationsliteratur. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 83 (1999), S. 3-14, hier S. 3f. Außer den im Folgenden behandelten Begriffen waren beispielsweise solche wie

Seit etwa den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Literatur von Autoren nicht-deutscher Herkunft zunächst kategorisiert unter den nicht unproblematischen Bezeichnungen „Gastarbeiterliteratur“¹⁰ oder „Ausländerliteratur“.¹¹ Rafik Schami sieht es zwar als Vorteil, sich als Schriftsteller selbst als ‚ausländisch‘ zu definieren, um die Veröffentlichungschancen zu steigern. Dennoch zählt er die Hauptprobleme auf, die sich in einem solchen Umgang mit nicht muttersprachlichen Autoren ergeben: Mitleid, ökonomische Überlegenheit und Arroganz.¹² Nicht zu vernachlässigen ist hierbei der politische Aspekt der Bezeichnung. Bereits 1987 merkte Arlene A. Teraoka an, dass der Ausdruck der Gastarbeiterliteratur mehr Projektion als Beschreibung ist;¹³ strenggenommen gab es Gastarbeiter nie,¹⁴ und die ganze Definition dieser Gattung bezieht diejenigen „deutschen Schriftsteller nicht mit ein [...], die Texte mit dem Motiv der Migration geschrieben haben“,¹⁵ ohne selbst einen Migrationshintergrund zu besitzen.

Zwar war in der weiteren Entwicklung der Forschung häufig von Migrantenliteratur die Rede, doch wurde zunehmend dazu übergegangen, von Migrationsliteratur zu sprechen. Allerdings weisen beide Bezeichnungen noch einen deutlichen Bezug auf die Biografie der Autoren auf: Zur Migrations- beziehungsweise Migrantenliteratur werden oft

‚Literatur der Betroffenheit‘, ‚Gastliteratur‘, ‚authentische Literatur‘, ‚Bekennnisliteratur‘, ‚Minoritätenliteratur‘ oder ‚Literatur der Fremde‘ in Gebrauch.

¹⁰ Vgl. Helmut Kreuzer / Peter Seibert (Hg.): Gastarbeiterliteratur. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 14 (1984), H. 56.

¹¹ Vgl. Irmgard Ackermann / Harald Weinrich (Hg.): Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der ‚Ausländerliteratur‘. München 1986; Immacolata Amodeo: ‚Die Heimat heißt Babylon‘. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen 1996.

¹² Vgl. Rafik Schami: Ein ehrlicher Lügner. In: Lerke von Saalfeld (Hg.): Ich habe eine FREMDE SPRACHE gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch. Gerlingen 1998, S. 29-56, hier S. 33f.

¹³ Vgl. Arlene A. Teraoka: The Other Speaks Back. In: Cultural Critique (1987), H. 7, S. 77-101, hier S. 83.

¹⁴ Vgl. Volker C. Dörr: Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität. In: Karin Hoff (Hg.): Literatur der Migration – Migration der Literatur. Frankfurt am Main u. a. 2008 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, 57), S. 17-33, hier S. 17.

¹⁵ Keiner, Migrationsliteratur, S. 6.

Texte gerechnet, deren Autor in einem nicht-deutschsprachigen Land geboren wurde, der aber auf Deutsch schreibt; besonders im Begriff der Migrantenliteratur zeichnet sich dieser Zusammenhang ab. Teilweise wurden auch Autoren der Migrations- oder Migrantenliteratur zugeordnet, die zwar deutschsprachig, aber nicht in einem in der Mehrheit deutschsprachigen Land aufgewachsen sind. Eines der prominentesten Beispiele dafür ist die Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller, über die Almut Todorow schreibt: „Ihre Sonderrolle in der Migrationsliteratur beruht vor allem darauf, daß Deutsch ihre Muttersprache ist, ein Umstand, der immer wieder dazu führt, daß die Zugehörigkeit ihrer Texte zur Migrationsliteratur in Frage gestellt oder auch ganz negiert wird. Aber Migration ist kein Phänomen der Sprache allein und läßt sich nicht in der Unterscheidung des Deutschen als Muttersprache vom Deutschen als Fremdsprache aufheben.“¹⁶ Dieses Beispiel verdeutlicht sehr gut die Problematik: Die Diskussion um die Zugehörigkeit von Müllers Texten zur Migrationsliteratur dreht sich nicht um deren Thematik, sondern um die Muttersprache der Autorin und damit auch deren Biografie, eine Einteilung, die „an neopositivistische Verfahrensweisen grenzt.“¹⁷ Noch deutlicher drückt es Sabine Keiner aus: „Ferner ist es abwegig, Literatur über die Herkunftsnationalität des Autors bzw. der Autorin bestimmen zu wollen. Letztlich ist dies ein nationalistisches Konstrukt, das den Anschein erweckt, als könne ein Text durch eine nationale Zugehörigkeit in seiner literarästhetischen Gestaltung klassifiziert und inhaltlich bestimmt werden.“¹⁸ Außerdem finden sich nicht nur Autoren, die im Laufe ihres Lebens nach Deutschland – beziehungsweise in den deutschsprachigen Raum – eingewandert sind, unter den Vertretern, die der Migrationsliteratur zugeordnet werden, sondern auch Nachfahren von Migranten. Laut Dörr ist es allerdings „latent ras-

¹⁶ Almut Todorow: ‚Das Streuen der gelebten Zeit‘: Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada. In: Klaus Schenk / Almut Todorow / Milan Tvrđík (Hg.): Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen/Basel 2004, S. 25-50, hier S. 32.

¹⁷ Mary Howard: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nicht-deutscher Herkunft. München 1997, S. 7-15, hier S. 11.

¹⁸ Keiner, Migrationsliteratur, S. 8.

sistisch“,¹⁹ Migranten der zweiten oder dritten Generation überhaupt als solche zu bezeichnen.

Aus all diesen Gründen wird hier ausschließlich von Inter- oder Transkulturalität gesprochen, die sich allein aus den Texten ergibt, unabhängig von der Biografie des Autors. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine bestimmte Gattung abgrenzen zu wollen. Es wird also jede Literatur, unabhängig vom Verfasser, auf transkulturelle Aspekte hin untersucht, ohne diese zwingend als eigenständige Art von Literatur zu lesen; vielmehr bietet die Transkulturalität eine Möglichkeit der Textanalyse.

Aufgrund der häufigen Konstruktion von Interkulturalität wird das Spannungsfeld von Inter- und Transkulturalität in den Fokus gerückt, wobei sich letztendlich herausstellt, dass auf den ersten Blick eindeutig interkulturelle Aspekte auf den zweiten doch immer in Auflösung begriffen sind. Dargelegt wird dies am Beispiel von Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach*,²⁰ wobei unter anderem die postkolonialen Theorien Edward Saids und Homi K. Bhabhas eine Rolle spielen.²¹ Damit soll gezeigt werden, wie Migration und Identität in einem Werk der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur thematisiert werden. In Honigmanns Prosaband²² geht es um die versuchte Konstruktion einer eigenen Identität und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit dieses Versuchs. Bisher hauptsächlich mit dem Fokus auf die Verarbeitung des Holo-

¹⁹ Dörr, Deutschsprachige Migrantenliteratur, S. 18.

²⁰ Vgl. Barbara Honigmann: *Damals, dann und danach*. München/Wien 1999. Im Folgenden als Sigle DD.

²¹ Zur Konstruktion eines ‚Fremden‘ anhand des ‚Eigenen‘ vgl. Edward W. Said: *Orientalism*. New York 1978; besonders für die Auflösung dieses binären Konzeptes vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994; für eine Weiterführung der postkolonialen Theorien vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* In: Cary Nelson / Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills u. a. 1988, S. 271-313; Gayatri Chakravorty Spivak: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Calcutta 1999.

²² Die Texte werden im Folgenden aufgrund ihrer Abgeschlossenheit als Erzählungen verstanden. So ist beispielsweise unter dem Titel *Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir* eine von einer Rahmenhandlung umschlossene Binnenhandlung zu finden. Es wäre aber durchaus möglich, die Texte als einzelne Kapitel eines längeren Prosatextes zu lesen. Die Erzählerin der verschiedenen Erzählungen wird als dieselbe interpretiert.

causts wahrgenommen,²³ bietet Honigmanns Text wesentlich breiter gefächerte Lesarten. So hinterfragt *Damals, dann und danach* binäre Strukturen und ermöglicht eine Interpretation, die von klaren Grenzen absieht und sich vielmehr mit der Dynamik verschiedener Diskurse beschäftigt. Dass der Inhalt der Texte nicht mit der Biografie der Autorin in Verbindung gebracht werden darf, ist offensichtlich. Stattdessen kommt es auf die Darstellung von Grenzen und deren Auflösung und die Konstruktion einer Identität an. Diese ist, ebenso wie Kulturen, einem ständigen Wandel unterworfen, einer Unzahl von Diskursen ausgesetzt und damit nie festlegbar und endgültig.

Die inter- und transkulturellen Aspekte sind teils Selbstzuschreibungen der Figuren, teils die Folge von äußeren Zuschreibungen. Exemplarisch wird die Erzählerin untersucht, die ihre Identität oft im Zusammenhang mit Fremdzuschreibungen konstruiert. Von einer abgeschlos-

²³ Vgl. Petra S. Fiero: Barbara Honigmann als Brückenschlägerin zwischen den Kulturen. In: Steven D. Martinson / Renate A. Schulz (Hg.): *Transcultural German Studies / Deutsch als Fremdsprache. Building Bridges / Brücken bauen*. Bern u. a. 2008, S. 133-142. Selbst dort, wo die Problematik der autobiografischen Textanalyse von den Wissenschaftlern thematisiert wird, wird sie im weiteren Verlauf der Analyse ignoriert, vgl. Caroline Schaumann: *Memory Matters. Generational Responses to Germany's Nazi Past in Recent Women's Literature*. Berlin/New York 2008 (= *Interdisciplinary German Cultural Studies*, 4), hier insbesondere S. 166-195; Hartmut Steinecke: ‚Schriftsteller sind, was sie schreiben‘: Barbara Honigmann. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*. Würzburg 1999, S. 89-97; Hartmut Steinecke: Identitätssuche zwischen Shoa und Gegenwart: Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Barbara Honigmann und Robert Schindel. In: Peter Wiesinger (Hg.): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 ‚Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert‘*. Bd. 7: *Gegenwartsliteratur*. Bern u. a. 2002 (= *Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A Kongreßberichte*, 59), S. 171-175. Etwas differenzierter schlüsselt Hajo Steinert Erzähler-Ich und Autoren-Ich auf, aber die völlige Trennung gelingt auch hier nicht, vgl. Hajo Steinert: ‚So nah wie möglich an der Wahrheit zu lügen‘: Barbara Honigmanns autobiografisches Schreiben. In: Paul Michael Lützeler / Jennifer M. Kapczynski (Hg.): *Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart*. Göttingen 2011, S. 227-236. Häufig wird Honigmann als Vertreterin der ‚zweiten Generation‘ betrachtet, zu der Autoren gezählt werden, die „nach 1945 geboren sind und folglich die Shoah bzw. das Exil selbst nicht miterlebt haben“. Anna Kuschel: *Transitorische Identitäten. Zur Identitätsproblematik in Barbara Honigmanns Prosa*. München 2009 (= *Perspektiven Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur*, 5), S. 12.

senen Identität kann allerdings nicht gesprochen werden,²⁴ vielmehr handelt es sich immer um eine Konstruktion, die sich laufend verändert und somit transkulturelle Strukturen zeigt,²⁵ wenngleich sie sehr häufig selbst versucht, eine homogene Identität für sich oder andere zu konstruieren.

Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach*

Fremdzuschreibung der Identität

Bereits im Titel der ersten Erzählung, *Ich bin nicht Anne!*, taucht eine Fremdzuweisung und die Identitätskonstruktion als Antwort darauf auf. Die Erzählerin wird von einer Nachbarin wiederholt als Anne bezeichnet (vgl. DD 6), selbst als die Erzählerin ihr erklärt, sie könne schon wegen ihres Alters nicht die Anne sein, die die Nachbarin in ihr zu sehen glaubt. Die Zuordnung erfolgt nicht nur aufgrund einer zufälligen Ähnlichkeit, sondern weil die Nachbarin sie als Jüdin identifiziert und sie mit Anne verwechselt, einem jüdischen Mädchen, das die Nachbarin während des Zweiten Weltkrieges bei sich versteckt hatte (vgl. DD 8). Die eigenständige Identität der Erzählerin verschwindet dabei hinter der stereotypen Zuschreibung von außen.²⁶ Unabhängig davon, ob und wie

²⁴ Vgl. Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 29.

²⁵ Vgl. Christina Guenther: *Exile and the Construction of Identity in Barbara Honigmann's Trilogy of Diaspora*. In: *Comparative Literature Studies* 40 (2003), H. 2, S. 215-231, hier S. 215.

²⁶ Vgl. Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 120. Ein Schicksal, das immer wieder Gruppen trifft, solange man davon ausgeht, diese klar von anderen Gruppen abgrenzen zu können. Im Bezug aufs Judentum schreibt Martin Lüdke hierzu: „Jude zu sein bedeutet nämlich, anders als bei den anderen Religionen, nicht, eine individuelle, freie Entscheidung zu treffen: Es bedeutet vielmehr, wie es der amerikanische Jude Philip Roth einmal gesagt hat, sich der Entscheidung anderer zu fügen. Der Protestant kann aus seiner Kirche austreten. Der Katholik kann sich zum Baptistentum bekennen. Nur: Wer Jude ist, bestimmen immer die anderen.“ Martin Lüdke: *Auf dem Heimweg*. Barbara Honigmanns Versuch, zu sich selbst zu kommen. In: *Die Zeit* 54 (1999), H. 22, S. 58. Bereits der Name ‚Anne‘ deutet an, dass es sich um die Zuschreibung einer exemplarischen Rolle handelt: Nicht nur steht Anne hier für das von der Nachbarin versteckte Mädchen, sondern ebenfalls für Anne Frank, deren Geschichte so exemplarisch ist, dass

genau sie sich selbst dem Judentum zuordnet, führt die äußere Zuschreibung automatisch zu einer ‚starken‘ Definition der Identität, als sie sich auf Nachfrage der anderen Nachbarn äußert: „Nein, ob es wahr sei, daß ich Jüdin bin, und wieder sagte ich, natürlich, das sei wahr. Schließlich wollte ich ja eine stolze Jüdin sein.“ (DD 9) Ähnlich stark erfolgt die Eigenbeschreibung im Titel: *Ich bin nicht Anne!* – hierbei wird die Aussage sogar durch ein Ausrufezeichen hervorgehoben. Diese Positionen sind zwar jeweils Eigenzuschreibungen, sie finden aber erst als Reaktion auf eine Fremdzuschreibung statt. Es liegt daher nahe, dass in diesem Fall Identität vor allem als Abgrenzung oder Reaktion auf ein ‚Anderes‘ konstruiert wird. Die Erzählerin kann aus Sicht der Nachbarn nur ganz oder gar nicht Jüdin sein, unabhängig davon, wie viel ihrer Identität sie eigentlich von ihrer Zugehörigkeit zum Judentum bestimmen lässt: „Eine Verneinung der Frage, ob die Erzählerin eine Jüdin sei, wäre eine Lüge ihrerseits, eine Bestätigung hingegen, [sic!] führt zwangsläufig dazu, dass sie als Jüdin auf eine fremde Zuweisung hin festgelegt wird. Jeglicher Widerspruch seitens der Erzählerin führt nicht zu einer Revision, sondern zu einer Vertiefung des Fremdbildes.“²⁷ Möglicherweise kann die Identität überhaupt erst in Abgrenzung oder Zustimmung zur Fremdzuschreibung entstehen, in jedem Fall führt sie aber zu einer Stereotypisierung und Vereinfachung einer eigentlich komplexen und sich ständig verändernden Identität.

Weitere Bewohner werden namentlich nicht genannt, es wird von „den anderen Leuten im Haus“ (DD 8) gesprochen, die als eine Masse auftreten und wiederum die Erzählerin als Jüdin bezeichnen, um eine Handhabe gegen Frau Schulze zu haben, da sie sich von dieser gestört fühlen. Nicht nur Frau Schulze, sondern auch die übrigen Nachbarn werden beeinflusst von den Erfahrungen der Vergangenheit: „Als Jüdin wird sie automatisch mit der Shoah identifiziert, was jede Kommunikation erschwert und hemmt.“²⁸ Während die Erzählerin vorher noch häufig beschimpft wurde, wird sie von diesem Zeitpunkt an höflicher be-

ihr Aussehen und ihr Schicksal der Erzählerin bereits in der Kindheit zugeschrieben wurden: „[I]ch weiß nicht, wie viele Male ich in meiner Kindheit gehört habe: Du siehst aus wie Anne Frank, und das war schließlich ein Kind, das man umgebracht hatte.“ (DD 75).

²⁷ Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 122.

²⁸ Ebd., S. 121.

handelt. Diese Höflichkeit ist wiederum als Hinweis auf die vorbelastete Vergangenheit zu verstehen und auf die homogene Identität, die der Erzählerin zugeschrieben wird. Die Bezeichnung ihres Verhaltens als „verhältnismäßig höflich“ (DD 9) lässt zum einen auf Schuldgefühle, zum anderen auf antisemitische Vorurteile schließen, was durch die Wortwahl nahegelegt wird: „Und weil sie ihr wirklich eins auswischen wollten, brachten sie als Hauptanklage vor, daß Frau Schulze von mir immer nur als ‚die Dreckjüdin‘ gesprochen habe, und das sei ja schließlich heute verboten.“ (DD 9) Die Sprache ist hier, wie häufig, relativ umgangssprachlich, die indirekt zitierten Nachbarn wecken durch den Zusatz ‚ja‘ den Eindruck, als seien sie nicht davon überzeugt, dass das Schimpfwort ‚Dreckjüdin‘ und der sich dahinter verbergende Antisemitismus tatsächlich verboten sein sollten, sondern als seien sie nur enttäuscht darüber, dieses Wort nicht mehr benutzen zu dürfen.²⁹ Hier zeigt sich die „impossibility of asserting Jewish identity without stigmatization“.³⁰

Distanz zu der ihr zugeschriebenen Identität gewinnt die Erzählerin, indem sie die Situation als Rollenspiel darstellt. Dadurch, dass die Nachbarn ihr und Frau Schulze Eigenschaften zuschreiben, werden die beiden durch die gemeinsam erfahrene Ausgrenzung zu Komplizen (vgl. DD 9) und stehen plötzlich auf derselben Seite. Eine gemeinsame Abgrenzung führt hier ebenfalls zu einer Homogenisierung der eigenen Zweiergruppe, obwohl oder gerade weil diese Absonderung nicht freiwillig erfolgte. In der klaren Abtrennung einer Gruppe wird also überhaupt erst eine binäre Opposition zwischen zwei Gruppen geschaffen, die ohne diese Ausgrenzung höchstwahrscheinlich gar nicht existieren würde. Erst Zuschreibungen von außen führen zur Konstruktion von Grenzen und zur Bildung von vermeintlich homogenen Gruppen und damit einer scheinbar feststehenden Identität.

²⁹ Vgl. Petra S. Fiero: Zwischen Enthüllen und Verstecken. Eine Analyse von Barbara Honigmanns Prosawerk. Tübingen 2008 (= *Conditio Judaica*, 69), S. 111.

³⁰ Caroline Schaumann, *Memory Matters*, S. 183.

Selbstzuschreibung der Identität

In der zweiten Erzählung, *Selbstporträt als Jüdin*, legt die Erzählerin den Fokus auf die Selbstdentifikation mit dem Judentum. Die eigene Konstruktion der Identität kann aber wieder nicht unabhängig von der Fremdzuschreibung sein, so stellt die Erzählerin fest: „Ich glaube, wir Kinder von Juden aus der Generation meiner Eltern sind, vielleicht überall, aber in Deutschland besonders lange, Kinder unserer Eltern geliebt, länger jedenfalls als andere. Denn es war schwer, der Geschichte und den Geschichten unserer Eltern zu entrinnen.“ (DD 11) Selbst nach deren Tod fällt es ihr nicht leicht, sich von der Geschichte der Eltern abzugrenzen und eine eigene zu entwickeln. Dennoch zeigt sich besonders in diesem Zitat, wie wichtig es ist, dass die Erzählerin über ihr eigenes Leben bestimmen kann: „Viel später habe ich für mein Leben entschieden, daß auch das Jüdische darin Platz haben sollte.“ (DD 14) Schwierig ist das zum einen, da die Eltern ihr nichts über das Judentum erzählt haben, zum anderen aufgrund der Vorbelastung durch den Antisemitismus-Diskurs, der der Erzählerin eine Opferrolle zuschreibt, die sie selbst ablehnt.³¹

Ihre Konstruktion der eigenen Identität ist interkulturell angelegt – sie findet im „Konflikt zwischen den Deutschen und den Juden“ (DD 15) keinen Platz. Gleichzeitig wird die Interkulturalität infrage gestellt, indem die Erzählerin den Konflikt nicht auflöst, sondern ihm ausweicht: Sie verlässt sowohl die kleinen jüdischen Gemeinden als auch das Land, da ihr in diesem ihre Identität nur von außen zugeschrieben wird – sei es, dass sie als Jüdin nur mit Blick auf den Holocaust wahrgenommen wird, sei es, dass sie in dem Versuch, sich selbst unabhängig von dieser Zuweisung zu definieren, gerade durch den Versuch der Abgrenzung ihre eigene Identität auf bestimmte Aspekte beschränkt. Erst in Frankreich ist es der Erzählerin möglich, nicht mehr unter Fremdzuschreibungen zu leiden – dort, wo sie nur „ein Zuschauer, ein Gast, eine Fremde“ (DD 17) ist. Da ihr hier Gleichgültigkeit begegnet anstelle eines

³¹ Vgl. Elke Segelcke: Breaking the Taboo: Barbara Honigmann's Narrative Quest for a German-Jewish (Family) History. In: Laurel Cohen-Pfister / Dagmar Wienroeder-Skinner (Hg.): Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture. Berlin/New York 2006 (= Interdisciplinary German Cultural Studies, 2), S. 157-177, hier S. 159.

belastenden Diskurses, ist sie freier in der Identitätsentwicklung und wird nicht mehr durch Erwartung anderer in binäre Schemata gedrängt.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob tatsächlich ein konstruiertes Gegenüber in Form eines ‚Anderen‘ vorhanden sein muss, um eine eigene Identität zu entwickeln. Während in der ersten Erzählung die klaren Schemata und Stereotype es ihren Nachbarn einfacher gemacht haben, sich von ihr abzugrenzen, waren diese für die Erzählerin selbst sehr viel einschränkender. Die Fremdzuschreibung folgt einem interkulturellen Schema und baut Binaritäten auf, wo keine sind, da Deutsche und Juden weder abgrenzbar noch in sich homogene Gruppen sind und solche Homogenität erst konstruiert wird, wenn die Erzählerin dazu ‚gezwungen‘ wird: „Fragte man mich, ob ich deutsch oder jüdisch sei, würde ich schon deshalb jüdisch sagen, um mich von den Deutschen abzugrenzen. Das deutsche Volk steht ja nicht in Frage, der Begriff vom jüdischen Volk aber bleibt doch immer im Vagen und Ungewissen.“ (DD 17)

Die Erzählerin selbst spielt in der Darstellung ihrer eigenen Identität mit diesen binären Gruppen, löst sie dabei aber in transkulturelle Strukturen auf. Sie konstruiert ihre Herkunft als mythisch (vgl. DD 27 und 29), nicht als die Zugehörigkeit zu einer homogenen Gruppe der ‚Deutschen‘ oder ‚Juden‘, sondern als ein selbstgeschaffenes Judentum, das sie sich sucht, indem sie beispielsweise jüdisch heiratet oder auf unkonventionelle Weise Hebräisch lernt. Dabei vermisst sie teils sogar eine starke ‚eigene‘ Gruppenidentität, da sie von den Eltern nichts über die eigene Familie und das Judentum erfahren hat und auch die strikte Unterteilung der Mutter in Deutsche und Juden für sie keine zufriedenstellende Möglichkeit der Identitätsfindung bietet.

Rolle der Fremdzuschreibungen trotz Ausweichmöglichkeit

Die übernächste Erzählung, *Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und mir*, besteht hauptsächlich aus Analepsen zur Geschichte der Familie der Erzählerin. Die Rahmenhandlung bildet ein im Präsens erzählter Ausflug an den Rhein, bei dem die Erzählerin und ihr Mann Peter von französischer Seite aus nach Deutschland blicken. Diese beginnt mit der für die Thematik Eigen- und Fremdwahrnehmung relevanten Aussage der Erzählerin „eigentlich wissen wir gar nicht mehr

so recht, wo wir nun hingehören“ (DD 39), die ihr Mann Peter beantwortet mit „wir gehören eben an unseren Schreibtisch“ (DD 39).

Auf der französischen Seite, die es ihr erlaubt, einschränkenden Fremdzuschreibungen zu entgehen, konfrontiert eine türkische Familie die Erzählerin wieder mit den klassischen Stereotypen:

Wohl an Peters Bart und Mütze haben sie uns als Juden erkannt, und sie fragen uns, ob wir auch ein Geschäft haben.

Nein, daß wir keins haben, sagen wir. Das wundert sie, denn die meisten Juden hätten doch Geschäfte, Uhren, Schmuck und Stoffgeschäfte. Aber es ginge uns doch gut? [...]

Und sagt uns mal, wie habt ihr das eigentlich gemacht mit dem Exil, wie habt ihr das geschafft, so gut zurechtzukommen, so gute Posten zu erwerben, und sogar Reichtum und Macht. (DD 40)

Ohne Berücksichtigung der individuellen Erfahrungen erwartet die türkische Familie eine homogene jüdische Gruppe, in der alle ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Diese Sichtweise stellt das Gegenüber wie in der Erzählung *Ich bin nicht Anne!* vor das Problem, sich in irgendeiner Weise darauf zu beziehen – sei es durch Abgrenzung, Zustimmung oder Auflösung dieser stereotypen Zuschreibungen. Anna Kuschel schreibt hierzu: „[D]ie Divergenz zwischen Selbst- und Fremdbild wird im Erzählen nochmals expliziert sichtbar gemacht. Zu groß sind die Missverständnisse, als dass ein Dialog im Park zwischen fremden Menschen diese in Kürze ausräumen könnte. Vielmehr geht es im Erzählen darum, die Komplexität dieser Differenzen aufzuzeigen.“³² Fraglich ist, ob tatsächlich die Differenzen so groß sind oder ob die stereotypen Zuschreibungen diese nicht vergrößern oder sogar überhaupt erst entstehen lassen. Hier zeigt sich der Konstruktionscharakter von Differenzen.

Anders als in der ersten Erzählung antwortet die Erzählerin aber nicht auf die an sie herangetragenen Stereotype, sondern spielt mit dem Kind Ball, weil sie es weniger anstrengend findet, „als seinen Eltern zu erklären, warum wir kein Geschäft haben, ihnen ihr Bild von den Juden zurechtzurücken, das offensichtlich genauso schief hängt wie unseres von ihnen“ (DD 55). Das muss allerdings nicht heißen, dass die Missverständnisse nicht auszuräumen sind. Vielmehr kann es auch sein, dass es sich hier um eine bewusste Entscheidung handelt, auf Fremdzu-

³² Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 124.

schreibungen hin nicht die eigene Identität zu definieren. Während die Erzählerin in *Ich bin nicht Anne!* auf die Frage der Nachbarin ihre jüdische Existenz noch bejaht, weicht sie nun den Fragen aus. Dadurch muss sie weder explizit zustimmen noch ablehnen und verbleibt so in einer unentschiedenen Situation. Allerdings ist die Kommunikation gescheitert, sie versteht sich lediglich mit dem Kind, mit dem sie spielen kann, ohne dass wechselseitige Zuordnungen erfolgen; auch diese Tatsache spricht für den Konstruktionscharakter der Differenzen, da das Kind noch keine Ablehnung gegen ‚Andere‘ entwickelt hat. Im Spiel mit diesem ist ein Ausweichen daher genauso wenig nötig wie Ablehnung oder Zustimmung. Folglich ist die Konstruktion von Homogenität und Binarität, die die Identitätsfindung durch leichtere Abgrenzung zu anderen vereinfacht, gleichzeitig ein Grund, Kommunikation scheitern zu lassen. Als gescheitert nimmt diese Kommunikation aber höchstwahrscheinlich nur derjenige wahr, auf den die binären Erwartungen projiziert werden, nicht derjenige, der diese äußert.

Die Identitätssuche der Erzählerin ist von der Beziehung zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Juden‘ geprägt, da ihre Identität zu großen Teilen mit beidem verbunden ist, häufig durch Fremdzuschreibungen und die dadurch erzwungene Auseinandersetzung damit. Diese „Zuschreibung einer fertigen Identität“³³ ist für die Erzählerin schließlich der Anlass, das Land zu verlassen: „Ich werde mich lieber trennen, beschloß ich, absondern, am Rande bleiben, in der Entfernung. Am besten in einem anderen Land leben, nur in einer Nachbarschaft zu den Deutschen, ohne Verlegenheit, das wäre schon viel.“ (DD 45) Christina Guenther schreibt: „For her, the physical geo-political distance from the German cultural context is the prerequisite for emancipation from the self-conscious gracelessness that results from being seen as positive or negative, exotic or threatening Other.“³⁴ Mit dem Umzug, der der geschilderten Begegnung mit der türkischen Familie zeitlich vorausgeht, weicht sie der ständigen Zuweisung zu einer Minderheit aus: „From this new

³³ Anna Kuschel: Das Selbst- und das Fremdbild in Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach*. In: Silke Flegel (Hg.): ‚Barrieren, die man durchschreiten kann, wenn man das Geschick dazu hat.‘ Grenzmarken und Grenzgänge im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des Promotionskollegs Ost-West. Hamburg 2006 (= Gesellschaft und Kultur, 3), S. 271-282, hier S. 276.

³⁴ Guenther, Construction of Identity, S. 217.

locus, she is finally able to live and write in relation to the cultural and ethnic Other without, however, sacrificing her Jewish identity“.³⁵ Allerdings gibt es dieses von Elke Segelcke herausgestellte, deutlich abgrenzbare ‚cultural and ethnic Other‘ nicht, was sich bereits daran zeigt, dass die Erzählerin sich fragt, wo sie nun eigentlich hingehöre (vgl. DD 39). Ähnlich problematisch ist daher die Annahme Jeffrey M. Pecks, der anmerkt, dass die Identität eines – Straßburger – „Diasporic Jew [...] always in-between“³⁶ ist und damit zwischen zwei trennbaren Räumen. Für die Erzählerin ist Straßburg aber ein unentschiedener, keiner homogenen Gruppe komplett zuzuordnender Raum und birgt so die Möglichkeit, auf Zuschreibungen nicht reagieren zu müssen. Anna Kuschel spricht ebenfalls davon, dass der Erzählerin in Straßburg das ermöglicht wird, was im als ersten Raum bezeichneten Ostberlin „aufgrund des Verhaltens der deutschen Mehrheitsgesellschaft keinen Platz hat.“³⁷ Kuschel, die Straßburg als zweiten, neutralen Raum sieht, geht allerdings zu stark davon aus, dass es zwei völlig abgrenzbare Räume gibt, obwohl sie im Gegensatz zu Segelcke und Peck immerhin anmerkt, dass diese nicht klar zu trennen sind.³⁸ Der ‚zweite Raum‘ Kuschels ist außerdem längst nicht so neutral, wie sie schreibt. Die stereotypen Diskurse werden hier lediglich weniger intensiv geführt, vorhanden sind sie dennoch in jedem Raum, wie sich an der auch hier vorgenommenen Zuordnung zum Judentum zeigt (vgl. DD 40).

Man könnte argumentieren, binäre Abgrenzungen, so einengend sie sein mögen, seien wichtig für die Entwicklung einer Identität. Die bisherigen Analysen zeigen aber, dass die Konstruktion von Differenzen Kommunikation verhindert, anstatt sie zu ermöglichen, und die Erzählerin stark in ihrer Identitätssuche einschränkt. Die äußeren, Homoge-

³⁵ Segelcke, *Breaking the Taboo*, S. 164.

³⁶ Jeffrey M. Peck: *Telling Tales of Exile, (Re)writing Jewish Histories: Barbara Honigmann and Her Novel Soharas Reise*. In: *German studies review* 24 (2001), H. 3, S. 557-569, hier S. 564. Peck diskutiert in seinem Aufsatz zwar den Roman *Soharas Reise*, aber die zitierte Stelle bezieht sich allgemein auf das Judentum in Straßburg.

³⁷ Anna Kuschel: *Zum Prozess der Identitätsbildung in Barbara Honigmanns Damals, dann und danach*. In: J. Alexander Bareis / Izabela Karhiahio (Hg.): *Text im Kontext 6. Beiträge zur sechsten Arbeitstagung schwedischer Germanisten in Göteborg 23.-24. April 2004*. Göteborg 2005, S. 103-110, hier S. 105.

³⁸ Vgl. Kuschel, *Prozess der Identitätsbildung*, S. 107f.

nität konstruierenden Erwartungen sind jedoch in Straßburg weniger stark als in Berlin und daher weniger einengend. Vereinfacht wird die Identitätssuche durch solche Zuschreibungen zwar, allerdings auf Kosten von Vielfalt, Transkulturalität und der Möglichkeit, die Identität selbst zu bestimmen.

Abhängigkeit von Fremdzuschreibungen?

Die eigene Abhängigkeit von den Fremdzuschreibung anderer diskutiert die Erzählerin im Zusammenhang mit ihrem Umzug nach Straßburg: „Ich begriff, daß Schreiben Getrenntsein heißt und dem Exil sehr ähnlich ist, und daß es in diesem Sinne vielleicht wahr ist, daß Schriftsteller sein und Jude sein sich ähnlich sind, wie sie nämlich vom Anderen abhängen, wenn sie auf ihn einreden, mehr oder weniger verzweifelt. Es gilt ja auch für beide, daß eine zu große Annäherung an den Anderen für sie gefährlich ist, und eine völlige Übereinstimmung mit ihm ihren Untergang befördert.“ (DD 47) Einerseits flieht sie vor der zu großen Erwartung, andererseits sieht sie eine zu große Annäherung an eine homogene Gruppe in Straßburg als problematisch, da sie die Möglichkeit der Abgrenzung braucht: „[Her] expatriation – physical and cultural exile – provides the separation, isolation, and ‚in-betweenness‘ necessary to establish the fertile ground of difference, the place for self-interpretation and artistic self-representation, the space for exploring her Jewishness.“³⁹ Guenther berücksichtigt allerdings bei dieser Aussage nicht, dass die Eigenabgrenzung der Erzählerin gegenüber ihrer Umgebung zumindest in Berlin eher größer war, als es in Frankreich der Fall ist.

Zunächst einmal zeigt sich in dieser Abhängigkeit und den Äußerungen der Erzählerin über den ‚Anderen‘, dass sie dieselben Stereotypen auf andere bezieht wie diese auf sie und diese wohl ebenfalls braucht, um eine eigene Identität zu konstruieren. Sie kann also weder dort bleiben, wo ihr von außen eine bestimmte Identität aufgenötigt wird, noch hilft es ihr, das ‚völlige‘ Exil zu suchen, da sie selbst die Möglichkeit braucht, sich abzugrenzen. Um aus der Fremd- aber eine Eigenzuschreibung zu machen, sich selbst Macht anzueignen, ist es nötig, „den

³⁹ Guenther, *Construction of Identity*, S. 218.

Anderen anzusprechen“ (DD 49), und statt passiv etwas zugeschrieben zu bekommen ebenfalls aktiv Zuschreibungen vorzunehmen.

Zwar ist die Wortwahl hier sehr auf Binarität ausgelegt, gleichzeitig wird aber auch die Unschärfe erfasst, die nie ganz auszuschließen ist und sich meist aus der Unfähigkeit oder dem Unwillen ergibt, seine Identität zu homogenisieren: „[V]ielleicht könnte sich ja gerade aus der Ratlosigkeit ein neuer Weg öffnen“ (DD 51). Die Identitätssuche würde dann nicht mehr unbedingt nach Homogenität streben, nicht mehr „in der Sprache der Vorkämpfer [stattfinden], die alles wissen und deren Worte ihre Ideen vor sich hertragen, sondern so wie es dem Ratlosen entspricht, der Worte sucht für die verstreuten Erinnerungen und vagen Bilder“ (DD 51). Während einerseits sehr häufig die Rede von einem neuen Anfang für die persönliche Geschichte im nicht vorbelasteten Frankreich ist (vgl. DD 52), zeigen sich neben diesen klaren Einteilungen doch immer wieder transkulturelle Aspekte, die es unmöglich machen, tatsächlich von etwas völlig Neuem zu sprechen, da „es aus dieser Geschichte“ (DD 52f.) kein Entkommen gibt. Dennoch ist es von dieser Position abseits des bisherigen Zentrums – insofern in der transkulturellen Gesellschaft von einem solchen überhaupt gesprochen werden kann – und abseits der dortigen Zuschreibungen möglich, das eigene Judentum und das Schreiben aus einer neuen Perspektive zu betrachten, die näher am Zentrum liegt als zuvor (vgl. DD 53). Während die Fremdzuschreibungen sie vorher eher in eine Randposition gedrängt haben, aus der heraus sie sich gezwungen fühlte, ihre Identität zu definieren, ist sie nun freier in ihrer Möglichkeit, Position zu diesen Erwartungen zu beziehen. Zwar stellt sie neben dem Schreiben auch hier das Judentum als zentral dar, aber aus eigenem Antrieb und nicht blockiert von einem sie störenden Antisemitismus-Diskurs: „In Straßburg scheint ihr der nötige Freiraum gegeben, um sich ihrer jüdischen Herkunft zu nähern, ohne von vornherein stigmatisiert zu werden.“⁴⁰

Diese neue Freiheit der Bestimmung über die eigene Identität ist allerdings kein völlig idyllisches Dasein in einem neuen Land, sondern beruht auf dem oft schwer erträglichen „Desinteresse für den Zugewanderten“ (DD 53). Dennoch ist der Erzählerin hier die Existenz erträglicher. Einerseits verliert sie die Position in der von außen homogen ge-

⁴⁰ Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 136.

sehenen Gruppe der Juden, andererseits gewinnt sie die Eigenzuordnung zum Judentum. Die Zugehörigkeit zum Judentum ist für sie keine Minderheitenposition mehr und wird von ihr gleichzeitig homogener und heterogener als zuvor in Ostberlin angesehen. Diese an sich widersprüchliche Wahrnehmung ergibt sich daraus, dass das Judentum ein dynamisches, heterogenes⁴¹ ist und dies der von ihr konstruierten, transkulturellen Identität entspricht, weshalb sie sich gerade wegen der Heterogenität der transnationalen jüdischen Gemeinde Straßburgs⁴² zugehörig fühlt. Es begegnen ihr zwar immer noch gelegentlich die Zuschreibungen von außen, wie beispielsweise bei der Begegnung mit der türkischen Familie, allerdings kann sie diesen von ihrer neuen Position aus besser entgehen und somit ihre Identität selbst konstruieren.

Die Suche nach einer Existenz, die nicht von Fremdzuschreibungen und einer zugewiesenen Randposition bestimmt wird, führt zeitweise auch dazu, dass die Erzählerin sich in der genannten transnationalen und heterogenen Gesellschaft nicht wohl fühlt und in mancher Hinsicht doch nach einer homogenen Zugehörigkeit sucht.

Obwohl die Erzählerin unter anderem deshalb nach Frankreich gezogen ist, weil sie dort nicht durch äußere Zuschreibungen des Holocausts vorbelastet ist und daher die Möglichkeit der „Suche nach einer selbst gewählten jüdischen Identität“⁴³ hat, legt sie sich eine Legende zurecht, wonach sie familiäre Beziehungen zum Elsass hat (vgl. DD 59). Sie will also doch eine Geschichte haben, allerdings schreibt sie sich diese selbst zu. Diesen Wunsch nach Zugehörigkeit sieht sie in der Geschichte des Elsässer Judentums begründet: „Keine andere jüdische Gemeinschaft hat so lange in ein und derselben Landschaft gelebt.“ (DD 60) Sie sagt über die hier lebenden Juden außerdem, sie seien, „richtige Franzosen geworden“ (DD 60). Dabei handelt es sich allerdings doch wieder um eine Gruppe mit transkulturellen Strukturen, die zeigt, dass es homogene Existenzen nicht geben kann: „Es ist schon auffällig, wie viele verschiedene Sprachen in den Familien gesprochen werden und wie die Herkunft sich oft über viele Länder und gar Kontinente verzweigt.“ (DD 60) Während einerseits die transnationale Existenz anerkannt wird,

⁴¹ Vgl. Guenther, *Construction of Identity*, S. 220.

⁴² Vgl. ebd., S. 227.

⁴³ Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 135.

spricht sie wenig später von ‚richtigen‘ Elsässerjuden (vgl. DD 60), obwohl Transkulturalität eher die Regel als die Ausnahme darstellt und zeigt, dass die ansatzweise geschaffene Homogenität eben nur ein Konstrukt ist, das gleich darauf wieder zerfällt. Die Zuschreibung von außen, es handle sich bei den Juden im Elsass um eine orthodoxe Gemeinde, lässt die Erzählerin so aber nicht gelten: „[W]ie überall befindet sich auch hier die Mehrheit der Leute in der Mitte, und ich befinde mich eher am Rande dieser Mitte.“ (DD 61) Es geht hier also nicht um eine Schwellen-, Grenz- oder Randexistenz, sondern vielmehr um eine Existenz, die wahrscheinlich der Mehrheit der Menschen gemein ist: eine Existenz am Rand eines Zentrums, dessen Existenz selbst fragwürdig ist.

In der Gruppe ihrer „sefardischen Freundinnen“ (DD 63) fühlt sich die Erzählerin zeitweise als bunter Vogel, der nicht ganz zu den anderen passt (vgl. DD 70), stellt sich also als außerhalb einer homogen scheinenden Gruppe stehend dar, die allerdings schon allein hinsichtlich Nationalitäten und Sprachen völlig inhomogen ist. Das lässt sich zunächst einmal als Hinweis darauf deuten, dass sie ‚Heimat‘ außerhalb von Nationen und Sprachen sucht, was sie bei allen Versuchen, Homogenität zu konstruieren, an anderer Stelle selbst äußert: Das konstruierte Gemeinschaftsgefühl bezieht sich nicht auf ein Land oder Ähnliches, vielmehr fühlen sie sich „in der Zerstreuung zu Hause“ (DD 79), was aber nicht als Gefangensein in einer Zwischenstation missverstanden werden darf. Außerdem weist die ständige Konstruktion von Homogenität darauf hin, dass sie den ‚Anderen‘ braucht und ihn möglicherweise konstruiert, wenn sie ihn nicht findet. Hier deutet sich wieder die konstruierte Interkulturalität bei eigentlich vorhandener Transkulturalität an. Deutlicher wird das wenig später, als die Erzählerin ihre Identität stereotypisiert, da ihre Existenz nie aufgehört hat, „ein Leben zwischen hier und dort zu sein, eine Art Doppelleben [...] und eigentlich ist es sogar ein dreifaches Leben, wenigstens am Rande berühre ich ja drei Kulturen, die französische, die deutsche und die jüdische“ (DD 72). Die Homogenisierung der Gruppe von Freundinnen erfolgt an anderer Stelle auch genau umgekehrt, indem sie sich darin nicht aus-, sondern einschließt, sie empfindet ein Zusammengehörigkeitsgefühl aufgrund der „physischen Ähnlichkeit“ (DD 75).

Während immer wieder versucht wird, interkulturelle, abgrenzbare und homogene Gruppen wie etwa die der Juden, Deutschen oder Franzosen zu benennen, zeigt sich auch hier wieder, dass dies nicht möglich ist. Alle Freundinnen der Erzählerin und sie selbst gehören verschiedenen Gruppen auf verschiedene Weise an. Die Vielfalt der Zugehörigkeiten zu den Gruppen verdeutlicht deren Konstruktionscharakter. Immer davon zu sprechen, sie stünden auf den Grenzen oder Rändern dieser Gruppen, würde ihrem transkulturellen Charakter nicht gerecht.

Die Erzählerin erkennt selbst, dass sie und ihre Freundinnen sich nur manchmal als Kollektiv wahrnehmen können, eine ständige „Reduktion der Gruppe auf ein stereotypes Kollektiv“⁴⁴ also nicht möglich ist. Eine solche Reduktion würde nicht zuletzt bedeuten, die stereotypen Zuschreibungen von außerhalb anzuerkennen. Es stehen sich der gelegentliche Wunsch nach Zugehörigkeit und einer homogenen Gruppe sowie Identität und die transkulturelle Realität entgegen. Trotz der vorhandenen Transkulturalität kommt es daher immer wieder zu Versuchen, diese doch zu homogenisieren, sei es durch äußere Zuschreibungen oder den eigenen Versuch, eine homogene Identität zu konstruieren.

Abschließend muss noch ein kurzer Blick auf das letzte Kapitel geworfen werden, in dem es für die Erzählerin keine drei Leben gibt, die sie noch mitleben muss, sondern nur eines, ihr eigenes (vgl. DD 122f.). Dieses Dreifache bezieht sich zum einen auf die teilweise aufgebaute Triangel von Deutschland, Frankreich und Judentum, zum anderen konkret auf die abwesenden Familienmitglieder, da sie an diesem Tag ausnahmsweise ganz alleine zuhause ist. Abseits von Familie und kulturellen und sonstigen Zuschreibungen kommt auch ihre ständige Auseinandersetzung mit Stereotypen und die Konstruktion der eigenen Identität erstmals zur Ruhe. Dies gelingt ihr letztendlich durch das Malen eines Selbstporträts, als sie feststellt, dass die eigene Person nicht eindeutig abgrenzbar, sondern immer mit dem Außen verknüpft (vgl. DD 132) ist. Diese Unsicherheit beunruhigt sie aber nicht, sondern in diesem Moment gelingt es ihr, in der – transkulturellen – Unsicherheit zu verbleiben und gerade darin Ruhe zu finden. Allerdings ist für die Erzählerin diese Ruhe nicht leicht zu erlangen, die ständige ‚Unschärfe‘ der Transkulturalität nicht immer erwünscht oder leicht zu ertragen. An

⁴⁴ Ebd., S. 140.

einer früheren Stelle schreibt sie: „[W]enn es ein guter Tag ist, fühle ich mich bereichert und denke, daß ich Glück habe, an drei Kulturen teilhaben zu können, und wenn es ein schlechter Tag ist, fühle ich mich zwischen allen Stühlen sitzend und verstehe gar nichts“ (DD 72).

Letztlich stellt sich also die Frage, inwiefern die Erzählerin Fremd- und Selbstzuschreibungen für ihre Konstruktion einer eigenen Identität benötigt. Zweifellos konstruiert sie ihre Identität häufig als Antwort auf Fremdzuschreibungen, wie etwa schon die erste Erzählung *Ich bin nicht Anne!* zeigt, in der sie gefragt wird, ob sie Jüdin sei und darauf reagieren muss. Das heißt aber nicht, dass sie sich diesen Fremdzuschreibungen gar nicht entziehen kann, wie sich im weiteren Verlauf der Texte herausstellt. Auch nach der Befreiung von den überdeutlichen Zuschreibungen sucht sie häufig weiter nach der Möglichkeit der Abgrenzung und wird mit dieser konfrontiert, in Form der Freundinnen, die alles Deutsche ablehnen, der türkischen Familie, die sich aufgrund von Äußerlichkeiten stereotyp äußert, oder der Aussagen, das Judentum in Straßburg sei orthodox. Die Erzählerin lässt sich aber in keine Rand- oder Zwischenpositionen mehr drängen, sondern positioniert sich am Rand der Mitte (vgl. DD 61).

Kuschel schließt aus den vorhandenen Brüchen in den Texten, dass es keine Rückkehr zu den jüdischen Wurzeln der Erzählerin mehr geben kann,⁴⁵ dabei sind es gerade diese Brüche, aus denen jene sich ihre Identität konstruiert. Diese Identität ist nicht unveränderlich und nicht eindeutig, was sich beispielsweise in dem Moment zeigt, als sie der Zuschreibung, Jüdin zu sein, ausweicht. Eine solche Ambivalenz dürfte aber eher typisch für jede Identität sein und die Erzählerin kaum in eine Randgruppe drängen. An der Stelle zeigt sich erneut das Problem, das die Konzepte des Hybriden und des Zwischenraumes mit sich bringen. Anna Kuschel geht davon aus, dass die Erzählerin in einer „Diaspora, im Raum zwischen den Kulturen“,⁴⁶ lebt, was bei vielen Selbstzuschreibungen der Erzählerin aber gerade nicht der Fall ist. Die Erzählerin bewegt sich nicht in einem Zwischenraum, weil die Räume, von denen sie spricht, nicht deutlich voneinander abgrenzbar sind, wodurch kein interkulturelles Dazwischen möglich ist. Schließlich erkennt auch die

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 134.

⁴⁶ Ebd., S. 141.

Erzählerin an, dass sie weder ausschließlich deutsch noch ausschließlich nicht-deutsch sein kann, genauso wenig wie ausschließlich jüdisch oder ausschließlich nicht-jüdisch. Sie löst von „beiden Seiten her die binären Oppositionen des Deutschen und des Jüdischen auf“⁴⁷ und akzeptiert die Ambivalenz ihrer Identität. Im Grunde ist jede Darstellung der eigenen Identität, in den Texten unter anderem veranschaulicht durch das von der Erzählerin gemalte Selbstporträt, nur eine „vorläufige Konstruktion“;⁴⁸ ihre transkulturelle Identität erkennt und akzeptiert sie gerade durch die Kunst. Sowohl die Malerei als auch das Schreiben zeigen ihr, dass ihr Leben immer ein Schwanken zwischen mehreren Optionen sein und es nie eine endgültig festgelegte Identität geben wird. Als sie das schließlich anerkennt, findet sie für diesen Moment Ruhe (vgl. DD 135), weil sie sich mit dieser transkulturellen und ständig verändernden Identität abgefunden hat. Ähnlich sieht das Stuart Hall, der von verschiedenen Lebensbereichen und Teilidentitäten spricht⁴⁹ – und der Unmöglichkeit, von nur einer Identität auszugehen.⁵⁰

Fazit

Die Darstellung der Fremd- und Selbstzuschreibungen und deren Entwicklung über die verschiedenen Erzählungen in Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach* hinweg zeigt, dass Interkulturalität nach wie vor eine große Rolle spielt, da laufend Binaritäten konstruiert werden. Das gilt sowohl für einzelne Identitäten wie die der Erzählerin als auch für Gruppen wie die ihrer Freundinnen oder sogar ganze Nationen. Es wird aber deutlich, dass die Konstruktion von homogenen, abgrenzbaren Gruppen immer auf Kosten der Freiheit des Einzelnen geht. Solange dem Individuum von außen eine Identität zugeschrieben wird, bleibt seine grundsätzlich transkulturelle Identität verborgen.

⁴⁷ Ebd., S. 140.

⁴⁸ Ebd., S. 151.

⁴⁹ Vgl. Stuart Hall: The Question of Cultural Identity. In: Ders. u. a. (Hg.): *Modernity and its Futures*. Cambridge 1996, S. 274-316.

⁵⁰ Vgl. Yasemin Dayıođlu: Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit – der Kampf um Integrität in der Migrationsliteratur. In: Manfred Durzak / Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.): *Die andere Deutsche Literatur*. Istanbuler Vorträge. Würzburg 2004, S. 104-110, hier S. 104.

In der Auseinandersetzung mit ihrer Familiengeschichte und den nur scheinbar voneinander abgrenzbaren deutschen, französischen und jüdischen Kulturen wird dies nach und nach auch der Erzählerin klar. Jede Konstruktion einer eigenen, homogenen Identität zerfällt meist recht schnell und beweist, dass diese eben nur eine „fragmented identity very much in process“⁵¹ ist. Besonders deutlich wird das für die Erzählerin bei der Betrachtung ihrer eigenen Kunst, die sich bei jedem Blick, den sie darauf wirft, verändert. Ihr Versuch eines Selbstporträts ist „letztendlich immer nur eine vorläufige Konstruktion“.⁵² Selbst nach außen hin, zu anderen Menschen, ist ihre Identität nicht abgrenzbar, da sie in ihrem Spiegelbild immer gleichzeitig das anderer Menschen wahrnimmt. Genauso sieht sie beispielsweise in einer ihrer Freundinnen ihre Mutter.

Anhand von Honigmanns Erzählungen zeigt sich, dass jede Art von Nation, Kultur oder Identität nur eine Konstruktion ist und sich zwangsläufig am ‚Rand der Mitte‘ befindet. Wolfgang Welsch benennt das folgendermaßen: „Unterschiede [kommen] nicht mehr durch das Nebeneinander klar abgegrenzter Kulturen (wie bei einem Mosaik) zustande, sondern sie bestehen zwischen unterschiedlichen Netzversionen.“⁵³ Diese verändern sich ständig. Dadurch befindet sich jeder immer mehr oder weniger am Rand irgendeiner Mitte – allein schon, weil sich durch die ständige Verschiebung aller Identitäten weder Zentrum noch Ränder länger festmachen lassen. Man könnte auch wie der von Pico Iyer zitierte Carlos Fuentes sagen: „Die exzentrische Welt ist heute die zentrale“,⁵⁴ da sich laut Iyer „das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie umgekehrt [hat und] wir in einer Welt ohne Zentrum leben“.⁵⁵

Die Akzeptanz der Transkulturalität bringt zwar nach Wolfgang Welsch „beträchtliche Zumutungen gegenüber alten Gewohnheiten [mit sich] – wie die heutige Wirklichkeit überall. Aber sie birgt auch Potentiale zur Überschreitung unserer herkömmlichen und vermeintlich bin-

⁵¹ Guenther, *Construction of Identity*, S. 218.

⁵² Kuschel, *Transitorische Identitäten*, S. 151.

⁵³ Welsch, *Transkulturalität*, S. 347.

⁵⁴ Pico Iyer: *The Empire Writes Back*. In: *Neue Rundschau* 107 (1996), H. 1, S. 9-19, hier S. 15.

⁵⁵ Ebd., S. 15.

denden kulturellen Standpunkte.“⁵⁶ So ist es für die Erzählerin schwieriger, eine Identität abseits der äußeren Zuschreibung, sie sei Jüdin, festzulegen, gleichzeitig kann sie aber „über ihre Zugehörigkeit selbst entscheiden.“⁵⁷ Und erst als sie aufhört, sich über die Zugehörigkeiten und Zuschreibungen ihres Lebens Gedanken zu machen, kann sie in ihrer transkulturellen Identität Ruhe finden.

Betrachtet man aktuelle politische Debatten um Integration, wird deutlich, dass die eigene Kultur mehrheitlich in Abgrenzung zu vermeintlich fremden Kulturen aufgebaut wird. Es wird erwartet, dass diese ‚fremden‘ Kulturen abgelegt werden, um sich in die vermeintlich homogene, ‚eigene‘ Gesellschaft zu integrieren. Das zeigt, dass das in diesem Beitrag vorgestellte Konzept der Transkulturalität noch nicht im politischen Alltag angekommen ist. Auch die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Forschung übernimmt erst nach und nach die Idee der Transkulturalität und bleibt weiterhin mitunter interkulturellen oder sogar autobiografischen Konzepten wie der MigrantInnenliteratur verhaftet. Ob sich aus solchen Konzepten aber eine eigene Art der Literatur ableiten lässt, ist mehr als fraglich. Bei Transkulturalität handelt es sich um ein grundlegendes Merkmal aller Kulturen. Der Anspruch, eine eigene Gattung der ‚transkulturellen Literatur‘ zu begründen, kann daher nicht erhoben werden. Interessant im Zusammenhang der Transkulturalität ist Literatur, die transkulturelle und interkulturelle Strukturen darstellt, verhandelt und als Konstruktionen entlarvt. Im Vergleich zu dem oftmals diskriminierenden und überholten autobiografischen Theorien verpflichteten Begriff der Migrationsliteratur kann das Konzept der transkulturellen Literatur daher ein Gewinn für die literaturwissenschaftliche Forschung sein, da es die Vielschichtigkeit und Offenheit literarischer Texte unterstreicht und neue Lesarten von Texten wie Barbara Honigmanns *Damals, dann und danach* ermöglicht.

⁵⁶ Welsch, Transkulturalität, S. 345.

⁵⁷ Ebd., S. 350.

Kathrin Anne Reichold

Erinnern und Vergessen im interkulturellen Vergleich.
Zum gegenwärtigen Umgang mit Vergangenheit in
Deutschland und Spanien

1. Das nicht enden wollende Geschichtstrauma zweier Zivilgesellschaften

Sowohl für Deutschland als auch für Spanien bleibt die Vergangenheit des 20. Jahrhunderts brisante und nach wie vor aktuelle Gegenwart. Die Notwendigkeit der Erinnerung an die traumatische Vergangenheit ist in den gesellschaftlichen Debatten beider Länder ein immer wiederkehrendes Thema. Etwa 25 Jahre nach den einschlägigen Ereignissen sind in beiden Gesellschaften große Erinnerungsdiskurse aufgekommen, die unverändert bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren haben.¹ Aus dieser Beobachtung ergibt sich nicht nur die kulturell spannende Frage, wie die Zivilgesellschaften diese Vergangenheit in der öffentlichen Debatte verarbeiten, sondern auch wie sie von deutschen und spanischen Autoren literarisch inszeniert wird.

Es steht außer Frage, dass das nationalsozialistische Regime in Deutschland sowie der Spanische Bürgerkrieg und die Franco-Diktatur Ereignisse sind, die in der Geschichte jeweils einzigartig sind. Der Zweite Weltkrieg und die Schrecken des Holocausts stehen einem Bürgerkrieg gegenüber, der zu einer Diktatur geführt hat, die Spanien 36 Jahre beherrschte.² Letztendlich handelt es sich bei diesen unterschiedlichen epochalen Ereignissen jedoch um zeitgeschichtliche Phänomene, die beide Gesellschaften und ihre Literaturszene entscheidend geprägt ha-

¹ In Deutschland brechen die Frankfurter Auschwitzprozesse in den 60er Jahren das große Schweigen der Zivilbevölkerung, in Spanien gerät die Vergangenheit insbesondere durch den Regierungsantritt Zapateros 2004 in den Fokus der öffentlichen Debatte. Dieser zeitlichen Berechnung wurde nicht das Ende des Spanischen Bürgerkriegs, sondern das Ende der Franco-Diktatur 1975 zugrunde gelegt. Vgl. dazu auch das Vorwort von Ignacio Olmos. In: Ignacio Olmos / Nikky Keilholz-Rühle (Hg.): Kultur des Erinnerns. Vergangenheitsbewältigung in Spanien und Deutschland. Frankfurt am Main 2009, S. 7-11, hier S. 7.

² Vgl. ebd., S. 8.

ben.³ In seinem Vorwort zum Band *Kultur des Erinnerns*, der auf Ergebnissen eines 2005 in Berlin stattgefundenen deutsch-spanischen Symposiums aufbaut, betont Ignacio Olmos, dass es „zulässig zu vergleichen [ist], wie beide Zivilgesellschaften den Gespenstern der Vergangenheit heute entgegentreten.“⁴ Auf die Frage, ob die Franco-Diktatur mit Hitlers Judenmord zu vergleichen sei, antwortet der Historiker Paul Preston in einem Interview mit der Zeitung *Die Welt*:

Über historische Vergleiche des Grauens läßt sich immer streiten, aber es gab unter Franco eine systematische Ausrottung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, was in der weltweiten Wahrnehmung einestails wegen der Grauen des Zweiten Weltkriegs unterging, andererseits weil Franco seine Opfer nicht nur physisch verscharren ließ, sondern auch die Erinnerung an sie systematisch auslöschte. Allerdings: Waren die Nazi-Morde rassistisch motiviert, hatten die Franco-Morde an den im Bürgerkrieg unterlegenen Republikanern einen politischen Hintergrund.⁵

Als am 27. Januar 2012 zum 67. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz-Birkenau der 90-jährige Marcel Reich-Ranicki im Bundestag von einem Tag des Jahres 1942 im Warschauer Ghetto berichtet, wird schmerzlich bewusst, dass die Verbrechen des Nazi-Regimes auch im 21. Jahrhundert nicht als abgeschlossen betrachtet werden können. Nach wie vor existiert in Deutschland „[ein] latente[r] Antisemitismus in der Größenordnung von etwa 20 Prozent der Bevölkerung. Das ist für Deutschland genau 20 Prozent zu viel“, mahnt Bundestagspräsident Norbert Lammert aus diesem Anlass.⁶ Die Ergebnisse stammen aus einer kürzlich veröffentlichten Studie eines unabhängigen ‚Expertenkreises Antisemitismus‘ und lassen keinen Zweifel daran, „dass Antisemitismus in unserer Gesellschaft auf weit verbreiteten Vorurteilen [...] über Juden

³ Eine unmittelbare Verbindung zwischen der deutschen und spanischen Geschichte zeigt sich zum Beispiel in Francos Sieg über die Republik 1939. Die deutsche Wehrmacht trug mit dem Eintritt ihrer Legion Condor in den Bürgerkrieg 1936 zu diesem Sieg einen maßgeblichen Anteil.

⁴ Olmos, Vorwort, S. 8.

⁵ Nikolaus Nowak: Das Ende des Schweigens. [Http://www.welt.de/print-welt/article672382/Das_Ende_des_Schweigens.html](http://www.welt.de/print-welt/article672382/Das_Ende_des_Schweigens.html) (aufgerufen am 12.01.2010).

⁶ Deutscher Bundestag: Rede zum Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus. [Http://www.bundestag.de/bundestag/praesidium/reden/2012/001.html](http://www.bundestag.de/bundestag/praesidium/reden/2012/001.html) (aufgerufen am 04.02.2012).

und Judentum [basiert].“⁷ Dass rechtsextremistische Gewalt die öffentliche Debatte bis heute in Atem hält, wird anhand der Mordserien des ‚nationalsozialistischen Untergrunds‘ offensichtlich.⁸ Seit der Aufdeckung der Taten im November 2011, beschäftigen die Gesellschaft nicht nur die bestehende Gefahr von rechts, sondern auch Diskussionen um ein mögliches NPD-Verbot.

Auch in Spanien ist die Vergangenheit in den vorigen Jahren präsent wie nie: 2007 kommt es zu kontroversen Debatten über die Einführung des Erinnerungsgesetzes ‚Ley de memoria histórica‘ und ein Jahr später über die durch Untersuchungsrichter Baltasar Garzón angestoßenen Ermittlungen der Verbrechen der Franco-Diktatur.⁹ Im Jahr 2011 führen die Veröffentlichung des *Diccionario Biográfico Español*, in dem Franco nicht als Diktator ausgewiesen wird, und der Regierungswechsel auf Mariano Rajoy und seine Volkspartei ‚Partido Popular‘ am 21.11.2011 zu großen Diskussionen in den Medien. Denn Rajoy hatte bereits 2008 öffentlich Garzóns Bemühungen um die Aufklärung der Vergangenheit verurteilt und sich dazu bekannt, kein Freund der ‚memoria histórica‘ zu sein: „La Ley de Memoria Histórica no sirve absolutamente para nada. No tengo ningún interés en que esté en vigor.“¹⁰ Die Opfer des Franquismus sehen jetzt die Politik der ‚memoria histórica‘ in Gefahr, die seit 2006 zwanzig Millionen Euro in die Öffnung von Massengrä-

⁷ Judenfeindlichkeit in Deutschland. 20 Prozent der Bevölkerung latent antisemitisch. [Http://www.focus.de/politik/videos/judenfeindlichkeit-in-deutschland-20-prozent-der-bevoelkerung-latent-antisemitisch_vid_29343.html](http://www.focus.de/politik/videos/judenfeindlichkeit-in-deutschland-20-prozent-der-bevoelkerung-latent-antisemitisch_vid_29343.html) (aufgerufen am 06.02.2012).

⁸ Vgl. hierzu das Interview mit Peter Altmaier, dem parlamentarischen Geschäftsführer der CDU/CSU-Fraktion: „Wir haben die Gefahr von Rechts unterschätzt“. In: Sächsische Zeitung, 11.02.2012.

⁹ Näheres zum Fall Garzón in einem Artikel von Helene Zuber: Richter Garzón setzt das Franco-Regime auf die Anklagebank. [Http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,584664,00.html](http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,584664,00.html) (aufgerufen am 10.01.2010).

¹⁰ Zitiert nach Natalia Junquera: Víctimas del franquismo temen que el PP recorte las políticas de memoria histórica. [Http://politica.elpais.com/politica/2011/09/18/actualidad/1316369705_261947.html](http://politica.elpais.com/politica/2011/09/18/actualidad/1316369705_261947.html) (aufgerufen am 18.11.2011). „Das Gesetz der historischen Erinnerung taugt absolut nichts. Ich habe überhaupt kein Interesse daran, dass es in Kraft tritt.“ (Übersetzung der Verfasserin). Rajoy bezeichnete außerdem den Abbau der letzten Franco-Statue in Madrid 2005 als unnötig. Vgl. Rajoy: „Habría que retirar al alcalde de Pinto, y no la estatua de Franco“. [Http://www.20minutos.es/noticia/11689/0/franco/estatua/rajoy/](http://www.20minutos.es/noticia/11689/0/franco/estatua/rajoy/) (aufgerufen am 02.10.2011).

bern und andere Aufarbeitungsarbeiten investierte.¹¹ Der ‚Partido Popular‘ scheint es da gerade recht zu kommen, dass im Februar 2012 der prominente Richter Baltasar Garzón vor Gericht gebracht wird – in gleich drei Strafprozessen. Seit zwei Jahren im niederländischen Exil lebend, wurde er nun in der ‚Affäre Gürtel‘ zu 11 Jahren Berufsverbot verurteilt.¹² Die Öffentlichkeit jedoch lässt das nicht kalt: Menschen gehen für den Untersuchungsrichter auf die Straße und organisieren Demonstrationen. In einer während des Prozesses von ‚Metroscopia‘ durchgeführten Bevölkerungsumfrage sind 61% der Befragten der Meinung, dass Garzón „Opfer einer Verfolgung ist.“¹³ Außerdem sprechen sich 77% dagegen aus, ihn wegen Recherchen im Hinblick auf franquistische Verbrechen zu verurteilen.¹⁴ Auf einer Unterstützungsaktion in Madrid ergreifen selbst Prominente für Garzón Partei. Der spanische Dichter Luis García Montero beispielsweise trägt in Madrids Innenstadt ein Gedicht vor, das den Namen *La farsa* trägt:

Son malos tiempos para la justicia. / Vengan a ver la farsa, el decorado roto, la peluca mal puesta, palabras de cartón y pantomima. [...] / Más de cinco millones de recuerdos naufragan con sus nombres en la cola del paro. Los vivos han perdido la memoria y los muertos no tienen donde caerse muertos. Vengan aquí y observen, es el tinglado de la nueva farsa, la toga sucia y el culpable limpio.¹⁵

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Bei der „Affäre Gürtel“ handelt es sich um einen großen Bestechungsskandal. Politiker der ‚Partido Popular‘ bauten in ihren Regierungsbezirken ein kriminelles Netzwerk auf, in dem Beamte gegen Bestechung Aufträge und Baulizenzen vergaben. Ausführlichere Informationen gibt Helene Zuber in ihrem Artikel „Wie vor einem Erschießungskommando“. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,810250-2,00.html> (aufgerufen am 20.01.2012). Garzón wurde wegen Rechtsbeugung durch die Abhörung von Gesprächen zwischen inhaftierten mutmaßlichen Mitgliedern des Korruptionsnetzwerkes und ihren Verteidigern angeklagt und verurteilt.

¹³ El 61% afirma que Garzón es víctima de una persecución. http://politica.elpais.com/politica/2012/02/09/actualidad/1328820937_252009.html (aufgerufen am 10.02.2012). (Übersetzung der Verfasserin).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Luis García Montero: La farsa. <http://www.publico.es/espana/419305/la-farsa> (aufgerufen am 29.01.2011). „Es sind schlechte Zeiten für die Gerechtigkeit. / Kommen Sie, um sich diese Farce anzusehen, das kaputte Bühnenbild, die schlecht aufgesetzte Perücke, die Worte aus Pappe und die Pantomime. [...] / Mehr als fünf Millionen Erinnerungen gehen mit ihren Namen am Schwanz der Arbeitslosigkeit unter. Die Lebenden haben

Im zweiten wichtigeren Prozess, in dem Garzón wegen der Verletzung des spanischen Amnestiegesetzes aufgrund seiner Recherchen über Verbrechen der Franco-Diktatur angeklagt wurde, ist er freigesprochen worden. Ein fader Beigeschmack bleibt dennoch: Das Gericht betonte, dass der Richter zwar nicht das Recht gebeugt habe, seine Nachforschungen aufgrund des geltenden Amnestiegesetzes und der strafrechtlichen Verjährung aber nicht hätte betreiben dürfen. Damit steht nun offiziell fest, dass auch zukünftig kein Richter die Möglichkeit haben soll, die Opfer bei ihrer Suche nach der historischen Wahrheit zu unterstützen, solange das Parlament das Gesetz nicht aufhebt und das internationale Recht nicht anerkennt.

2. Deutsche und spanische Vergangenheitsaufarbeitung im Vergleich

Auch wenn beide Länder gegenwärtig vor ähnlichen Problemen stehen, ist die Annäherung an die Vergangenheit bis zum heutigen Tag in beiden Gesellschaften höchst unterschiedlich erfolgt. Andere historische Bedingungen nach dem Krieg führten dazu, dass die deutsche und die spanische Erinnerungskultur nicht parallel verlaufen sind. Attestiert Harald Welzer den Deutschen eine „Vergangenheitsüberbewältigung“,¹⁶ so betont Walther Bernecker in seinem Beitrag *Demokratie und Vergangenheitsbewältigung*, dass die spanische Erinnerungskultur von einer politischen und gesellschaftlichen Amnestie der Bürgerkriegsopfer und -täter geprägt wird, die Folge der Politik des sofortigen Übergangs zur Demokratie seit dem Ende der Diktatur 1975 ist.¹⁷ Für den im Deutschen gängigen Begriff ‚Vergangenheitsbewältigung‘ findet sich in der spanischen Sprache kein konkreter analoger Ausdruck. Nach Neuschäfer spricht man im Spanischen von ‚hacer memoria‘ in dem Sinne, „sich etwas

ihre Erinnerung vergessen und die Toten finden keinen Ort, an dem sie tot liegen können. Kommen Sie hierher und beobachten Sie, das Treiben der neuen Farce, die schmutzige Toga und der saubere Schuldige.“ (Übersetzung der Verfasserin).

¹⁶ Harald Welzer: *Vergangenheitsüberbewältigung*. In: Olmos / Keilholz-Rühle (Hg.), *Kultur des Erinnerns*, S. 29-32, hier S. 29.

¹⁷ Vgl. Walther Bernecker: *Demokratie und Vergangenheitsbewältigung*. Zur Wiederkehr verdrängter Geschichtserinnerung in Spanien. In: Olmos / Keilholz-Rühle (Hg.), *Kultur des Erinnerns*, S. 57-72, hier S. 57.

Vergangenes zu vergegenwärtigen, sich ihm zu stellen.“¹⁸ Unterschiede im Umgang mit der Erinnerung an die Vergangenheit, die sich bereits im sprachlichen Gebrauch erkennen lassen, ergeben sich insbesondere durch die historisch unterschiedlichen Verläufe. Während der desaströse Niedergang des Dritten Reiches für Deutschland einen Neuanfang durch die alliierten Regierungen und die offizielle Verurteilung der nationalsozialistischen Verbrechen ermöglichte, schloss sich an den Spanischen Bürgerkrieg die Diktatur Francos an, die jahrzehntelang durch Repressionen ein einseitiges Gedächtnis an die Vergangenheit aufrecht erhielt. Die franquistische Propagandaliteratur befeuerte und beförderte die Machtansprüche der Sieger und schloss die Verlierer aus dem Erinnerungsdiskurs bis in die 50er Jahre hinein aus.¹⁹

Sie [die Franquisten; K. R.] bemächtigten sich sofort des öffentlichen Raums, eliminierten demokratische Symbole, änderten Straßen- und Ortsnamen, richteten Feierlichkeiten und Kundgebungen aus. Sie unternahmen vielfältige Anstrengungen, um durch symbolische Politik ihre Herrschaft zu legitimieren und das entstehende Regime zu stabilisieren. Von Anfang an und dann während der gesamten Franco-Ära versuchte das Regime durch *damnatio historiae*, jegliche historische Erinnerung, die sich nicht in die Tradition des Aufstandes vom 17./18. Juli 1936 einreihen ließ, auszuschalten: physisch durch Ermordung aller exponierten Kräfte der republikanischen Seite, politisch durch kompromißlose Machtaufteilung unter den Siegern, intellektuell durch Zensur und Verbote, propagandistisch durch einseitige Indoktrinierungen, kulturell durch Eliminierung der Symbole jenes angeblichen „Anti-Spanien“.²⁰

Ein echter Gegendiskurs kann nur im Exil entstehen, da unter dem Franco-Regime die kritische Literatur bis Ende der 60er Jahre der Zensur unterliegt. Auch mit der ‚Transición‘, dem Übergang zur demokrati-

¹⁸ Hans-Jörg Neuschäfer: Vergangenheitsbewältigung a la Española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung. In: *Tranvía* 64 (2002), S. 28-32, hier S. 28.

¹⁹ Vgl. Regine Schmolling: Die Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus. Frankfurt am Main 1990, S. 13.

²⁰ Walther Bernecker: Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung. Geschichtspolitik und Erinnerungsansprüche in der Demokratie 1975-2005. In: *UTOPIE kreativ* (September 2006), H. 191, S. 779-790, hier S. 780f.

schen Gesellschaftsform, findet eine echte Aufarbeitung der Vergangenheit nicht statt.²¹ Walther Bernecker betont, dass

[d]ie *transición* [...] eine Art Ehrenabkommen darstellte], durch das die Kompensation der Franquisten für die Übergabe der Macht in der Praktizierung einer kollektiven Amnesie erfolgte. [...] Mit ihrer Geschichtslosigkeit setzte die spanische Sozialdemokratie den in der Franco-Zeit erzwungenen Gedächtnisverlust des Volkes fort. In beiden Fällen diene die Marginalisierung und Verdrängung von Geschichte der Stabilisierung bestehender Machtverhältnisse.²²

Die Amnestiegesetze, 1976/1977 offiziell vom König erlassen, erklären die kriminellen Taten während des Bürgerkriegs und der Diktatur für vergessen – die öffentliche Aufarbeitung der Vergangenheit wird auf diese Weise unterbunden.²³ Auch wenn 1977 die konservative Übergangskoalition der ‚Unión de Centro Democrático‘ die ersten Wahlen gewinnt, mehrt der Putsch des francotreuen Militärs und der Guardia Civil gegen die neue spanische Demokratie am 23.02.1981 – vom König erfolgreich unterbunden – die Angst der Bevölkerung vor einem erneuten Bürgerkrieg und stärkt die Bemühungen nach Versöhnung der verfeindeten Lager. Franquistische Symbole bleiben auf diese Weise bestehen und verschwundene Republikaner werden nicht rehabilitiert. Erst im Jahr 2000 wird mit der Öffnung der ersten Massengräber von Bürgerkriegsopfern auch endlich eine öffentliche, mediale Debatte um die gesellschaftliche Erinnerungsarbeit in Gang gesetzt.²⁴ Emilio Silva Barrera, der durch die medienwirksame Suche nach der Leiche seines Großvaters diese Bewegung maßgeblich in Gang setzt, gründet im Anschluss die Bürgerorganisation ‚Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica‘, den ‚Verein zur Rückgewinnung der historischen

²¹ Zu diesem Thema schreibt Walther L. Bernecker ausführlich in seinem Aufsatz *Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien*. In: Bettina Bannasch / Christiane Holm (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen 2005, S. 9-23.

²² Bernecker, *Spanischer Bürgerkrieg und Vergangenheitsbewältigung*, S. 780f.

²³ Vgl. Walther Bernecker / Sören Brinkmann: *Kampf der Erinnerungen*. Nettersheim 2008, S. 243f.

²⁴ Vgl. Katrin Heise: „Vergangenheitsbewältigung. Symposium *Kultur des Erinnerns* in Berlin.“ <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/380564/> (aufgerufen am 29.10.09).

Erinnerung', die sich zur Aufgabe macht, anonyme Leichen per DNA-Analyse zu identifizieren und sie zu bestatten.²⁵ Mit dem Präsidentschaftssieg von José Luis Zapatero und seiner Arbeiterpartei PSOE im Jahr 2004 zeichnet sich die endgültige Wende in der Erinnerungspolitik Spaniens ab.²⁶ Im Mittelpunkt von Zapateros Politik der ‚memoria histórica‘ steht die Einführung des Gesetzes ‚Ley de la memoria histórica‘, das eine moralische Entschädigung der Diktaturopfer herbeiführen soll. Nach einer zweijährigen polemischen Diskussionsphase im spanischen Parlament – vor allem die *Partido Popular* wehrte sich gegen die Einführung – wird es erst am 31.10.2007 verabschiedet. Anhand dieses Beispiels wird bereits deutlich, wie sehr die Vergangenheit in Spanien nach wie vor umkämpft ist. „El conflicto de las dos Españas no ha terminado. Terminará cuando no haya ni una sola persona que necesite bajar la voz para contar su historia“,²⁷ stellt die 2003 verstorbene Schriftstellerin Dulce Chacón in einem Interview fest. Dass in Spanien nach wie vor kein Erinnerungskonsens herrscht, macht 2011 auch eine große öffentliche Debatte um die ersten 25 Bände des sogenannten *Diccionario Biográfico Español*, das eine große Lücke in der spanischen Geschichtsschreibung schließen sollte, offensichtlich.²⁸ Der Mediävist Luis Suárez Fernández, Mitglied der Francisco-Franco Stiftung und Vorsitzender der ‚Bruderschaft des Tals der Gefallenen‘, hatte in seinem Lexikoneintrag

²⁵ Emilio Silva Barrera: Die Arbeit der Asociación para la recuperación de la memoria histórica. In: Olmos / Keilholz-Rühle (Hg.), Kultur des Erinnerens, S. 167-177, hier S. 167.

²⁶ Vgl. Walther Bernecker: „Memorias históricas“ en España – Debates y desarrollos reciente. In: Werner Altmann / Walther L. Bernecker / Ursula Vences (Hg.): Debates sobre la memoria histórica en España. Beiträge zu Geschichte, Literatur und Didaktik. Berlin 2009, S. 15-40, hier S. 34.

²⁷ Dulce Chacón: „Las mujeres que perdieron la guerra.“ In: El País Semanal, 1353 (2002), S. 46. „Der Konflikt der ‚Zwei Spanien‘ ist nicht abgeschlossen. Er wird erst dann enden, wenn keine einzige Person mehr ihre Stimme senken muss, um ihre Geschichte zu erzählen.“ (Übersetzung der Verfasserin).

²⁸ Dieser Konflikt um die Interpretation der Vergangenheit lässt sich vor allem auf zwei entscheidende Punkte zurückführen: zum einen auf die langjährige Spaltung der Gesellschaft in Kriegsgewinner und Kriegsverlierer und zum anderen darauf, dass die Person Franco im Schatten der Verbrechen Hitlers und Mussolinis sowie durch den friedlichen Übergangsprozess zur Demokratie nicht von der gesamten Bevölkerung abgelehnt wurde.

Franco mehrfach als „Generalísimo o Jefe de Estado“ bezeichnet, der ein autoritäres, aber nicht totalitäres Regime führte.²⁹

Nichtsdestotrotz darf nicht vergessen werden, dass das Thema Vergangenheitsschuld auch in Deutschland mit dem Adolf-Eichmann-Prozess 1961, den Frankfurter Auschwitz-Prozessen 1963-1965 und den Verjährungsdebatten im Bundestag erst in den 60er Jahren in den Mittelpunkt des Gesellschaftsdiskurses rückte. In den 80er Jahren wird des Zweiten Weltkriegs endlich auch zu politischen Anlässen gedacht. Dass jedoch in Deutschland ebenfalls miteinander konkurrierende Gedächtnisversionen in der Deutung der jüngeren Landesgeschichte existieren, wird anhand des ‚Historikerstreits‘ 1986, W. G. Sebalds Vorlesungen an der Universität Zürich 1997-1999 – später unter dem Titel *Lufkrieg und Literatur* erschienen – sowie Martin Walsers Friedenspreisrede 1998 offensichtlich. Der offiziell anerkannten Schuld und Täterschaft werden auch in der Literatur immer öfter konkrete Kriegseignisse und Leiden der deutschen Zivilbevölkerung entgegengestellt.³⁰ Dieser Wandel des deutschen Geschichtsbilds ist in den vergangenen Jahren immer wieder umstritten diskutiert worden, wie unter anderem anhand der Kontroversen um das ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘ und das vom Bundestag beschlossene ‚Zentrum gegen Vertreibungen‘ zu sehen ist. Aleida Assmann erkennt in dieser Entwicklung jedoch auch einen weiteren Schritt in Richtung eines enttabuisierten Umgangs mit der Vergangenheit:

Nicht die Erinnerungen sind schädlich, sondern die Argumente, die mit ihnen verbunden werden. [...] Den Erinnerungen selbst dagegen sollte man keine Restriktionen und Tabus auferlegen. Wenn sie von Autoren wie Grass, Sebald oder Forte ins kulturelle Gedächtnis zurückgeholt werden, können sie umgekehrt dazu beitragen, daß tabuisierte Bereiche allmählich aufgelöst und in Kommunikation überführt werden.³¹

²⁹ Zitiert nach Reportage: *Polémica en torno al Diccionario Biográfico Español*. Franco, ese (no tan mal) hombre. [Http://elpais.com/diario/2011/05/30/cultura/1306706402_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/05/30/cultura/1306706402_850215.html) (aufgerufen am 20.06.2011).

³⁰ Beispielhaft sind hier Martin Walsers *Ein springender Brunnen* (1998), Dieter Fortes Trilogie *Das Haus auf meinen Schultern* (1999), Günter Grass' *Im Krebsgang* (2002) und Jörg Friedrichs *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945* (2002) anzuführen.

³¹ Aleida Assmann: *Trauma und Tabu. Schattierungen zwischen Täter- und Opfergedächtnis*. In: Joachim Landkammer / Thomas Noetzel / Walther Zimmerli (Hg.): *Erin-*

Dass die Vergangenheit unabhängig von ihrer Auslegung nach wie vor eine große Öffentlichkeitswirkung in Deutschland erzielt, beweisen Filme wie *Der Tunnel* (2001), *Die große Flucht* (2001), *Stauffenberg* (2004), *Speer und Er* (2005), *Der Untergang* (2005), *Dresden* (2006) und *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) mit Helge Schneider. Ist im Gedenkjahr 2005 ein vorläufiger Höhepunkt des Geschichtsbooms zu erkennen, so hat die mediale Aufmerksamkeit in den vergangenen Jahren etwas abgenommen. Doch zeigen die heftigen gesellschaftlichen Diskussionen der Anschläge des ‚Nationalsozialistischen Untergrunds‘, dass das Thema Vergangenheit in Deutschland auch 2011 nichts an Aktualität und Brisanz verloren hat.

3. Die literarische Aufarbeitung der Vergangenheit durch die Enkel

Trotz der erörterten Unterschiede in der historischen und erinnerungskulturellen Entwicklung beider Zivilgesellschaften ist eine vergleichende literaturwissenschaftliche Analyse der Erzähl- und Erinnerungsstrategien spanischer und deutscher ‚Erinnerungsliteratur‘ von großem Interesse. Die Literatur nämlich kann, wie Aleida Assmann in ihrem Aufsatz *Die Vergangenheit begehbar machen* verdeutlicht, „die zerstörerische Wucht der großen Geschichte in ihrem Niederschlag auf Einzelgeschichten und individuelle Schicksale [...] vergegenwärtigen und sich dabei vornehmlich auf jene Erfahrungen [...] konzentrieren, die weder in die historischen Darstellungen noch in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen sind.“³² Auch von den kommenden Generationen wird das nationale Gedächtnis immer wieder hinterfragt werden, weshalb die Diskussionen um den angemessenen Umgang mit der eigenen Vergangenheit wohl in Zukunft nicht abbrechen werden. Umso interessanter wird diese Fragestellung am heutigen Tage, an dem die Zeitzeugen der traumatischen historischen Ereignisse des 20. Jahr-

nerungsmanagement. Systemtransformation und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich. München 2006, S. 235-257, hier S. 253.

³² Aleida Assmann: Die Vergangenheit begehbar machen. Vom Umgang mit Fakten und Fiktionen in der Erinnerungsliteratur. In: Die Politische Meinung (Juli/August 2011), Nr. 500/501, S. 77-85, hier S. 79.

hunderts aussterben und nachfolgenden Generationen nicht mehr berichten können. Im Jahr 2008 stellt Aleida Assmann in Hinblick auf die Entwicklung der kollektiven Erinnerungskultur fest, dass sich

neue Formen einer kollektiven Erinnerung [bilden], die nicht mehr in die Muster einer nachträglichen Heroisierung und Sinnstiftung fallen, sondern auf universale Anerkennung von Leiden und therapeutische Überwindung lähmender Nachwirkungen angelegt sind. Damit verbunden kommt es auch zu einer neuen Bearbeitung der Schuld der Täter in der Erinnerung der Nachkommen, die die dunklen Kapitel ihrer Geschichte nicht mehr mit Vergessen übergehen können, sondern sie im kollektiven Gedächtnis stabilisieren und ins nationale Selbstbild integrieren.³³

Doch trifft diese Aussage auch auf literarische Tendenzen junger Autoren aus Spanien und Deutschland zu, die sich mit der Verarbeitung traumatischer Landesgeschichte beschäftigen? Dieser Frage soll in einer vergleichenden literaturwissenschaftlichen Analyse von Marcel Beyers Roman *Spione* (2000) und Javier Cercas' Roman *Soldados de Salamina* (2001) nachgegangen werden, um exemplarisch zu zeigen, wie Vertreter der sogenannten Enkelgeneration Erinnerungen literarisch inszenieren und verarbeiten.

Im Roman *Spione* von Marcel Beyer geht es um vier Jugendliche (zu ihnen gehört der Ich-Erzähler), die ein Fotoalbum entdecken, das unter anderem den Großvater als Wehrmachtsoffizier zeigt. Weil die Eltern der Cousins nicht über die Großeltern sprechen, machen sie sich Ende der 70er Jahre auf die Suche nach den verschwiegenen Details der eigenen – möglicherweise schuldbehafteten – Familienvergangenheit.³⁴ Dabei dreht sich alles um den Großvater, der als junger Mann Pilot der Legion Condor war, welche im Spanischen Bürgerkrieg Guernica zerstörte. Da das kommunikative Gedächtnis der Familie auf verschiedene

³³ Aleida Assmann: Kollektives Gedächtnis. [Http://www.bpb.de/themen/6B59ZU,0,Kollektives_Ged%E4chtnis.html](http://www.bpb.de/themen/6B59ZU,0,Kollektives_Ged%E4chtnis.html). In: Dossier Geschichte und Erinnerung der Bundeszentrale für politische Bildung, 26.08.2008 (aufgerufen am 01.10.2011).

³⁴ Im Text konstatiert der Erzähler: „Wir gehören zur Familie der Versprengten und Verschwiegenen, außer unseren Eltern und uns selbst gibt es niemanden, an den wir uns wenden könnten. Und nun beginnen wir, uns von den Eltern zu entfernen, indem wir uns zurückziehen, niemanden an unseren Erfindungen teilhaben lassen.“ Marcel Beyer: *Spione*. Köln 2000, S. 73. Im Folgenden im Text mit der Sigle S gekennzeichnet.

Weisen unterbrochen ist, erfolgt die Vergangenheitserforschung mithilfe der Photographien aus dem Familienalbum:

[Spione] umreißt eine extreme Situation, in der die Enkel keinerlei Zugang zu narrativen Kontexten haben, mit denen sie die betrachteten Fotografien rahmen könnten. Statt dessen erfinden die Kinder ihre eigenen Geschichten über die Fotos und greifen dabei insbesondere in der Liebesgeschichte zwischen der Großmutter, die eine italienische Opernsängerin gewesen sein soll, und dem Großvater, einem Soldaten der Legion Condor, auf recht triviale Erzählmuster zurück, die nicht immer zu den beschriebenen Fotos passen.³⁵

Die Bilder jedoch sind keineswegs eindeutig: „Manche von ihnen sind unscharf, weil der photographierende Kamerad nicht richtig mit der Kamera umzugehen wußte, ihr Verlobter auf einem Sandweg, dahinter Sträucher und ein Lattenzaun, jedes einzelne Sandkorn ist deutlich zu erkennen, aber das Gesicht verschwimmt.“ (S 145) Da ihnen ein narrativer Rahmen als Erklärung fehlt, bleiben sie für die Enkel „verschwommen“ (S 35) und lückenhaft.³⁶ Silke Horstkotte merkt aus diesem Grund an, dass der Roman „das verbreitete Vertrauen [zerstört], daß das, was die Fotografie zeigt, einmal dagewesen sein muß, ja daß wir überhaupt erkennen können, was auf einer Fotografie zu sehen ist.“³⁷ Während die Aufnahmen eine Seite des Geschehens abbilden, blenden sie eine andere aus. So sind beispielsweise auf einem Foto, das die zerstörte Stadt von oben zeigt, gerade nicht die verschütteten Getöteten zu sehen, sondern nur „brennende Gebäude und die vielen frischen Lücken, Tote jedoch nicht.“ (S 163) Als einzig existierender Zugang zur Vergangenheit geben sie den Enkeln dennoch Anlass zu zahlreichen Spekulationen und Vermutungen über das historische Geschehen. Dies wird bereits anhand des Erzählprozesses deutlich, in dem die Beschreibung der Fotogra-

³⁵ Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln 2009, S. 202f.

³⁶ Aus einem Erzählerkommentar ist zu entnehmen, dass die Fotos des Familienalbums auf der Rückseite Beschriftungen enthalten, die „nur Ort, Datum und Anlaß“ (S 41) vermerkt haben. An einer anderen Stelle wird die Unvollständigkeit des Albums sichtbar, wenn es heißt: „Dann bricht, es sind noch viele Seiten leer, auf denen sogar Photoecken kleben, nach einem ersten Porträt mit Stahlhelm das Album ab.“ (S 33).

³⁷ Horstkotte, *Nachbilder*, S. 201.

phien nahtlos in eine Szenenschilderung übergeht, die sich verlebendigt und einer filmischen Sequenz gleicht.³⁸

Bei einem Bild bleibt uns unklar, welches Motiv hier eingefangen werden soll. Es ist das Jahr 1944, der Kommentar lautet „Bekannte zu Besuch“, doch Menschen gibt es darauf nicht zu sehen. Nur die Sitzecke in der leeren Stube, ein Dolch hängt an der Wand, eine Zierwaffe vielleicht, vom gemusterten Stehlampenschirm baumelt ein Modellflugzeug an einem Zwirn. [...] Kinderspielzeug. Aber auf keinem einzigen Bild haben wir ein Kind gesehen. Der Photograph muß dieses Flugzeug selbst gebastelt haben, begeistert hat er Wochen über dem Bausatz verbracht, an jedem freien Abend hat er gleich nach der Verdunkelung die Arbeit wieder aufgenommen, die Vorhänge geschlossen, mit Nagelfeile und Pinzette hantiert er unter einer kleinen Lampe, bis er endlich das fertige Flugzeugmodell in seine Stube hängen konnte. Mitten im Luftkrieg kreist dieser Bomber pausenlos über der Sitzecke, dem Salz- und Pfefferstreuer und dem Häkeldeckchen. Das Haus ist heil, man sitzt gemeinsam um den Tisch, und jedesmal, wenn man den Kopf auch nur ein wenig hebt, hat man vor Augen, was schon in der nächsten Nacht bevorstehen kann. (S 36)

Im Verlauf der Romanhandlung wird deutlich, dass mithilfe der Photographien kein Licht in die verborgene Familienvergangenheit gebracht werden kann. Durch sie ergeben sich derart viele Interpretationsweisen der Vergangenheit, dass die ‚Wahrheit‘ immer weiter verdeckt wird. Die Enkel selbst sind sich über die aus den Photographien gesponnenen Geschichten uneinig:

Es ist nicht immer einfach, Bilder zu entwerfen, mit denen wir alle einverstanden sind. [...] Schon das Wiesenlager unserer Großeltern hat einen schwerwiegenden Fehler, erklärt uns Carl. Er stört sich an der Darstellung des Großvaters, doch wir drei anderen mögen ihn so, wie er ist. Carl schüttelt nur den Kopf: Es mag weitgehend so gewesen sein, wie wir es uns vorstellen, der Landausflug, das Feld, der Weg zurück zur Molkerei. Doch ein Soldat, und unser Großvater ist nun einmal Soldat, wird niemals soviel plaudern, ausführlich erzählen, und dann auch noch spontane Reden halten. (S 74)

Das Geschehene hat zu viele Facetten, um es in einer einzigen Aufnahme festhalten zu können. Wie der Blick durch einen Türspion ist das Fotomotiv „nah und zugleich ungreifbar vor [dem] Auge.“ (S 7) Eine Annäherung an die Vergangenheit gelingt den Protagonisten schließlich

³⁸ Ebd., S. 208.

nicht durch das Medium der Fotografie, sondern durch die Verknüpfung der Bilder mit Fundstücken der detektivischen Arbeit. Mithilfe dieser Spuren können sie sich ihre eigene Geschichte über das Leben der Großeltern zusammenspinnen und die Lücken im Familienalbum mit der eigenen Vorstellungskraft füllen. So geben beispielsweise ‚neue‘ Patronenhülsen auf der alten Schanze, die früher ein Übungsplatz für Scharfschützen der Wehrmacht war, den Enkeln Anlass für zahlreiche Vermutungen: „Ein alter Mann vielleicht, der hier schon in den dreißiger Jahren geschossen hat, und heute kommt er immer noch, er hat die frühere Zeit nicht vergessen können.“ (S 25) Da die Zeitzeugen nicht befragt werden können und die Vergangenheit sich u. a. aus diesem Grund nicht mehr eindeutig klären lässt, muss der Ich-Erzähler erfinden:

Was ich nicht sehen kann, muß ich erfinden. Ich muß mir Bilder selbst ausmalen, wenn ich etwas vor Augen haben will. Es bleibt keine andere Möglichkeit, jeder erwachsene Mensch ist sich dessen bewußt, hat gelernt, daß die ausgedachten Bilder unersetzlich sind. [...] Als Kind erscheinen einem die eigenen Erfindungen als Möglichkeiten, hinter denen sich eine Wirklichkeit verbirgt, und diese Wirklichkeit, glaubt man, wird irgendwann zum Vorschein kommen, sie wird die erfundenen Bilder nach und nach zurück ins Dunkel sinken lassen. (S 65)

In *Spione* dreht sich folglich nicht mehr alles um die möglichst wahrheits- und detailgetraue Aufklärung der Vergangenheit, sondern um die Schwierigkeiten, denen die Nachkommen bei der Rekonstruktion der Geschichte begegnen. Um zur Selbständigkeit der eigenen Person zu gelangen, muss die Enkelgeneration die individuelle Geschichte mit der familiären Identität zusammenbringen. Doch die Familiengeschichte der Protagonisten, die nicht mehr von Zeitzeugen konstituiert werden kann, zerfällt in eine Reihe möglicher Vergangenheits- und Gegenwartsentwürfe, die eine eindeutige Identität und Herkunft nicht mehr garantieren können. Dennoch erfüllen die von den Enkeln konstruierten Geschichten den Zweck, eine historische Wirklichkeit aus der Versenkung zu holen, die ihnen bei der Bewältigung der Gegenwart hilft. Diese „erfundenen Bilder [haben] eine stärkere affektive Wirkung als das vorliegende Familienalbum und [...] [schaffen] einen unmittelbaren Zugang

zur Vergangenheit“³⁹, bemerkt Silke Horstkotte. So wird das Vergangene auf einmal präsent und spürbar, als der Enkel am Ende des Romans auf seine in Italien lebende Großmutter trifft. Auf diese Weise kann der Ich-Erzähler mit der Vergangenheit abschließen: „Nun, da es keine Geheimnisse mehr gibt, keine verborgenen und versteckten Erinnerungen, kann auch das Mißtrauen verschwinden. [...] Keine quälende Erinnerung mehr, keine ängstliche Erwartung, die Toten könnten erscheinen. Sie sind erschienen.“ (S 300) Ob das Treffen tatsächlich oder nur in der Vorstellungskraft des Jungens stattgefunden hat, bleibt dabei fraglich. Doch führt der Roman dem Leser vor Augen, dass Literatur Vergangenheit vergegenwärtigen und auf diese Weise einen Beitrag zur Bewältigung der Gegenwart leisten kann. Auf die Fragen, die die Fotografie nicht vollständig klären kann, antwortet die Literatur in *Spione* mit Erfindung und Imagination.

Gerade durch den Kontrast mit [dem] historischen Bildmaterial [aus dem Spanischen Bürgerkrieg; K. R.] ergibt sich ein großer Spielraum für die unscharfen, abwesenden und erfundenen Nachbilder der Enkel, die – als Extremfall des Umgangs mit Fotografien – zugleich die konstruierte Natur aller fotografischen Bilder offenlegen und das transgenerationale Gedächtnis explizit in den Kontext von Fiktion und Imagination rücken.⁴⁰

Auch in Javier Cercas' *Soldados de Salamina* bemüht sich der Protagonist – der fiktive Journalist und Schriftsteller Javier Cercas – um die Erforschung eines konkreten Ereignisses der Vergangenheit, um die lang andauernde ‚kollektive Amnestie‘ seines Landes zu durchbrechen und einen Teil vergessener Geschichte aufzuarbeiten. Cercas stößt durch ein Interview mit Rafael Sánchez Ferlosio auf die Geschichte von dessen Vater, Rafael Sánchez Mazas, des Mitbegründers der spanischen Falange. Dieser entkam im Spanischen Bürgerkrieg am 31. Januar 1939 einem republikanischen Erschießungskommando in der Nähe der katalanischen Pyrenäen und wurde auf seiner anschließenden Flucht durch den Wald von einem republikanischen Milizionär, der ihn entdeckt hatte, laufen gelassen. Nach dem Bürgerkrieg war er als Politiker unter Franco und Schriftsteller tätig. Als Teil der franquistischen Geschichte ist Sánchez Mazas nach dem Ende der Diktatur jedoch in Vergessenheit

³⁹ Ebd., S. 207.

⁴⁰ Ebd., S. 213.

geraten, vor allem da man im prorepublikanischen Kreis nicht über franquistische Literaten sprechen durfte, wie sich der Journalist einstellt:

[E]n aquel tiempo no había leído una línea de Sánchez Mazas, y su nombre no era para mí más que el nombre brumoso de uno más de los muchos políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente, como si los enterradores temiesen que no estuvieran del todo muertos. (SdS 21) ⁴¹

Im fiktiven Autor erwacht das Interesse an der weit zurückliegenden und vergessenen Vergangenheit, weil ihm bewusst wird, „de que esas historias de hace más que sesenta años pertenecen a una realidad que sigue viva en el presente y forman parte de éste.“⁴² Indem er von Sánchez Mazas' Geschichte in seinem Zeitungsartikel berichtet, transportiert er das individuelle Gedächtnis des Sohnes an seinen Vater in das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung. Die auf den Artikel Bezug nehmenden, konträren Leserzuschriften beweisen eindrucksvoll, wie sehr sich Spanien auch gegenwärtig noch in die Erinnerungsgemeinschaften von Kriegsgewinnern und Kriegsverlierern aufteilt. So heißt es in einer Leserzuschrift an den Journalisten:

“Termina bien para los que ganaron la guerra”, decía. “Pero mal para los que la perdimos. Nadie ha tenido ni siquiera el gesto de agradecernos que lucháramos por la libertad. En todos los pueblos hay monumentos que conmemoran a los muertos de la guerra. ¿En cuántos de ellos ha visto usted que por lo menos figuren los nombres de los dos bandos?” [...] “¡Y una gran mierda para la Transición! Atentamente: Mateu Recasens.”⁴³ (SdS 27)

⁴¹ Javier Cercas: Soldados de Salamina. Barcelona 2001. Im Folgenden mit SdS abgekürzt. „[D]amals hatte ich noch nicht eine Zeile von Sánchez Mazas gelesen, und sein Name war für mich nur einer von vielen verschwommenen Namen falangistischer Politiker und Schriftsteller, die von der jüngeren spanischen Geschichte eilends begraben worden waren, als fürchteten die Totengräber, sie könnten vollends tot sein.“ Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Soldaten von Salamis. Berlin 2002, S. 17. Im Folgenden mit SvS abgekürzt.

⁴² María Corredera González: La guerra civil española en la novela actual. Madrid 2010, S. 127. „[D]ass diese mehr als 60 Jahre alten Geschichten einer Wirklichkeit angehören, die in der Gegenwart weiterlebt und die von diesen Geschichten beeinflusst wird.“ (Übersetzung der Verfasserin).

⁴³ „Ein gutes Ende für die, die den Krieg gewonnen haben“, schrieb er, „aber schlecht für uns, die wir ihn verloren haben. Niemand hat es uns je mit dem kleinsten Fingerzeig

Im Buchprojekt „Soldados de Salamina“ will der fiktive Cercas weiter Licht in das Geheimnis um das Schicksal von Sánchez Mazas bringen und die Frage klären, wer der republikanische Milizionär war, der den Faschisten verschonte. Bei seiner Recherche nach der historischen Wahrheit stößt er auf verschiedenste schriftliche und mündliche Quellen. Eine Leserzuschrift auf seinen Artikel weist ihn auf den Historiker Aguirre hin, der ihn wiederum auf die Buchquellen von Pascual Aguilar und Andrés Trapiello aufmerksam macht. In Trapiellos Erzählung von Sánchez Mazas' Schicksal bemerkt der Journalist jedoch eigentümliche Ähnlichkeiten mit der mündlichen Version der Geschichte, die ihm Sánchez Mazas' Sohn erzählt hatte:

La similitud puntualísima entre el relato de Trapiello y el mio me sorprendió. Pensé que Trapiello se lo habría oído contar al propio Ferlosio [...] e imaginé que, de tanto contar la historia Sánchez Mazas, ésta había adquirido para la familia un carácter casi formulario, como esos chistes perfectos de los que no se puede omitir una sola palabra sin aniquilar su gracia.⁴⁴ (SdS 38f.)

Anstatt auf weitergegebene Erinnerungen setzt Cercas deshalb seine Hoffnung auf die Erzählungen der drei „Freunde des Waldes“ (SvS 34), die Sánchez Mazas auf seiner Flucht das Überleben sicherten. Doch auch in diesen Gesprächen muss Cercas enttäuscht feststellen, dass sich die Erinnerungen aus erster Hand durch ständiges Weitererzählen im Laufe der Zeit verändert haben:

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus pro-

gedankt, dass wir für die Freiheit gekämpft haben. In jedem Dorf findet sich ein Denkmal für die Toten des Krieges. Aber auf wie vielen davon haben Sie wenigstens die Namen der Gefallenen *beider* Seiten gesehen?' [...] ‚Und Scheiß auch auf die Demokratie, die dabei herausgekommen ist. Hochachtungsvoll, Mateu Recasens.‘“ [Herv. i. Orig.] (SvS 24).

⁴⁴ „Was mich verblüffte, war der absolute Gleichlaut unserer Erzählungen. Ich dachte mir, Trapiello müsse die Geschichte auch von Ferlosio erzählt bekommen haben [...], und stellte mir vor, dass Sánchez Mazas sie zu Hause so oft zum Besten gegeben hatte, dass sie für die Familie zu einer Art Formel geronnen war, wie bei diesen maßgeschneiderten Witzen, bei denen kein Wort ausgelassen werden darf, um die Pointe nicht zu verderben.“ (SvS 36f.).

tagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió, sino sólo lo que recordaban haber contado otras veces.⁴⁵ (SdS 62)

Die einzige Möglichkeit, die Geschichte aus dem Bürgerkrieg vollständig aufzuklären, sieht der Journalist deshalb im direkten Gespräch mit dem republikanischen Lebensretter:

[L]e conté a Conchi, mientras comíamos en un selfservice, la historia de Miralles, le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le aseguré que Miralles [...] era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara.⁴⁶ (SdS 167)

Es ist die einseitige Konzentration auf das Schicksal des Faschisten, die er als Fehler betrachtet. „Denn damit sein Buch funktioniert, bedarf es eben der beiden Seiten, die einander gegenübergestellt den Kern von *Soldados de Salamina* ausmachen“,⁴⁷ stellt Elisabeth Suntrup-Andresen fest. Die Spur zu Miralles weisen ihm weder Erzählungen von Zeitzeugen noch die offizielle Geschichtskultur, sondern ein alter spanischer Pasodoble-Tanz. Das Aufeinandertreffen mit dem einzig echten Erinnerungsträger Miralles bringt jedoch nicht die erhoffte historische Wahrheit ans Licht: Der Kriegsveteran berichtet nur andeutungsweise von den Ereignissen im Jahr 1939 und lässt offen, ob er der gesuchte Lebensretter ist. Die Widersprüchlichkeiten und Lücken der Geschichte muss der Erzähler auch hier mit Fiktion füllen. Eine vollständige und wahrheitsgemäße Rekonstruktion des Vergangenen ist unmöglich, da traumatische Ereignisse schwer versprachlicht werden können und über die Zeit verformt werden:

⁴⁵ „Dennoch fragte ich mich, ob ihre Berichte wirklich den Tatsachen entsprechen würden, oder ob sie nicht auf beinahe unvermeidliche Weise von dieser Patina aus halber Wahrheit und Aufschneiderei überzogen wären, [...] so dass sie mir letztlich nicht das erzählen würden, was wirklich passiert war, [...] sondern einfach das, was schon früher erzählt zu haben sie sich erinnerten.“ (SvS 62).

⁴⁶ „[Ich hatte; K. R.] Conchi die Geschichte von Miralles erzählt, als wir in einem Self-Service frühstückten, ihr erklärt, beim Schreiben der Soldaten von Salamis sei mir ein Fehler in der Perspektive unterlaufen, und ihr versichert, Miralles [...] sei genau jenes fehlende Teilchen, ohne das der Mechanismus nicht funktionierte.“ (SvS 177).

⁴⁷ Elisabeth Suntrup-Andresen: *Hacer memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen*. München 2008, S. 173.

[Sánchez Mazas; K. R.] peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta sólo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales – fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos – y también a través del velo de una leyenda constelada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera;⁴⁸ (SdS 89)

Auch wenn das historische Projekt scheitert, weil es nicht eindeutig aufgeklärt werden kann, erinnert der Autor durch die Verschriftlichung des Vergangenen an die im Krieg kämpfenden und verstorbenen Soldaten, deren Schicksal während der Franco-Diktatur und der anschließenden ‚Transición‘ aus dem nationalen Gedächtnis der Gesellschaft verdrängt worden ist, und führt ihr Schicksal den nachgeborenen Generationen vor Augen: “[S]e acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos’. ‘Pero cuando Miralles muera’, pensé, ‘sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran.’”⁴⁹ (SdS 201)

Das auf der Erzählebene entstehende Buchprojekt „Soldados de Salamina“ des jungen Journalisten steht in diesem Sinne für eine Mög-

⁴⁸ „Sein [Sánchez Mazas; K. R.] Tun und Lassen in den Monaten vor Ausbruch des Bürgerkriegs und während der drei Jahre, die dieser dauert, ist nur anhand bruchstückhafter Zeugnisse zu rekonstruieren – flüchtige Anspielungen in Erinnerungen und Dokumenten aus jener Zeit, mündliche Berichte von Leuten, die einige seiner Abenteuer miterlebten, Erinnerungen von Angehörigen und Freunden, denen er seine Erinnerungen mitteilte – so wie durch den Schleier einer mit Irrtümern, Widersprüchen und Ungewissheiten gespickten Legende, die Sánchez Mazas’ selektive Redseligkeit in Bezug auf diese turbulente Zeit seines Lebens entscheiden mitgeprägt hat. Was im Folgenden also dargelegt wird, ist nicht das, was wirklich geschah, sondern das, was hätte geschehen können“. (SvS 92).

⁴⁹ „Er denkt an sie, weil sie, obwohl vor sechzig Jahren gestorben, immer noch nicht tot sind, und zwar deshalb nicht, weil er noch an sie denkt. Vielleicht ist es auch nicht er, der an sie denkt, sondern sie sind es, die sich an seine Erinnerung klammern, dachte ich weiter, dann sterben auch seine Freunde endgültig, weil niemand mehr an sie denkt, damit sie nicht sterben.“ (SvS 214).

lichkeit der Bewahrung der Vergangenheit durch den Nachkommen, das beiden Seiten des Spanischen Bürgerkrieges eine Stimme verleiht.

Im Gegensatz zur gesellschaftspolitischen Erinnerungsdebatte, bei der derzeit massive Erinnerungskonkurrenzen aufeinander treffen, und im Unterschied zu den antagonistischen Gedächtnisromanen [...], stellt *Soldados de Salamina* ein Modell des Bürgerkrieges für das nationale Gedächtnis bereit, das beide Seiten in die Betrachtung miteinbezieht. [...] *Soldados de Salamina* [zeigt] dabei erstmals seit der *transición* einen Weg auf, wie eine kritische und zugleich entideologisierte Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg durch die Nachgeborenen aussehen kann, die dazu beiträgt, die Bruchlinien innerhalb des kollektiven Gedächtnisses zu überwinden.⁵⁰

Die kritische Beschäftigung mit einem franquistischen und einem republikanischen Schicksal macht deutlich, dass in der Vergangenheitsaufarbeitung aus der zeitlichen Distanz nicht notwendig Partei ergriffen und Schuld zugewiesen werden muss. Vielmehr ist es dem Enkel möglich, im Medium der Literatur einen Teil unterdrückter Geschichte vor dem Vergessen zu bewahren und „aus der Vergangenheit kulturellen Sinn für die Gegenwart ab[zuleiten].“⁵¹

4. Fazit: Eine erinnerungskulturelle Annäherung in der Literatur der Nachgeborenen

Wie aus der kurzen Analyse erinnerungskultureller Debatten in Deutschland und Spanien hervorgegangen ist, existieren in beiden Gesellschaften bis zum heutigen Tag disparate Erinnerungen an die Vergangenheit. Während in Deutschland um die Vereinbarung von kollektiver Schuld und Opferschaft gekämpft wird, stehen sich in Spanien die konträren Erinnerungsgemeinschaften, die ehemals franquistischen und republikanischen Lager gegenüber. Literatur übernimmt daher in der heutigen Zeit, in der die Zeitzeugen der traumatischen Ereignisse beider Länder schwinden, die wichtige Aufgabe, Inhalte aus dem kollektiven Gedächtnis sinnstiftend narrativ zu bearbeiten und schriftlich für die kommenden Generationen festzuhalten.

⁵⁰ Suntrup-Andresen, *Hacer memoria*, S. 163f.

⁵¹ Ebd., S. 279.

In der exemplarischen literarischen Gegenüberstellung von deutscher und spanischer ‚Erinnerungsliteratur‘ nachgeborener Autoren ist deutlich geworden, dass beide Romane die Problematik gesellschaftlicher Vergangenheitsbewältigung inszenieren und versuchen, antagonistische Diskurse und widersprüchliche Ansichten der Gesellschaft mit literarischen Mitteln zu vereinen. Wie in der öffentlichen Debatte spielen dabei auch in der Literatur die Rekonstruktion konkreter historischer Ereignisse, Kriegsmymen und traumatischer Erinnerung eine große Rolle.

Mit Marcel Beyer und Javier Cercas setzen sich zwei Autoren kritisch mit der Vergangenheit ihres Landes auseinander, die den Krieg und die unmittelbare Nachkriegszeit nicht mehr selbst miterlebt haben. Anhand ihrer fiktiven Protagonisten, die wie die Autoren Enkel der traumatischen Ereignisse sind, wird die zeitliche Distanz und Unwissenheit dieser Generation gegenüber der Vergangenheit bewusst. Auf narrativer Ebene wird diskutiert, wie weit zurückliegende Ereignisse rekonstruiert werden können, um sie für die Gegenwart und zukünftige Generation produktiv zu machen. Der Recherche- und Aufarbeitungsprozess der Protagonisten problematisiert dabei die Erinnerung aus zweiter Hand, die anstatt ‚objektiver‘ und eindeutiger Fakten nur unscharfe Erkenntnisse liefert. Während den Nachkommen in *Spione* jedoch eine direkte und authentische Erinnerung durch das unterbrochene Familiengedächtnis vollständig verstellt ist, kann sich der Enkel in *Soldados de Salamina* der Vergangenheit in einer wissenschaftlichen und historischen Recherche annähern. Mithilfe von Zeitzeugenberichten hat er die Gewissheit, „dass er [...] seinem Ziel, der historischen Wahrheit, tatsächlich ein Stück näher gekommen ist [...] [und] dass vielleicht einige Elemente, nicht aber die gesamte Geschichte eine Erfindung ist.“⁵² In *Spione* hingegen steht anstelle einer wahrheitsverpflichteten Vergangenheitskonstruktion die unsichere detektivische Spurensuche. Obwohl die traumatischen Erfahrungen für die Enkel auf der Erzählebene eine abgeschlossene Vergangenheit darstellen, dient für sie die Recherche vor allen Dingen persönlichen Zwecken. In *Spione* ist die Erkenntnis der Familienzugehörigkeit und die Ungewissheit der eigenen Identität durch eine undurchsichtige Familienvergangenheit der Auslöser für die Vergangenheitsrekonstruktion. In *Soldados de Salamina* erkennt der fik-

⁵² Ebd., S. 274.

tive Cercas, dass die Landesgeschichte unmittelbar mit seiner persönlichen Geschichte verbunden ist und er nur durch die Aufarbeitung der Vergangenheit seine literarische Schaffenskrise überwinden kann. (Vgl. SdS 187) Doch beide Protagonisten können das historische Geschehen nicht vollständig aufklären: Bleibt in *Spione* die schuldhafte Familienvergangenheit ganz im Dunkeln, kann auch in *Soldados de Salamina* nicht mit Sicherheit angenommen werden, dass Miralles der gesuchte Lebensretter von Sánchez Mazas ist.⁵³ Unbedingter Aufklärungswille über den Ablauf der historischen Ereignisse sowie Schuld- und Opferzuweisungen treten in der Literatur der Nachgeborenen in den Hintergrund, weil der historische Moment nicht wahrheitsgetreu rekonstruiert werden kann. Anstelle der einzig gültigen Vergangenheitsversion und dem damit einhergehenden Erkenntnisgewinn steht die Ungewissheit. Beide Ich-Erzähler müssen die historischen Ereignisse schließlich mithilfe ihrer Vorstellungskraft ausgestalten. Gerade hier zeigt sich, dass es der Enkelgeneration in der literarischen Erinnerung an die Vergangenheit nicht mehr um die Stärkung der Interessen einzelner Erinnerungsgemeinschaften und der weiteren Vertiefung erinnerungskultureller Differenzen geht, sondern um die Aufklärung der in der Vergangenheit liegenden Ursachen, die das Individuum und die Gesellschaft in der Gegenwart beeinflussen.

Javier Cercas schreibt mit seinem Roman Kriegsmymen des republikanischen und des franquistischen Lagers in das nationale Gedächtnis der Gesellschaft ein, um zu verdeutlichen, dass sich die heutige spanische Gesellschaft auf Werte beider im Bürgerkrieg verfeindeten Parteien gründet. Elisabeth Suntrup-Andresen kommt daher zu dem Schluss, dass „[d]er ‚Enkel‘ zum Stifter und Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses [wird], indem er den Bürgerkrieg in identitätsstiftender Weise an die Gegenwart anbindet und dabei die Deutungshoheit über die Vergangenheit beansprucht.“⁵⁴ Marcel Beyer wiederum zeigt, dass der Enkelgeneration der Zugang zur Vergangenheit auf vielfältige Weise verstellt ist, weshalb Schuld und Opferschaft nicht mehr eindeutig zugeschrieben werden können. Während die Aufklärung über historische Zusammenhänge deshalb in den Hintergrund tritt, rücken Reflexionen

⁵³ Vgl. SdS 148.

⁵⁴ Suntrup-Andresen, *Hacer memoria*, S. 266f.

über die Vermittlung von Vergangenheit auf literarischer Ebene in den Vordergrund. Dennoch, so lässt sich folgern, ist die Auseinandersetzung mit den Wurzeln der eigenen Geschichte für nachgeborene Generationen essentiell, da Gegenwart und Vergangenheit untrennbar miteinander verbunden sind.

Alexander Fischer

Im existentiellen Zwiespalt.
Wilhelm Genazinos *Ein Regenschirm für diesen Tag* vor dem Hintergrund
existenzphilosophischer Konzepte

In den Romanen des Autors Wilhelm Genazino (geb. 1943) tauchen immer wieder Themen auf, die aufs Engste mit grundsätzlichen Fragestellungen der Existenzphilosophie verbunden sind. Nicht nur findet Sartre Erwähnung in mehreren Texten, wenn beispielsweise sein „hässliche[s] und doch so wahre[s] Gesicht“¹ den Protagonisten in *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz* (1989) während einer kritischen Situation aus seinem Schwindel herauszieht, so dass er dem Philosophen zu Dank verpflichtet ist: „[...] ich gehöre wieder mir allein, vielen Dank, Herr Sartre.“² Auch ist die Phänomenologie des Franzosen ein wesentlicher Bezugspunkt für Genazinos ‚Philosophie des Schauens‘, die den Blick mitunter als Abgrenzung, sogar als Angriffsinstrument versteht.³ Ähnliche Erwähnungen findet Heidegger, der Gegenstand der Promotion des Wäsche ausfahrenden Philosophieabsolventen Warlich in *Das*

¹ Wilhelm Genazino: *Der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz*. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 98.

² Ebd., S. 99.

³ Eine ähnliche Argumentation findet sich bereits bei Andrea Bartl: „The kindness of strangers“. Das Motiv der Fremdheit in ausgewählten Romanen Wilhelm Genazinos. In: Andrea Bartl / Friedhelm Marx (Hg.): *Verstehensanfänge. Das literarische Werk Wilhelm Genazinos*. Göttingen 2011, S. 69-84, hier insbesondere S. 76-80. Grundsätzlich lassen sich für ein besseres Verständnis der Philosophie des Schauens in Genazinos Werk folgende Texte empfehlen: Neben eigenen theoretischen Reflexionen des Autors in: Wilhelm Genazino: *Der gedehnte Blick*. In: Ders. (Hg.): *Der gedehnte Blick*. München 2007, S. 39-61 oder Wilhelm Genazino: *Die Belebung der toten Winkel*. Frankfurter Poetikvorlesungen. München/Wien 2006 (v. a. die Vorlesung mit dem Titel *Metaphysische Westentaschen*), finden sich in Iris Hermann: *Elemente einer Sehphilosophie in Wilhelm Genazinos Essay Der gedehnte Blick*. In: Bartl / Marx (Hg.), *Verstehensanfänge*, S. 165-178, und in Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wilhelm Genazino. Edition Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 162 (2004) Ergründungen dieses so elementaren Bestandteils in des Autors Poetik*.

Glück in glücksfernen Zeiten ist⁴ und gleichzeitig so etwas wie ein Grundgefühl mancher Protagonisten theoretisierte: Das Gefühl „ohne [jeine innere Genehmigung auf der Welt [zu sein]“ (RFT 14).⁵

Ausgehend von der schwierigen existentiellen Situation der „Geworfenheit des Daseins“ also, drehen sich Genazinos Romane oftmals um eine Suche der Protagonisten nach Selbstidentität, der problematischen Aufgabe, man selbst zu werden und sich letztlich in den vorhandenen Gegebenheiten einzurichten.

Versucht man eine gemeinsame Lektüre dieser Romane mit der Existenzphilosophie Heideggers und Sartres, finden sich Parallelen, aus denen interessante Lesarten entstehen können. Genazinos Protagonisten finden sich mit ähnlichen existentiellen Problemen konfrontiert, die durch die Philosophie des Existentialismus beschrieben werden. So lassen sich manche Romane Genazinos gewissermaßen als experimentelle Versuchsanordnungen lesen, in denen Freiheit und Selbstbestimmung geprüft, das Spannungsverhältnis zwischen dem Dasein und einer Entfremdung⁶ gezeigt werden und das existentialistische Problem der Werdung und Befreiung des Menschen mit seinen eigenen Möglichkeiten thematisiert wird.⁷ Als theoretische Grundlage werden ausgewählte Abschnitte aus Heideggers *Sein und Zeit* und Jean-Paul Sartres *Der Existentialismus ist ein Humanismus* neben *Das Sein und das Nichts* herangezogen.

⁴ Vgl. Wilhelm Genazino: *Das Glück in glücksfernen Zeiten*. München 2009.

⁵ Wilhelm Genazino: *Ein Regenschirm für diesen Tag*. 10. Aufl. München 2007, S. 14. Fortlaufend mit der Sigle RFT bezeichnet.

⁶ Entfremdung beschreibt den Zustand einer Figur, die den überpersönlichen geschaffenen Wertmaßstäben und Normen, selbst seinen Mitmenschen, seiner eigenen Arbeit, bis hin zu seinem eigenen Ich, fremd gegenübersteht. Nicht nur Hilflosigkeit, beispielsweise in Anbetracht unergründlicher bürokratischer Machtapparate, ist die Folge, sondern auch die Opposition gegen die Verhältnisse kann als Reaktion auf den Zustand der Entfremdung gelesen werden. Zum Weiterlesen empfiehlt sich: Rahel Jaeggi: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main/New York 2005.

⁷ Einige grundsätzliche Ideen dieses Beitrags entstammen der Magisterarbeit des Autors mit dem Titel *Wider das System: Der gesellschaftliche Aussteiger* in Genazinos »Ein Regenschirm für diesen Tag« und literarische Verwandte bei Kleist und Kafka, die 2011 bei Frau Prof. Dr. A. Bartl im Fachbereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Bamberg eingereicht wurde. Die Arbeit erscheint 2012 in der University of Bamberg Press.

gen, beschreiben sie doch ein existentialistisches Verständnis des Menschen in der Welt. Ein Anspruch auf Vollständigkeit der Wiedergabe sämtlicher existenzphilosophischen Ideen der beiden Philosophen besteht freilich nicht, würde dies doch schließlich den Rahmen des Vorhabens sprengen. Eine Konzentration auf Einzelaspekte, die Aufschlüsse zu Genazinos Roman liefern können, muss erfolgen. In der bisherigen Forschung zu Wilhelm Genazino fehlt eine Untersuchung zu Fragekomplexen vor existentialistischem Hintergrund. Speziell fand eine Auseinandersetzung mit dem Roman *Ein Regenschirm für diesen Tag*, sieht man von einer Untersuchung des Wahrnehmungsthemas in Verbindung mit dem Flanieren von Heiko Neumann ab,⁸ vornehmlich in Rezensionen statt, ohne dass das Werk in einen größeren konzeptionellen Rahmen eingespant worden wäre.

Im Folgenden steht nun also der Versuch einige Grundideen der Existenzphilosophie, auf Grundlage ausgewählter Texte zweier maßgeblicher Philosophen des 20. Jahrhunderts, Heidegger und Sartre, mit der Interpretation eines ausgewählten Genazino-Romans, hier *Ein Regenschirm für diesen Tag*, der am Beginn des 21. Jahrhunderts steht, zusammenzubringen. Zunächst soll eine knappe Einführung in die für diesen Beitrag bedeutenden Kernkonzepte der Existenzphilosophie gegeben werden, die das In-der-Welt-Sein, die „Geworfenheit“ des Menschen, in der die existentialistische Ausgangsposition gesehen werden kann und die Identitätsfindung und Einrichtung in den Gegebenheiten, die schließlich als existentialistische Aufgabe zu verstehen ist, näher betrachtet. Daran anschließend findet eine werkimmanente Analyse des Romans in dem zuvor abgesteckten philosophischen Blickfeld statt.

⁸ Heiko Neumann: „Der letzte Strich des Flaneurs“. Schwierige Fußgänger in Wilhelm Genazinos Romanen *Ein Regenschirm für diesen Tag* und *Die Liebesblödigkeit*. In: Bartl / Marx (Hg.), *Verstehensanfänge*, S. 149-164.

Existenzphilosophische Grundlagen

Der Begriff Existenz- oder Existentialphilosophie bezeichnet seit 1929 im deutschen Sprachraum jene philosophische Richtung, die sich an der subjektiven Existenz orientiert.⁹ Ein Schwerpunkt dieser Philosophie lässt sich in Deutschland vor allem in den 1920er Jahren und in den 1940er und 1950er Jahren in Frankreich ausmachen. Schon der Begriff ist für sich problematisch, wollte doch keiner der Hauptvertreter diesen für sich selbst gelten lassen.¹⁰ Jean-Paul Sartre schließlich prägt mit seiner Philosophie, die auf Grundlage der Existenzphilosophie fußt, die Bezeichnung *Existentialismus*, die mittlerweile in der Breite Verwendung findet. In seinem Essay *Der Existentialismus ist ein Humanismus* wird der Existentialismus schließlich als „eine Lehre [...], die das menschliche Leben möglich macht und die außerdem erklärt, dass jede Wahrheit und jede Handlung ein menschliches Milieu und eine menschliche Subjektivität implizieren“, definiert.¹¹ Der Mensch ist ein „ontologisches“, ein „seinsverstehendes Wesen, das sich auf Grund seiner Strukturen zu sich selbst und zum Seienden verhält im Blick auf ein vorverstandenes Sein.“¹² Eben dies bedeutet, dass der Mensch seinsverstehend ist, und aufgrund seines eigenen Da-Seins in der Welt auch in der Lage ist, ein anderes Sein zu verstehen. Gerade weil der Mensch sich nun in einem verstehenden Dasein befindet, ist er gezwungen, sich zu sich selbst und zu anderem Seienden in irgendeiner Art zu verhalten.

Eng verknüpft mit dem Begriff des Existentialismus sind die Begriffe *Existenz* und *existentiell*, die sich auf ein menschliches Dasein beziehen. Das Dasein ist die Existenz und als existentiell gelten die Momente „des

⁹ Vgl. Joachim Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel 1971, S. 863.

¹⁰ Vgl. Martin Gessmann (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. Begründet von Heinrich Schmidt. 23., vollständig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart 2009, S. 216f.

¹¹ Jean-Paul Sartre: Der Existentialismus ist ein Humanismus. Übersetzt von Vincent von Wroblewsky. In: Ders.: Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943-1948. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften 4. Hg. von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 145-192, hier S. 146.

¹² Ritter, Historisches Wörterbuch der Philosophie, S. 863.

spezifischen Bewusstseins [...], indem der Mensch sich von seiner faktischen Existenz ‚innerlich betroffen‘ erfährt und sie zugleich als die ihm selbst überantwortete Aufgabe seines Handelns und Denkens übernimmt.“¹³ In eben diesen existentiellen Momenten werden wir auf unser Dasein zurückgeworfen und in einen Moment der Bewusstwerdung dieses Daseins versetzt. Die Betroffenheit und die Existenz als einem Selbst überantwortete Aufgabe weisen darauf hin, dass der Mensch als für die eigene Existenz verantwortlich gilt – sie ist seine ständige Begleiterin, eine Lebensaufgabe.

Heidegger betreibt einen atheistischen Existentialismus,¹⁴ an dem Sartre sich schließlich abarbeitet. So entstehen diverse Interferenzen. Für die spätere Analyse spielen vor allem zwei Konzepte eine wesentliche Rolle: Das In-der-Welt-Sein in Verbindung mit der Situation des In-die-Welt-geworfen-Seins nach Heidegger sowie die von Sartre näher betrachtete Problematik der Subjektwerdung und Individualität innerhalb der Gesellschaft.

Die Geworfenheit des Menschen

Ein Schwerpunkt im Existentialismus ist nun also das menschliche Dasein, das dadurch charakterisiert wird, dass der Mensch in die Welt „geworfen“ ist und mit dieser Ausgangssituation umzugehen hat. Jedes menschliche Dasein ist bereits Dasein im Sein und kann hinter diese Tatsache nicht zurücktreten. Dieses Dasein ist bestimmt durch ein In-sein.¹⁵ In-sein ist nicht räumlich zu verstehen, so wie ein Bett in einem Schlafzimmer steht, sondern In-sein ist „[...] der formale existentielle Ausdruck des Seins des Daseins, das die wesenhafte Verfassung des In-der-Welt-seins hat.“¹⁶ Heidegger will hiermit ausdrücken, dass ein Dasein immer bereits in der Welt ist, es *ist* das In-der-Welt-Sein. So ist das In-sein „keine ‚Eigenschaft‘, die das Dasein zuweilen hat, zuweilen auch nicht, *ohne* die es *sein* könnte so gut wie mit ihr. Der Mensch ‚ist‘ nicht

¹³ Ebd., S. 852.

¹⁴ Im Gegensatz zu Jaspers beispielsweise, dessen Analysen zur Transzendenz eine religiöse Dimension erreichen. Dieser Aspekt wird für den vorliegenden Aufsatz außen vor gelassen.

¹⁵ Vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen 2001, S. 54.

¹⁶ Ebd.

und hat überdies noch ein Seinsverhältnis zur ‚Welt‘, die er sich gelegentlich zulegt.“¹⁷ Dem Dasein an sich kann nicht entronnen werden und so lässt sich die Welt auch nicht als losgelöster Teil objektivieren. Gerade deshalb ist die Situation des Menschen durch ein In-die-Welt-geworfen-Sein bestimmt, ohne die Möglichkeit, diese existentialistische Situation verlassen oder ändern zu können. Wir können aus der Welt, in die wir geworfen sind, nicht heraustreten. Das Geworfensein definiert Heidegger als existentielle Ausgangsposition nun wie folgt: „Diesen in seinem Woher und Wohin verhüllten, aber an ihm selbst um so unverhüllter erschlossenen Seinscharakter des Daseins, dieses ‚Daß es ist‘ nennen wir die Geworfenheit dieses Seienden in sein Da.“¹⁸ Ohne etwas über ein Woher oder Wohin zu wissen, findet sich der Mensch also in einem *Da*, das die Rahmgebung für das menschliche Leben und die diesem Leben inne liegenden Möglichkeiten gibt. Zu dieser Grundsituation muss sich der Mensch in irgendeiner Weise verhalten, hinter das eigene Sein kann nicht zurückgetreten und aus dem *Da*, der Welt, in der sich der Mensch findet, kann nicht herausgetreten werden. Trotz der existentiellen Geworfenheitssituation bleibt aber ein Handlungsspielraum des Menschen, eine Möglichkeit von Freiheit in der Gestaltung: Der Mensch ist in seinem Sein nicht in dem Sinne determiniert, dass er nicht frei sein kann, er ist schließlich, mit Sartre gesprochen, „nichts anderes als das, wozu er sich macht.“¹⁹ Menschen *sind* hiernach also zu einem wesentlichen Grade, was sie *tun*. In ihren Rollen, einem Lebensstil und bestimmten Charaktereigenschaften verstehen Individuen so ihr eigenes Dasein. Die eigene Identität zu wählen, ist von größter Bedeutung – und hierin liegt gleichzeitig eine hohe Eigenverantwortung, die die Menschen tragen: denn „der Mensch [ist] für das, was er ist, verantwortlich.“²⁰ In dem, was der Mensch ist, zeigt sich so ein grundlegender Entwurfscharakter: Dadurch, dass die Identität nicht festgelegt ist, entwickelt und verändert sie sich im Gang des Lebens laufend und wird nie abgeschlossen. Was während des Lebens getan wird, definiert das Individuum. So befindet sich das Selbst in einem ständigen Prozess

¹⁷ Ebd., S. 57. Hervorhebungen im Original.

¹⁸ Ebd., S. 135.

¹⁹ Sartre, Der Existentialismus, S. 150.

²⁰ Ebd.

der Realisierung im Blick auf die Zukunft: „[Der] Mensch [ist] erst das [...], was sich in eine Zukunft wirft und was sich bewusst ist, sich in die Zukunft zu entwerfen. Der Mensch ist zunächst ein sich subjektiv erlebender Entwurf.“²¹ Doch die Verwirklichung der menschlichen Identität, die in ständiger Weise, so lang das Leben dauert, eine bevorstehende ist, wird nie abgeschlossen, es besteht eine Unerreichbarkeit des Entwurfsideals und somit, laut Heidegger, ist dieses Leben ein „Dasein-zum-Tode.“²² Erträglich wird dies nur, wenn es zu einem wesentlichen Grade unbewusst abläuft und so ein alltägliches Dasein möglich macht. Durch „Verfallenheit“ vergisst der Mensch, dass er ein zeitliches Wesen ist, ein zukunftsgerichtetes Geschehen und ein Sein-zum-Tode. Gerade die reflexiv erkennenden Momente, die dieses vergessende Verfallen aufbrechen, verleihen der Identität des Menschen Authentizität. Für Heidegger geschieht dies in der Erfahrung einer Todesnähe, für Sartre im Verspüren eines Ekels.

Den Raum für die Entfaltung der Freiheit, die jedes Individuum nun letztlich gewissermaßen annehmen *muss*, bildet die Mitwelt – die Gesellschaft.

Individualität und Gesellschaft

Durch die Geworfenheit in die Welt gilt es, das Sein selbst zu bestimmen, sich selbst zu verwirklichen, ist das Sein doch nicht von Beginn an festgelegt. Eben so wird das Leben im Sinne des Existentialismus zur Aufgabe, die eine Ich-Werdung, ein Selbst-werden beinhaltet. Das Leben und Dasein findet immer im Verbund mit einer Mitwelt statt, die uns unzweifelhaft mitbestimmt. Die menschliche Existenz ist in einen weiteren gesellschaftlichen Kontext eingebettet, aus dem Rückschlüsse für eine Selbstinterpretation und Selbsteinschätzung gezogen werden. Grundsätzlich sind es die Praktiken der sozialen Welt, die zu einem Großteil definieren, wie der Einzelne Sinn für sich finden kann. Menschwerdung in der Welt, in die der Mensch geworfen ist, funktioniert dann durch die Übernahme konkreter Rollen und Verantwortungen oder eben die bewusst gewählte Kontrastierung in einer Verweige-

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 244.

nung genau dieser, schließlich ist „[d]er Mensch nichts anderes als wozu er sich macht“,²³ wodurch er einen freiheitlichen Spielraum behält.

Auch in diesem Spielraum ist das Dasein jedoch durch ein Mitsein mit anderen und auch ein Miteinander mit anderen Menschen bestimmt. Das Leben existiert nie ohne andere. Mit einem alle Menschen einschließenden Dasein bilden sie ein unpersönliches, neutrales *Man*, dass als Stellvertreterbegriff für die Gesellschaft verstanden werden kann: Das „Man, das kein bestimmtes ist und das Alle, obzwar nicht als Summe, sind, schreibt die Seinsart der Alltäglichkeit vor.“²⁴

Bestimmend ist in diesem alltäglichen Zustand nun eine Sorge um den Abstand des Einzelnen zu den anderen, was sich beispielsweise in der Bemühung um gesellschaftliche Stellungen zeigt. Durch diese Sorge, die alle teilen, herrscht im *Man* eine Durchschnittlichkeit, die bestimmt, „was sich gehört, was man gelten lässt und was nicht, dem man Erfolg zubilligt, dem man ihn versagt.“²⁵ Gerade dieser Durchschnitt und seine Alltäglichkeit sorgt bei vielen dafür, dass sie ihre individuellen Seinsmöglichkeiten unterschätzen und nicht ausschöpfen, was Heidegger „Einebnung“ nennt. Diese besteht in einer Ansammlung der meisten in einem Mittelmaß, das gleichzeitig durch seine Alltäglichkeit eine Anpassung des Individuums fordert und so ein großes Potential für die Entfremdung des Einzelnen von den bestehenden Verhältnissen beinhaltet. Durch die Macht seiner Durchschnittlichkeit, Einebnung und öffentlichen Weltauslegung besteht also letztlich die Gefahr des Verdeckens der eigenen Seinsmöglichkeiten in einer Entfremdung. Gleichzeitig nimmt das *Man* einen gewissen Teil der Verantwortung von den Schultern der Einzelnen, da es „alles Urteilen und Entscheiden vorgibt [und somit] [...] dem jeweiligen Dasein die Verantwortlichkeit [nimmt].“²⁶

Sartre versteht die Möglichkeiten der Gesellschaft als Gelegenheit der Selbsterkenntnis. Die Einbettung in die Umwelt, in ein soziales Netzwerk mit menschlichen Interaktionen, schafft ein Bewusstsein, im Gesehenwerden durch andere: „Ich bin für mich nur als reine Verwei-

²³ Ebd., S. 150.

²⁴ Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 127.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

sung auf andere.²⁷ Aspekte des Daseins werden dem Mensch dadurch umso bewusster, dass er Kontakt mit anderen hat. Um die eigenen Strukturen des Selbst-Daseins voll realisieren zu können, braucht er zwischenmenschliche Beziehungen.

Gleichzeitig wird der Gesehene Mensch durch den anderen objektiviert. Im Moment des Gesehenwerdens ist der Gesehene ausgeliefert, was mit Sartre dem Verbluten der eigenen Welt gleicht kommt. Hat der Andere es erreicht, dass man sich schämt, ist sein Urteil anerkannt – er wird zum Richter. Der blickende Andere ist in der Sehsituation Subjekt und der Betrachtete das Objekt. Indem der Andere zum Subjekt wird, befindet er sich auch im Zentrum der Welt.²⁸ Der Betrachtete ist nur noch ein Anschauungsobjekt. Die Welt strukturiert sich gemäß der Ansicht des Subjekts um und kann so auf die Situation des Betrachteten ungewollten Einfluss nehmen: „So ist plötzlich ein Gegenstand erschienen, der mir die Welt gestohlen hat [...]. Die Erscheinung des Anderen in der Welt entspricht also einem erstarrten Entgleiten der Welt, die die Zentrierung, die ich in derselben Zeit herstelle, unterminiert.“²⁹ Der Blick kann so sogar als Waffe genutzt werden, die eine geplante Struktur zerstören kann, genau so, wie sie manche Kinder verwenden, wenn sie andere Kinder mittels ihrer Blicke vom Spielen ausgrenzen wollen. Die Tatsache also, dass der Mensch als Objekt gesehen werden kann, fordert den Beweis heraus, dass man mehr sei als bloßes Objekt. Menschliche Beziehungen bekommen damit einen grundsätzlichen Charakter von Selbstversicherungsdrang. So oder im Verwirklichen einer Freiheit wird der Einzelne sich selbst bewusst – ein Wechselspiel, mit dem gerade Genazinos namenloser Protagonist aus *Ein Regenschirm für diesen Tag* beständig umzugehen versucht.

²⁷ Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften 3. Hg. von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 470.

²⁸ Vgl. ebd., S. 463-472.

²⁹ Ebd., S. 462.

Im existentiellen Zwiespalt

Verschiedene existenzphilosophische Konzepte lassen sich nun im Hintergrund des Romans wieder erkennen. Dabei soll ein Fokus auf die „Geworfenheit“ des Menschen, existentielle Momente, Identitätsfindung und Selbstverwirklichung des Individuums in Rollen und in Abgrenzung von Ich und dem *Man* der Gesellschaft im Zuge einer Entfremdung, die auch durch ein *Dasein-zum-Tode* geprägt ist, gelegt werden.

Genazinos Roman schildert ein Dasein am Beginn des neuen Jahrtausends, in dem das Diktum von der Unmöglichkeit des Heraustretens aus der Welt einen beinahe neurotisch-verhaltensbestimmenden Zug annimmt.

Fehlende Genehmigung

Die Ausgangsposition des namenlosen Ich-Erzählers, der so nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für viele stehen kann, kommt dem Heidegger'schen existentialen Geworfensein gleich. So weiß er, „[d]aß [er] ohne [s]eine innere Genehmigung auf der Welt [ist und] [g]enaugenommen warte[t] [er] noch immer darauf, daß [ihn] jemand fragt, ob [er] hier sein möchte“ (RFT 14). Diese Grundsituation führt soweit, dass sie nicht nur den Alltag des Protagonisten maßgeblich beeinflusst, sondern bereits auch auf Menschen seines Nahbereiches ausstrahlt. Seine Freundin Lisa hat ihn sogar wegen seines Unwillens, sein existentielles Verständnis zu ändern, verlassen und lässt ihn in melancholischer Stimmung zurück, die nur mehr Fluchtgefühle in ihm heraufbeschwört, wenn er „keine Kraft [mehr hat], diesem verworrenen Problem ins Auge zu blicken“ (RFT 35). Der Verlust ist umso dramatischer, wenn man bedenkt, dass es ihm nur mit Lisa „zusammen [...] möglich war, auf eine nachträgliche Genehmigung durch [s]ich selber zu verzichten“ (RFT 37-38). Als Ergebnis davon – schließlich muss sich der Mensch zu seinem *Da* in irgendeiner Weise verhalten – versucht er seine Situation in Handlungen umzuleiten, die mitunter gar kriminelle Züge bekommen, wenn er in der „Verstimmung darüber, [...] ohne innere Genehmigung [zu] lebe[n]“, Rasierklingen stehlen möchte (RFT 19). Dieser Akt ist ein

Bestandteil dessen, was der Ich-Erzähler als „versteckte Auflehnung gegen das nicht genehmigte Leben“ (RFT 20) klassifiziert. Eine dem Protagonisten ganz eigene Form von Protest ist so schließlich seine Reaktion, sein Nutzen des Handlungs- und Gestaltungsspielraums, der sich vornehmlich durch Umhergehen, wiederholtes, gedehntes Schauen und Reflexion auszeichnet – aber dazu später mehr. Das Bewusstsein über die Geworfenheit ins Dasein fordert ihn nicht bloß zur Gegenwehr auf. Es ist oftmals auch mit einem Gefühl der Lähmung durch ein beständiges Nicht-verstanden-Werden verbunden. Im Protagonisten ruft dies mitunter ein Hingezogenheitsgefühl zu Menschen hervor, die sich über die Geworfenheit nicht bewusst sind, wenn ihm das „glücklich-leere[] Gesicht, [die] bärenartig tumb vorgetragene Zufriedenheit [eines Behinderten gefällt], [...] [während er sich unbewusst] [...] im Glück seiner Abweichung [sonnt]“, wohingegen sich alle Normalen „quälen“ (RFT 69).

Im Lichte dieser Ausgangsposition erscheint ihm das Leben, das in seinem Woher und Wohin diffus bleibt, merkwürdig. Verstehen als Existential wird zu einer Crux, die eine „Gesamtmerkwürdigkeit des Lebens“ (RFT 77) bedingt, von der Kinder, so wird herausgestellt, noch nicht betroffen sind, denn sie müssen nicht zwingend verstehen. In diesem Zwiespalt generieren sich existentielle Momente, die im Sinne der vorgestellten existenzphilosophischen Konzepte dem Leben eine wie auch immer geartete Authentizität verleihen. Verschafft man sich einen Überblick über die großen Existenzphilosophen der Neuzeit, erfährt sich der Mensch in verschiedenen Zuständen: bei Kierkegaard ist es die Angst, bei Heidegger die Todesnähe, bei Jaspers das Scheitern, bei Camus das Absurde und bei Sartre der Ekel.³⁰ Genazinos Figur erfährt sich nahezu in jedem dieser Zustände. So ist es die Angst vor dem Nicht-verstanden-Werden und Verschwinden, die mit einer befürchteten Todesnähe einhergeht. Oder es ist eine Absurdität des Alltags, die auch in einen Ekel vor Personen und Dingen münden kann, genauso wie ein Scheitern immer zu drohen scheint.

Die Nähe eines Abgrunds, die der Protagonist „fast täglich“ spürt, wenn er an ihm „entlangtaumel[t]“ (RFT 50), entpuppt sich mehrfach als

³⁰ Zur Einführung in die Existenzphilosophie eignen sich: Thomas Seibert: Existenzphilosophie. Stuttgart 1997, sowie Urs Thurnherr / Anton Hügli (Hg.): Lexikon Existenzialismus und Existenzphilosophie. Darmstadt 2007.

existentielle Situation, die der Erzählerfigur die Erschöpfung durch sich selbst und auch kleinsten Diktaten des *Man* deutlich macht: „Erschöpft von mir selbst, beschließe ich, zum Friseur zu gehen, damit heute wenigstens irgend etwas Vernünftiges geschieht“ (RFT 50). In solchen Momenten ruft die Figur, einer inneren „lebhaft empfundene[n] Zwiespältigkeit“ (RFT 168) folgend, sich selbst zur Vernunft auf: „Aber du kannst nicht immer ein Ablenkungsleben führen, sage ich halblaut zu mir selber. Es muß für dich auch noch eine andere Leidenschaft geben als immer nur die Verschwindsucht“ (RFT 50). Diese anderen Leidenschaften bestehen vornehmlich aus dem „Umhergehen und Umhersehen“ (RFT 54), durch das er nicht nur dem Gefühl des nicht genehmigten Lebens zu entkommen, sondern sich auch vor dem Gefühl verrückt zu werden zu schützen versucht. In dieser Furcht, „Geisteskranker“ (RFT 55) zu werden, ist ein weiterer existentieller Moment zu sehen, der dem Protagonisten sein Dasein bewusst macht. So gestalten sich mitunter Grenzsituationen, die durch Widersprüche und Uneindeutigkeiten in seinem Denken entstehen und ihm „das Gewebe [s]einer Verrücktheit“ (RFT 90) deutlich machen. Zugleich warnt er sich vor eigenen Fluchtreflexen, die ihn zum Gehen auffordern: „Es darf keinesfalls soweit kommen, daß ich mein Leben nur noch während des Umhergehens erträglich finde“ (RFT 91), und behilft sich mitunter mit der Vorstellung eines „gespielten Verrücktsein[s] [...], das [ihm] helfen soll, unangefochten zu leben“ und die „Distanz zur Wirklichkeit [zu] vergrößern“ (RFT 95). Er geht sogar soweit zu sagen, dass „Normalität nur gespielt ist“ (RFT 95) und dem Menschen eigentlich eine „natürliche Neigung zur Geisteskrankheit“ (RFT 95) inne liegt. Im Spiel von Verrücktheit und Normalität erweist sich so letztlich das aufgedeckte Dasein und im Anerkennen dieser Existenz „wird sich dann zeigen, daß die Menschen erst dann glücklich sein können, wenn sie zwischen gespielter und echter Verrücktheit jederzeit wählen können“ (RFT 95). Auch hier deuten sich die ständigen reflektierten Rückschlüsse für das Selbst anhand des gesellschaftlichen Kontextes an, die durch einen weiteren existentiellen Moment noch verstärkt werden.

Zwischen dem Dasein des Protagonisten und dem alle Menschen einschließenden, unpersönlichen und neutralen *Man* entstehen laufend Situationen, die der Ich-Erzähler „Peinlichkeitsverdichtungen“ (RFT 133)

nennt. Eng verknüpft mit des Erzählers Gefühl von Peinlichkeit, das sich bis in Ekel steigern kann,³¹ ist ein Gefühl der Scham. Genazino selbst ist es, der dies näher beschreibt: „[Es existiert eine] Scham darüber, dass ein Mensch nicht voraussetzungslos leben und sterben darf, sondern unter allen Umständen ein bestimmter Mensch mit einer biografischen Anstrengung sein muss.“³² Diese Scham kennt auch der Protagonist aus *Ein Regenschirm für diesen Tag* – es ist eine „Scham, die [s]einem Körper seit den Kindertagen vertraut ist“ (RFT 168). Mit einem Bewusstsein für diese Situation ergibt es sich, dass er auf den Tag wartet, „an dem alles, was lebt, seine Peinlichkeit eingesteht“ (RFT 85). Die Gefühle von Peinlichkeit und Scham, in Himmelsbach sogar personifiziert und als „peinliche Manöver des Schicksals“ unberechenbar (RFT 22), begegnen dem Ich-Erzähler laufend³³ und werden so genau zu den Momenten „des spezifischen Bewusstseins [...], indem der Mensch sich von seiner faktischen Existenz ‚innerlich betroffen‘ erfährt.“³⁴ Der Extremfall für dieses Empfinden ist das Angesicht des Todes.

Mit Heideggers *Dasein-zum-Tode* wird das Leben als eine ständige Verwirklichung der eigenen Identität gesehen, die nie abschließend erreicht wird. Erträglich ist dies nur, wenn es zu einem weiten Teil unbewusst abläuft und den Alltag nicht mit ständiger Präsenz, wie es bei dem Nicht-verstanden-Werden, den Verrücktheitsmomenten, der Peinlichkeit und Scham der Fall ist, belastet. Genazinos Protagonist liegt aber anscheinend nichts ferner, als unbewusst – buchstäblich – durch das Leben zu gehen, und so identifiziert er den Tod auch treffgenau als

³¹ „Und gleichzeitig stichelt der Ekel gegen mich: Wenn du jetzt nicht fliehst, gehst du in den Ausdünstungen deiner Mitmenschen unter!“, RFT 80. Zum Weiterlesen empfiehlt sich: Sven Hanuschek: „Das Sofa blieb und stank in abgeschwächter Form weiter“. Ekel und Erkennen im Werk Wilhelm Genazinos. In: Bartl / Marx (Hg.), *Verstehensanfänge*, S. 131-148.

³² Wilhelm Genazino: Die Flucht in die Ohnmacht. In: *Kleist-Jahrbuch* (2008/09), S. 16-21, hier S. 21.

³³ Die Stichworte „Peinlichkeit“, „Scham“, „schämen“, „peinlich“ u. ä. kommen in dem Roman in regelmäßiger Wiederkehr vor: Siehe die Seiten 21, 22, 30, 43, 56, 58, 59, 64, 65, 76, 85, 96, 99, 117, 133, 152, 160, 165 und 168. Zum Aspekt des Fremdschämens bei Genazino empfiehlt sich der Aufsatz von Hans-Peter Ecker: Schiffbruch mit Zuschauer II: „Fremdschämen“ bei Wilhelm Genazino. In: Bartl / Marx (Hg.), *Verstehensanfänge*, S. 115-130.

³⁴ Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 852.

Möglichkeit dem Dasein zu entkommen und manchmal „verläßt [ihn] der Mut, das Leben fortsetzenswert zu finden“ (RFT 77), was ihm wiederum aber so banal erscheint, dass er selbst das Nachdenken darüber banal findet. Zwar empfindet er einmal „eine Sympathie mit [s]einem hoffentlich noch fernen Tod“, doch bremst er seinen Anflug von Pathetik direkt im Anschluss: „Himmel, schon wieder ein schwer bedeutsamer Satz! In Wahrheit erfahre ich nur meine Teilnahme am allgemeinen Trivialschicksal: Am Ende meines Lebens steht der Tod, weiter ist nichts“ (RFT 159). Der Tod, inbegriffen in einen Koffer (oder den Koffergriff), der „das letzte ist, was von einem Menschen übrig bleibt“ (RFT 63), scheint dem Protagonisten gleichsam öfter zu begegnen, sei es durch seine ehemalige Kollegin Regine, die sich zur Sterbebegleiterin ausbilden lässt (RFT 86), im paradoxen Bild mit einem Neugeborenen – „Reglos wie ein kleiner Toter wird ein schlafender Säugling an mir vorübergefahren“ (RFT 58) – oder als schlafende Frau auf dem Balkon, die schließlich vom Tod „erwacht und [...] durch die Berührung der Leichentücher ihren wirklichen Tod doch noch einmal ab[wendet]“ (RFT 150), wie auch in einer weiteren Szene, die Gewissheit über seine Abwesenheit schafft: „Eine staubsaugende Mutter ist so abwesend wie der Tod“ (RFT 26). Die Rückversicherung darüber braucht der Ich-Erzähler bisweilen, um sich nicht zu sehr dem Bewusstsein von einem *Dasein-zum-Tode* hinzugeben. Als er sich fragt, was zuerst in ihn eindringen wird, Verrücktheit oder Tod, wird eine latente Todesfurcht deutlich: „Schon das Auftauchen des Wortes Tod schüchtert mich ein, ich lasse schnell ab von der Frage“ (RFT 109). Auch die Frage: „Wie wärs mit einer Trennung vom Leben, fragt sie, wegen erwiesener Geringfügigkeit?“ (RFT 125) lässt ihn im ironisch-melancholischen Dialog mit der fiktiven „Gertrud Schwermut“ (RFT 125) erstummen. In diesen Momenten des Erkennens, der das vergessende Verfallen des Protagonisten aufbricht, zeigt sich nicht nur eine Selbsterkenntnis, sondern gleichzeitig auch seine Stellung zum *Man*:

Ich betrachte die an mir vorbeigehenden Leute und rede mir ein, daß ich so bin wie sie. Ich zähle auf, was ich mit ihnen gemeinsam habe. Eine Weile geht es ganz gut. Aber dann merke ich, ich kann aufzählen, was ich will, in der Summe passen die Einzelheiten nicht zusammen und sie können auch durch den Fortgang des Lebens nicht zusammenpassend gemacht werden; deswegen kann die Summe auch an diesem Spätmorgen

von mir nicht genehmigt werden. Ich weiß ja nicht einmal, wie ich die merkwürdige Tatsache, daß ich mich heute als Flohmarkt-Händler versuche, in mein übriges Leben einordnen soll. (RFT 109-110)

Nicht nur konstatiert er einen Zustand von Entfremdung gegenüber der „inzwischen ganz billig geworden[en]“ Allgemeinheit (RFT 15), von der er sich wünscht, sie mal „ohne ihre Sonnenbrillen [...], ohne ihre Handtaschen, Sturzhelme, Rennräder, ohne ihre Rassehunde, Rollschuhe, Funkuhren [sehen zu können]“ (RFT 9-10), sondern zeigt gleichzeitig die Schwierigkeit sein Leben mit der „Verstimmung darüber, daß [er] ohne innere Genehmigung leb[t]“, als Ganzes zu ordnen (RFT 19).

Notausgänge

Gleichsam betrachtet der Protagonist sein Leben mit der Einbindung in die Gesellschaft, sowohl zwischenmenschlich als auch ökonomisch, sehr wohl als Aufgabe im Sinne Sartres, der er sich zu stellen hat: „Es [muss] mir endgültig gelingen, mich auf eigene Füße zu stellen.“ Die verschiedenen Rollen, die er inne hat und mit deren Hilfe Individuen ihr eigenes Dasein zu verstehen suchen, sind vielfältig und gleichsam unkonventionell: So ist er degradierter Schuhtester, was gleichzeitig seine neue Flohmarkt-Händler-Rolle bedingt, Leiter eines erfundenen Instituts, Journalist aus Zufall, Gelegenheitsliebhaber und Alltagsverstehrer, alles im Versuch eines Einfindens in die Normalität, die ihm oft so absurd erscheint. All diese Rollen und Lebensstile mit ihren bestimmten Charaktereigenschaften verhelfen dem Ich-Erzähler aber immer weniger zu einem Verständnis seines eigenen Daseins und geleiten ihn mehr und mehr in die bereits erwähnten Peinlichkeitsverdichtungen. So bezeichnet er sich schließlich folgendermaßen: „Außenstehende Leute wie ich, die nur gebildet sind, sind nichts weiter als moderne Bettler, denen niemand sagt, wo sie sich verstecken sollen“ (RFT 76). Das Schuhtester-Dasein passte noch am ehesten zu seiner Einstellung: „Wer wie ich leben muß, ohne die Genehmigung zu diesem Leben erteilt zu haben, ist aus Fluchtgründen viel unterwegs und legt deswegen auf Schuhe größten Wert“ (RFT 82). Mehr noch: Das Gehen ist für ihn nahezu gleichgesetzt mit Leben – „Im Prinzip lebe ich nur noch vormittags, wenn ich umhergehe und dabei ein wenig Geld verdiene [...]“ (RFT 39). Hierdurch bekommt der Beruf des Schuhtesters eine elementare Rolle und wird

zum Sinnbild für das ‚unordentliche Dasein‘ des Ich-Erzählers, das sich gesellschaftlicher Konvention, die er meidet, entzieht. Die Beschäftigung als Schuhtester ist so „die bisher einzige meine Lebens [...], der ich habe treu bleiben können“ (RFT 60), und die erste, die es ihm gleichzeitig möglich macht, sich seinem verweigernden Wesen hinzugeben und der „Zerbröckelung [s]einer Person [...], gegen die [er] wehrlos [ist]“ (RFT 39), durch die ihn entfremdenden Verhältnisse, zu entgehen.

Schon das Diktum des nicht-genehmigten Lebens ist Ausdruck für eine Entfremdung vom Leben, die auch seine Position in der Gesellschaft nicht mindern kann, sondern sogar noch erhöht. Auch das Gefühl der „Gesamtmerkwürdigkeit des Lebens“ (RFT 77) ist als entfremdetes Grundgefühl von allen dem Leben inne liegenden Systemen zu deuten, das mit zufälligen, unberechenbaren Wendungen und „Merkwürdigkeiten“ (RFT 93) aufwartet. Seine ersten Entfremdungserfahrungen bringt der Protagonist bereits aus der Kindheit mit, über die er grundsätzlich nicht gern redet (RFT 17). Gegen die entfremdenden Erinnerungen daran hilft ihm nun „[d]as Umherschweifen in der Stadt“ (RFT 17). So sticht hervor, dass er sich in einer Art Fluchtbewegung befindet. Das Gehen hilft ihm aus der „Welt der fertigen Botschaften,“ wie es Genazino in seiner zweiten Bamberger Poetikvorlesung nennt, zu entkommen.³⁵ Das Umhergehen sorgt so dafür, dass sich eine Distanz zur Umgebung aufbaut und der Erzähler in seinem stetigen Reflexionsmodus näher bei sich ist.

Wie sich bereits mehrfach andeutete, lebt der Erzähler in einem Zustand von Zwiespältigkeiten, zwischen Integration und Desintegration, Anpassung und Ablehnung, Zugehörigkeit und Außenseitertum, Verstehen und Nicht-Verstehen, Verrücktheit und Normalität und so auch Entwicklung und Stillstand. Wie nun aber schafft es der Ich-Erzähler, nach erfolgter Selbsterkenntnis durch die Abgrenzung von der Gesellschaft, sich im Leben einzurichten, sich zu dem zu machen, der er ist? Das Umhergehen, wie bereits erwähnt, entpuppt sich als ein anscheinend existentiell wichtiger Modus im Leben des Protagonisten. Bei Ge-

³⁵ Vgl. Wilhelm Genazino: Beiseite stehen und Luft holen. Zweite Bamberger Poetikvorlesung vom 02.07.2009. Podcast nachzuhören auf: http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur/2009_wilhelm_genazino/podcast_zur_poetikprofessur/ (aufgerufen am 09.11.2011).

nazino erfährt der Müßiggang so eine positive Konnotation, fern vom Vorurteil der Faulheit. Als eine Art Aussteiger schafft sich der Ich-Erzähler so etwas wie seine eigene Blase, einen dritten Raum – die leidfreie Zwiespältigkeit –, in dem er insofern zwiegespalten ist, als dass er einerseits mit einem Bewusstsein für eine gesellschaftliche Verankerung lebt („Ich weiß schon zuviel [...] und ich weiß immer noch nicht genug“; RFT 169), aber sich andererseits seiner individuellen Nische bewusst ist.

Als weiterer Bestandteil, neben dem Gehen, kommt das Schauen hinzu. In seinem Essay *Der gedehnte Blick* wird die Ausformung einer Phänomenologie des Sehens, die der Autor seiner Romanfigur einschreibt, deutlich: „Wenn wir ein Bild vor unseren Augen sozusagen anhalten und es über die vorab zugebilligte Zeit betrachten, kommt das zustande, was wir den gedehnten Blick nennen können.“³⁶ Diesem Prinzip folgt auch der Protagonist aus *Ein Regenschirm für diesen Tag* und ist damit ‚anders‘. Durch die längere Betrachtung, auch einer Alltagssituation, entsteht eine Stimulation des Geistes und die Objektivierung seiner Umwelt. Nachdem das Auge die Oberflächenstruktur des herausgegriffenen Bildes registriert und fixiert hat, beginnt die eigentliche Arbeit des gedehnten Blickes in Form der Verwandlung eines Bildes – also auch der poetischen, fiktiven Aufladung, denn „das Poetische ist der Gewinn einer Anschauung von etwas, was gleichzeitig als wertlos hätte übersehen werden können.“³⁷ Dies ist vor allem in Bezug auf das Selbst der Figur zu verstehen, denn das Gesehene wird laufend reflektiert und dient damit der Abgrenzung vom *Man* (wie sich andere Individuen auch von ihm abgrenzen) und der persönlichen Sinnsuche im ungenehmigten Leben. Mitunter lässt ihn sein Seh-Modus sogar „in Abenteuer [geraten], die [er] so nicht will“ (RFT 11). Indem er aber ein angeschautetes Ding als Substitut nutzt (beispielsweise die Kleiderbürste, deren Ruhe er auf sich überträgt; RFT 134), erschafft er schließlich einen subjektiven Kosmos mit Reflexionszusammenhang, der ihn vom *Man* zu entfernen scheint, während er von dieser amorphen gesellschaftlichen Masse lediglich „[u]mschluppt“ (RFT 159) wird. Mit einem buchstäblichen Durchschauen der Mechanismen seines eigenen Seins und das der An-

³⁶ Genazino, *Der gedehnte Blick*, S. 42.

³⁷ Genazino, *Die Belebung der toten Winkel*, S. 57.

deren findet der Erzähler jedoch seinen Notausgang, so durchbricht er das System, aber verändert es nicht – es ist im Prinzip gegenteilig, er lebt auch davon.

Der Protagonist flüchtet sich so nicht nur einmal in Zustände, die als Tagträume verstanden werden können. Tagträume definiert Genazino in seinem Essay *Karnickel und Fliederbüsche, violett* wie folgt: Der Tagtraum ist „eine Form des Spiels mit uns selbst [...], ein sprachlich geordnetes und das heißt: ein wieder erzählbares Zeichen, das ein unablässig sich selbst reproduzierendes Leben über sich selbst erfindet: Im Spiel, als Zuschauer seiner selbst.“³⁸ Ein solcher Selbstbezug gestaltet sich in *Ein Regenschirm für diesen Tag*. Hier erweist sich der tagträumerische Dauerzustand als evident abweichlerische „Überlebens- und Alltags-technik“,³⁹ in der sich der Protagonist seinen Idiosynkrasien und Verfälschungen hingeben kann. Doch bleibt auch die Beziehung zum Tagtraum zwiespältig, erteilt dieser ihm doch sogar Lektionen: „Mein Tagtraum flieht und verhöhnt mich während der Flucht. Das ist seine Art, ich kenne das seit langem“ (RFT 48). Gleichzeitig ist die absurde Situation des Zwiegesprächs mit seinem Tagtraum ironisch grundiert. Diese oftmals ironische Brechung seitens des Protagonisten führt dazu, dass er seinen entfremdeten Zustand, den er in Abgrenzung zum *Man* und auch sich selbst entwickelte, nicht zu tief gehen lässt und die Möglichkeit von Handeln erhalten bleibt, nicht wie bei all den Leuten in der Einbahnung, der „fortlaufend zurechtgewiesenen[n] Welt“ (RFT 115), denen „zu Erlebnissen [...] verh[o]lfen [wird], die wieder etwas mit ihnen selber zu tun haben, jenseits von Fernsehen, Urlaub, Autobahn und Supermarkt“ (RFT 105). Das Einrichten in seiner leidfreien Zwiespältigkeit, frei von Peinlichkeit, Scham, Abgründen und Todesfurcht, geschieht nun durch Gehen und Schauen in wiederholter Manier und mit tagträumerischer Sphäre, was ihn zu folgender Erkenntnis führt: „Ich begreife, mein Glück ist, daß mich niemand beanstandet“ (RFT 115). So kann er schließlich seinen einen eigenen Raum finden „auf der Welt, in

³⁸ Wilhelm Genazino: *Karnickel und Fliederbüsche, violett*. Kiel 2001, S. 24.

³⁹ Vgl. Wilhelm Genazino: *Ironie als Notausgang*. Dritte Bamberger Poetikvorlesung vom 09.07.2009. Podcast nachzuhören auf: http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetik-professur/2009_wilhelm_genazino/podcast_zur_poetikprofessur/ (aufgerufen am 09.11.2011).

dem [er] nicht erschreckt werden kann“ (RFT 148) und aus dem heraus er das *Man* entlarvt: „Alle arbeiten an der Erfindung des Gefühls, zur Welt zu gehören“ (RFT 170). So erfährt der Ich-Erzähler einen Rückgang seiner „Existenzlosigkeit“ (RFT 166), wenn er „nicht mehr darauf [wartet], daß die äußere Welt endlich zu [s]einen inneren [in der ständigen Reflexion generierten] Texten paßt!“ (RFT 166), und kann aufhören, „der blinde Passagier [s]eines eigenen Lebens zu sein!“ (RFT 166).

Existentialistische Versuchsanordnung

Dem Leser kommt gewissermaßen eine Zuschauerrolle zu, während er der Aufgabe der Selbstwerdung im Umgang mit dem Dasein, in das der Ich-Erzähler geworfen ist, der Konfrontation mit dem *Man* und dem Einrichten in den gegebenen Verhältnissen beiwohnt. Mit Hilfe der Innensicht und dem ständigen Versuch der eigenen Supervision des Erzählers erscheint die Figur nun als Protagonist einer Versuchsanordnung, die, so wurde gezeigt, als existentialistisch gelten kann. Die Zwiespältigkeit als Grundgefühl wurde im Prozess des Einrichtens deutlich, doch letztlich kann sich die Figur in einer vom Leid befreiten Zwiespältigkeit einrichten und arbeitet so beständig weiter an der Aufgabe ihres Lebens, der bewunderten „Unangefochtenheit eines Mönchs“ (RFT 66) und einem Dasein im Sinne eines Gestrüpps: „Es ist täglich da, es leistet Widerstand, indem es nicht verschwindet, es klagt nicht, es spricht nicht, es braucht nichts, es ist praktisch unüberwindbar“ (RFT 94), um hiermit dem Gefühl „wie aus Versehen“ (RFT 142) zu leben zu entgehen.

Martina Hümmer

Zwischen zwei Welten.
Migration, Fremdheit und die Suche nach Identität in Werken von
Yadé Kara, Kemal Kurt und Dilek Zaptcioglu

*Vielleicht verbindet sich eines Tages
die Märchenpracht des Ostens
mit dem nüchternen Geist des Westens.*

(Alev Tekinay: Engin im englischen Garten)

„Die unbeliebten Türken“,¹ „Sind Muslime dümmert?“² oder „So wird Deutschland dumm“³ – kaum ein anderer Gegenstand ist in den Medien so langanhaltend präsent wie das Thema Integration. Die in Deutschland lebenden Türken nehmen dabei eine besonders kontrovers diskutierte Stellung innerhalb der Gruppe der Migranten ein. Zwischen öffentlich umstrittenen Fragen nach Integration und Assimilation, nach Angleichung und Abgrenzung, nach Kriminalität und Bildungsrückstand veröffentlichte Thilo Sarrazin im August 2010 sein Buch *Deutschland schafft sich ab*⁴ und löste damit eine Woge der Empörung aus. Deutschland wurde erfasst von einer neuen Welle an Debatten um die Themen Migration, Integration, Nationalismus und Rassismus. Um einer unreflektierten Adaption oberflächlicher Klischees entgegenzutreten zu können, ist es notwendig, intensive Aufklärungsarbeit gerade für

¹ Mathias Dobrinski u. a.: Die unbeliebten Türken. In: Süddeutsche Zeitung, 12.10.2010. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/kriminologisches-forschungsinstitut-legt-studie-vor-tuerken-bei-deutschen-jugendlichen-unbeliebt-1.1010867> (aufgerufen am 06.02.2011).

² Bernd Ulrich / Özlem Topcu: Sind Muslime dümmert? In: Die Zeit, 26.08.2010, Nr. 35. URL: <http://www.zeit.de/2010/35/Sarrazin> (aufgerufen am 06.02.2011).

³ Christian Geyer: So wird Deutschland dumm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.08.2010. URL: <http://www.faz.net/artikel/C30405/thilo-sarrazin-deutschland-schafft-sich-ab-so-wird-deutschland-dumm-30302710.html> (aufgerufen am 06.02.2011).

⁴ Thilo Sarrazin: Deutschland schafft sich ab. 18. Aufl. München 2011.

Kinder und Jugendliche zu leisten, denn „Bildung ist ein relevanter Schutzfaktor gegen antidemokratische Einstellungen.“⁵

Diese Aufklärung kann auf verschiedenste Weise erfolgen. Obwohl in diesem Zusammenhang die so genannten ‚neuen Medien‘ wie Fernsehen und Internet bei Kindern und Jugendlichen einen immer größer werdenden Platz einnehmen, weist das Buch als Vermittler konfliktträchtiger Themen dennoch einige Vorteile auf. Im Gegensatz zu filmischen Verarbeitungen konfrontiert die Lektüre eines Buches die Rezipienten nicht passiv mit Bildern, sondern verlangt eine selbstständige Erarbeitung der Thematik. Dabei sind dem Leser in seiner Imagination durch die fehlende Vorgabe von Bildern und Höreindrücken keinerlei Grenzen gesetzt, was eine leichtere Empathiebildung und Identifikation möglich macht. Zudem kann bei der Rezeption eines Printmediums die Lesegeschwindigkeit – und somit die Aufnahmegeschwindigkeit – individuell gesteuert werden, was sich gerade im Falle problembehafteter Thematiken als ein entscheidender Nutzen erweisen kann.

Die eingangs erwähnten gesellschaftlichen Entwicklungen in Deutschland lassen eine Aussparung dieser allgegenwärtigen Thematik auch in der Kinder- und Jugendliteratur nicht mehr zu, weshalb eine Analyse der Migrationsthematik wichtig ist. Dabei wohnt einer solchen Untersuchung von sozial brisanten Aspekten wie Diskriminierung und Integration stets die Problematik inne, dass jede Beschäftigung damit selbst ‚diskriminierungsträchtig‘ ist: „Wer sich – und sei es in noch so rein wissenschaftlicher Absicht – einen Gegenstand als Forschungsthema wählt, der auch Thema gesellschaftlicher und politischer Kontroversen ist, muß damit rechnen, daß, was immer er sagt, außer mit wissenschaftlichen auch mit politischen Maßstäben gemessen wird.“⁶ Deshalb darf man bei einer Untersuchung dieser Art nicht aus den Augen verlieren, dass kulturelle Analysen in jeglicher Form nie vollkommen objektiv angefertigt werden können, sie sind immer in Abhängigkeit von

⁵ Oliver Decker u. a.: Die Mitte in der Krise. Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland. Hg. von der Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn 2010, S. 154.

⁶ Carl Friedrich Graumann: Die Erfahrung des Fremden: Lockung und Bedrohung. In: Amélie Mummendey / Bernd Simon (Hg.): Identität und Verschiedenheit. Zur Sozialpsychologie der Identität in komplexen Gesellschaften. Bern u. a. 1997, S. 40.

dem eigenen kulturellen Hintergrund zu sehen.⁷ Wie dieser die Persönlichkeit beeinflusst und inwiefern eine kulturell bedingte Persönlichkeitsentwicklung mit der Erfahrung von Fremdheit zusammenhängt, wird anhand ausgewählter Beispieltex-te der Migrantenliteratur⁸ Gegenstand dieses Beitrags sein. In meiner Untersuchung liegt der Fokus insbesondere auf den Einwanderern der so genannten zweiten Generation. Sowohl die Autoren der analysierten Werke als auch die jeweiligen Protagonisten nehmen diese besondere Stellung innerhalb der Gruppe der Migranten ein, das heißt: Sie wurden entweder als Kind ausländischer Migranten schon in Deutschland geboren oder sind bereits in sehr jungen Jahren nach Deutschland emigriert. Unter Migration versteht man den „Prozess der räumlichen Versetzung des Lebensmittelpunktes, also einiger bis aller relevanten Lebensbereiche, an einen anderen Ort, der mit der Erfahrung sozialer, politischer und/oder kultureller Grenzziehung einhergeht.“⁹ Solchen Schwierigkeiten sind zwar die Migranten der zweiten Generation nicht mehr in allen Bereichen ausgesetzt, doch bilden sich hier andere Problemfelder heraus, welchen im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet sei. Hierzu gehört vor allem die Identitätsbildung: Diese stellt in der Adoleszenz prinzipiell eine schwierige Aufgabe dar, doch kommt für die Migrantenkinder die Herausforderung hinzu, eine Balance zwischen den Kulturen der Aufnahme-gesellschaft und der elterlichen Herkunftsgesellschaft zu finden.

Die Textauswahl der in der Analyse vorgestellten Werke konstituiert sich anhand verschiedener Kriterien. Es handelt sich bei allen drei Werken um deutschsprachige Literatur, die von türkischen Einwanderern der zweiten Generation verfasst wurde. Auch weisen die Werke eine ähnliche Thematik auf, was eine Vergleichbarkeit garantiert. Die Romane *Der Mond isst die Sterne auf*¹⁰ und *Die Sonnentrinker*¹¹ wurden durch

⁷ Vgl. Jacques Demorgon / Markus Molz: Bedingungen und Auswirkungen der Analyse von Kultur(en) und interkulturellen Interaktionen. In: Alexander Thomas (Hg.): Psychologie interkulturellen Handelns. Göttingen u. a. 1996, S. 43.

⁸ Der Terminus „Migrant“ wird in diesem Sinne für Personen gebraucht, die keine deutsche Staatsbürgerschaft besitzen, aber in Deutschland ihren festen Wohnsitz haben.

⁹ Ingrid Oswald: Migrationssoziologie. Konstanz 2007, S. 13.

¹⁰ Dilek Zaptcioglu: Der Mond isst die Sterne auf. Stuttgart/Wien/Bern 1998. Nachfolgend als: DZ.

¹¹ Kemal Kurt: Die Sonnentrinker. Berlin/München 2002. Nachfolgend als: KK.

die jeweiligen Verlagsprofile (Thienemann und Altberliner) eindeutig als Jugendbücher publiziert. Demgegenüber ist *Selam Berlin*¹² nicht unbedingt auf eine adressatenspezifische Vermarktung festgelegt. Dieser Unterschied liegt jedoch allein auf der Ebene des Paratextes. *Selam Berlin* ist zwar nicht in einem ausgewiesenen Verlag für Kinder- und Jugendliteratur erschienen (Diogenes), dennoch kann es zumindest in die so genannte Crossover- bzw. All-age-Literatur¹³ eingeordnet werden.

Um die ausgewählte Primärliteratur auf Identität und Fremdheit hin untersuchen zu können, ist es zunächst essenziell, diese Begriffe, die sich beide nur schwer unter einer eindeutigen Definition zusammenfassen lassen, zu betrachten. Unter „Identität“ ist ein Konstrukt im Spannungsverhältnis zwischen inneren und äußeren Einflüssen zu verstehen, das neben aktuellen Empfindungen auch Erinnerungen beinhaltet und sich in einem ständigen Prozess des Werdens befindet. Auf Basis dessen lässt sich untersuchen, welchen Stellenwert die Identitätssuche in der Adoleszenz einnimmt und inwiefern Identität und Kultur einander bedingen. Das ist im Zusammenhang mit der zweiten Generation von Migranten ein wichtiger Gesichtspunkt. Der Generationenkonflikt zwischen Eltern und Kindern ist hier für beide Altersgruppen besonders heikel – die Loslösung von den Eltern bedeutet für die Kinder gleichzeitig oft eine Loslösung von deren Heimatkultur. Sind Eltern immer die ersten Identifikationsfiguren im Leben eines Kindes, so stellt es sich als große Herausforderung für eben diese Migrantenkinder der zweiten Generation dar, eine Balance zu finden zwischen den eigenen Vorstellungen der Selbstverwirklichung vor dem Hintergrund der neuen Heimat und den Anforderungen, die von ihren Eltern an sie gestellt werden. Die Wertvorstellungen der Eltern differieren mit denen der Kinder auch hinsichtlich autoritärer Verhältnisse innerhalb der Familie, was eine Emanzipation von den Eltern weiter erschwert. Die fortschreitende Ur-

¹² Yadé Kara: *Selam Berlin*. Zürich 2004. Nachfolgend als: SB.

¹³ „Als ‚Crossover‘- bzw. ‚All-age‘-Literatur werden in der Kinderliteraturforschung Texte bezeichnet, die zwischen Kinderliteratur und Allgemeinliteratur stehen, die sich also sowohl an Kinder als auch an Erwachsene richten und für diese beiden (oder weitere andere) Lesergruppen attraktiv sind.“ Vgl. Art. Crossover/All-Age-Literatur. In: Kurt Franz / Günter Lange / Franz-Josef Payrhuber: *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. 41. Ergänzungslieferung: Februar 2011 (Teil 5: Literarische Begriffe / Werke / Medien), S. 1.

banisierung und Ghettoisierung der Städte und deren Bevölkerung trägt wesentlich zu einem anderen Entwicklungshintergrund bei, als zu Zeiten der ersten Einwanderergeneration. Dabei spielt auch die kulturelle (Ver-)Mischung in allen Lebensbereichen eine erhebliche Rolle im Heranwachsen der Kinder und Jugendlichen.

Stuart Hall entwickelte in den 1970er Jahren den Begriff der „kulturellen Identität“. Er postuliert: „In der modernen Welt gehören nationale Kulturen, in die wir hineingeboren werden, zu den Hauptquellen kultureller Identität.“¹⁴ Dabei stellte er fest, dass gerade die Abweichung von der kulturellen Norm, die Konfrontation mit ‚dem Fremden‘, die Basis für Identität darstellt. Fremd im Sinne von „fern“ oder „getrennt von“ impliziert immer auch einen Ort, Menschen oder Dinge, welche nicht fern, sondern nah sind.¹⁵ Bereits aus diesem Zusammenhang wird die Wechselwirkung von Identität und Fremdheit ersichtlich. Keupp et al. schreiben in diesem Hinblick gerade der Eingebundenheit des Individuums in soziale Kontexte eine besondere Bedeutung zu. Das Selbst steht stets in Korrelation zu dem Anderen, wodurch eine Abgrenzung des Eigenen erst möglich wird: Wir können „unsere unverwechselbare Eigenheit nur in engem Zusammenwirken mit ‚den anderen‘, mit unserem sozialen Umfeld entwickeln und bewahren [...]. Identität und Alterität stehen in einem unlösbaren Zusammenhang.“¹⁶ Es handelt sich bei dem Topos der Fremdheit immer um ein individuelles Interpretationsergebnis, was eine objektive Betrachtung dieses Phänomens schwer möglich macht. In dem Zusammenhang ist überdies das Auftreten von Rassismus als ein Resultat von Fremdheit zu definieren, was besonders in der späteren literarischen Analyse eine signifikante Rolle einnimmt.

Die wichtige Funktion der Literatur im Zuge der Aufklärung wurde bereits angesprochen. Nun werden im Folgenden die Signifikanz und das Potenzial von Literatur erörtert, die das diffizile Thema Migration behandelt. Norbert Mecklenburg spricht der Literatur im Allgemeinen ein spezifisches interkulturelles Potenzial zu. Dabei betont er auch den

¹⁴ Stuart Hall: Die Frage der kulturellen Identität. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften. Bd. 2. Hamburg 1994, S. 199.

¹⁵ Vgl. Graumann, Die Erfahrung des Fremden, S. 42f.

¹⁶ Heiner Keupp u. a.: Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 67.

Zusammenhang von kultureller Fremdheit und Identität hinsichtlich des Umgangs miteinander in der interkulturellen Kommunikation und stellt die Literatur als geeignetes Medium zur Vermittlung zwischen den Kulturen dar.¹⁷ Im Sinne der Spannung zwischen Universalismus und Differenz-Denken kann also Literatur Kompetenzen für den Umgang mit Alterität, Fremdheit und Differenz vermitteln. Michael Hofmann verweist vor allem auf die Möglichkeit der Literatur, einen Beitrag zum Abbau von Fremdheit zu leisten, indem sie eine Begegnung mit Fremdheit gestattet, ohne dabei jeglicher Form von Gewaltanwendung und -erfahrung ausgesetzt zu sein, wie es in der sozialen Praxis kultureller Erfahrung der Fall sein könnte.¹⁸ In diesem Sinne fungiert Literatur als Simulation einer fremdkulturellen Erfahrung, die ihren Reiz in der unendlichen Menge an Variationen von Formen und Inhalten besitzt, ohne aber Gefahr zu laufen, die fremde Kultur zu absorbieren und zu unterdrücken. So wird gleichzeitig eine herrschaftsfreie Begegnung der Kulturen ermöglicht. Nach Dawidowski muss das Ziel interkulturellen Lernens eine „Flexibilisierung und Dynamisierung der modifizierten Wir-Identität“¹⁹ sein, was wiederum mit einer Öffnung gegenüber der fremden Kultur einhergeht. Das Buch bildet hierfür ein geeignetes Medium: Es bietet Möglichkeiten zur Orientierung und zum Nachdenken, es regt die Fantasie an und verlangt eine eigenständige Reflexion, wobei es jedoch durch die Freiheit in der eigenen Vorstellungskraft dem Rezipienten keine Einschränkungen geben kann und somit von jeglichem Zwang befreit ist. Petra Thore erweitert das Blickfeld um die gesellschaftliche Perspektive, die auch im Zusammenhang mit Literatur immer wieder in den Vordergrund rückt. Sie sieht die Hauptaufgabe der deutschen Migrantenliteratur in der Darstellung der gesellschaftlichen

¹⁷ Vgl. Norbert Mecklenburg: Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Dietrich Krusche (Hg.): Hermeneutik der Fremde. München 1990, S. 96.

¹⁸ Vgl. Michael Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn 2006, S. 55.

¹⁹ Christian Dawidowski: Konzepte zur Interkulturellen Literaturdidaktik. Zur Verbindung pädagogischer und deutschdidaktischer Interkulturalitätskonzepte. In: Christian Dawidowski / Dieter Wrobel (Hg.): Interkultureller Literaturunterricht. Konzepte – Modelle – Perspektiven. Baltmannsweiler 2006 (= Diskussionsforum Deutsch, 22), S. 25.

Veränderungen vor einem erweiterten kulturellen Hintergrund der Migranten.²⁰

Der Herkunft der Autoren kommt hier eine besondere Rolle zu. Obwohl in der gegenwärtigen germanistischen Forschung der Konsens herrscht, eine von der Biografie losgelöste Analyse und Interpretation der zu untersuchenden Texte vorzunehmen, stellt sich in diesem Fall die Frage, ob eine die Herkunftskultur vollständig vernachlässigende Sicht sinnvoll ist. Die starke Fokussierung auf die Suche nach Identität in den analysierten Texten spricht dafür, die biografischen Hintergründe der Autoren nicht gänzlich außen vor zu lassen. Die Untersuchung der Primärtexte sollte keineswegs ein reiner Reflex auf Herkunft und Lebenslauf der Schriftsteller, ihre Familiengeschichte und Lebenssituation sein, die Aspekte können aber zugleich in diesem speziellen Themenkomplex nicht ignoriert werden. Der Migrationshintergrund von Dilek Zaptcioglu und Yadé Kara, die beide in jungen Jahren nach Deutschland kamen, lässt unter Umständen auch Rückschlüsse auf ihren Umgang mit der deutschen Migrationsgeschichte und die damit verbundene Suche nach der eigenen Identität zwischen zwei Kulturen als Teil ihrer eigenen Biografie zu. Auch der Lebenslauf von Kemal Kurt ist von Erlebnissen durchsetzt, die mit frühen Erfahrungen der Entfremdung einhergehen und auf sein Schreiben einwirken können. Die Tatsache eines authentischen Erfahrungshintergrundes der Autoren kann demzufolge einen relevanten Unterschied zur Literatur deutscher Autoren ausmachen.

Desillusionierung, enttäuschte Erwartungen, Einsamkeit, Orientierungslosigkeit, aber auch Ausländer- und Fremdenfeindlichkeit, Diskriminierung und Rassismus sind einige der Themen, die eng mit Fremdheitserfahrungen zusammenhängen. Die verschiedenen Facetten der Fremdheit und deren Konnex mit Identität und Identitätsfindung spielen dabei eine wesentliche Rolle.

Der Protagonist Ömer wird in dem Roman *Der Mond isst die Sterne auf* auf seinem Weg aus der Kindheit in das Erwachsenenleben dargestellt.

²⁰ Vgl. Petra Thore: „wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt“. Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migranteliteratur. Stockholm 2004, S. 153.

Eine besondere Rolle nimmt dabei der schwere Unfall und der dadurch verursachte Tod des Vaters ein. Dieser markiert einen Wendepunkt in Ömers Leben, der seine Lebensfreude und jugendliche Unbeschwertheit auf eine harte Probe stellt. Ist der Tod des Vaters noch so tragisch, hilft er ihm schließlich doch, sich mit seiner eigenen Identität auseinanderzusetzen und auf dem schwierigen Weg des Erwachsenwerdens einen großen Schritt weiterzukommen. Wird er anfangs noch als trotziger Heranwachsender geschildert, der Konfrontationen am liebsten aus dem Weg geht, so stellt der Unfall seines Vaters ein Ereignis dar, vor dem er nicht weglaufen kann und das ihn zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung damit zwingt. Die Tatsache, dass sich Ömer zum Zeitpunkt der Erzählung bereits in seinem Studium befindet, also vier Jahre seit dem Tod des Vaters vergangen sind, ermöglicht ihm eine reflektierte Sichtweise auf das Geschehene, weshalb die Darstellung seiner Identitätsentwicklung durchaus authentisch wirkt.

Die besondere Situation eines Migranten der zweiten Generation wird in der Ich-Erzählung *Der Mond isst die Sterne auf* direkt aus der Perspektive eines Jugendlichen erlebt, der durch seine dargestellte „Normalität“ eine Identifikation für das jugendliche Lesepublikum sehr erleichtert. Ömer wird nicht plakativ und ausnahmslos auf seine türkische Abstammung reduziert, sondern erscheint als ein türkischer Jugendlicher, der in der Grenzsituation der Sorge um seinen verunglückten Vater auch mit gewöhnlichen Problemen der Adoleszenz ringt – Konflikte mit den Erwachsenen, das Erwachen einer ersten Liebe und eine tiefe Orientierungslosigkeit. All das betont für jugendliche Leser die Tatsache, dass Ömer ‚einer von ihnen‘ ist. Sein Schicksal wirkt somit noch intensiver und appelliert an die Empathie des Lesers, ohne dass eine übertriebene Dramatisierung der Ereignisse notwendig wäre. Trotz des tragischen Ausgangs ist der Text nicht durchgehend von einer desolaten Frustration geprägt, sondern zeigt immer wieder Momente der Hoffnung, des Widerstandes und einen ungebrochenen Willen, sich für Gerechtigkeit und Aufklärung einzusetzen.

Der polyphone, erzähltechnisch komplex strukturierte Roman verlangt gerade dem jugendlichen Leser einiges ab.²¹ Durch das unmittelbare Einsetzen der Handlung ohne Einführung in das Geschehen und durch die den Strom der Ich-Erzählung immer wieder unterbrechenden Traum- und Erinnerungssequenzen des Vaters wirkt der Text zunächst verwirrend, verhilft dem Leser jedoch – hat dieser den Aufbau schließlich richtig gedeutet – die Zusammenhänge im Leben des Protagonisten besser nachvollziehen zu können. Die Passagen des Vaters verdeutlichen die Schwierigkeiten, denen die erste Einwanderergeneration ausgesetzt war, und die Herausforderungen, die ein Leben fernab der Familie und Heimat mit sich bringt. Seyfullah hat erst durch die Erfahrung der Fremde und der Entfremdung gelernt, die Heimat zu schätzen, die für ihn früher auch negativ besetzt war. Auf metaphorische und gleichnishafte Weise versucht er, sich seiner deutschen Frau Margret zu erklären:

Der Vogel weiß sein Nest nur zu schätzen, wenn er es verlassen kann. Die Wärme, die einem bei der Rückkehr ins Gesicht schlägt, das ist die Heimat. Wer sie nie verlassen hat, weiß nicht, was sie ist. Ein Nest ist nur deshalb so warm, weil der Himmel zu weit und der Irrflug auf die Dauer zu anstrengend sind. Kurzum, Heimat ist nur dann da, wenn es auch eine Fremde gibt, Margret. (DZ 82f.)

In diesem Zitat wird der Zusammenhang zwischen der Erfahrung von Fremdem und Eigenem besonders deutlich. Das Eigene definiert sich auch hinsichtlich der Heimat nur durch die Erfahrung der Fremde. Ohne diese Erfahrung kann eine Identitätsausbildung nicht in ihrer Vollständigkeit stattfinden, wie das Beispiel Seyfullahs verdeutlicht – er hat die Erfahrung der Fremde ‚gebraucht‘, um sich nach seiner Heimat sehnen zu können. Durch die dargestellte Introspektive Seyfullahs während der ersten Jahre in Deutschland wird es dem Leser erleichtert, die Motivation für sein Handeln – indem er beispielsweise ein Doppelleben in zwei Familien führt – besser und nachdrücklicher zu verstehen. So kann der Text einer vorzeitigen Verurteilung und Ablehnung des elterlichen Verhaltens durch den jugendlichen Rezipienten vorbeugen.

²¹ Vgl. dazu auch Gina Weinkauff: *Fremdwahrnehmung. Zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945*. Bd. 1. München 2006, S. 778.

Mittels der zwei verschiedenen Erzählperspektiven agiert der Text auch auf zwei Sprachebenen. Abgesehen von der Tatsache, dass die Perspektive des Sohnes aus Sicht eines Ich-Erzählers geschildert wird und die Retrospektive des Vaters durch eine Verschmelzung der Erzähler- und der Figurenstimme mittels erlebter Rede wiedergegeben wird, fallen auch im Sprachstil Unterschiede auf. „[Es] spielen Vorurteile, Klischees und Stereotype in diesem Roman [...] eine wichtige Rolle. Sie sind ein selbstverständlicher Bestandteil der darin entfalteten fiktionalen Welt und werden als Lebenslügen enttarnt, deren Verlust nicht immer leicht zu ertragen ist.“²² Dieses Zitat von Gina Weinkauff über den analysierten Text beschreibt treffend die aufgezeigten Probleme der jungen Heranwachsenden. Doch gerade die Darstellung verschiedenster Identitätsentwürfe und die daraus folgende Entwicklung der Figuren machen die Vielschichtigkeit des Textes aus. Nach dem Tod des Vaters gibt Adnan seine „Maskerade“ (DZ 214) schließlich auf, verkauft sein Lokal einem gebürtigen Italiener und eröffnet ein neues Restaurant mit dem türkischen Namen ‚Sindbad‘ (vgl. DZ 214). Erst durch die große Öffentlichkeitspräsenz und das damit verbundene Interesse am Schicksal seiner Familie scheint Adnan sich seine eigene Identität eingestehen zu können. Die Tatsache, dass sich das Verhalten von Ömers Mutter mit dem Tod ihres Mannes in positiver Hinsicht ändert, lässt darauf schließen, dass sie zu seinen Lebzeiten fortwährend mit einer durch ihn verkörperten Fremdheit konfrontiert war, die ihre eigene Identität vollkommen überlagert zu haben scheint. Erst jetzt kann sie sich frei bewegen und sie strahlt eine neue Zufriedenheit aus, so als ob sie von einer großen Last befreit wäre (vgl. DZ 213). Mit dieser Entwicklung wird auch deutlich, dass es nicht das Land Deutschland war, das die Befremdung in ihr verursacht hat, wie Ömer es immer angenommen hatte, sondern dass die Beziehung zu ihrem Mann die ausschlaggebende entfremdende Wirkung hatte.

Diese positiven Entwicklungsbeispiele bilden einen Ausgleich zu dem tragischen Ende. Durch die besondere Charakterisierung der Figuren werden verschiedene Sichtweisen aufgezeigt, ohne sie zu bewerten oder

²² Gina Weinkauff: Multikulturalität als Thema der Kinder- und Jugendliteratur (KJL). In: Peter Lange (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Baltmannsweiler 2005, S. 779.

zu diskreditieren. Die Figur des (deutschen) Kommissars nimmt dabei eine wesentliche Rolle ein: Sie verkörpert eine sympathisch gezeichnete, aber dennoch innerlich zerrissene Persönlichkeit, die durch den ausgeübten Beruf eine große Lebenserfahrung repräsentiert. Die Figur ist deshalb so eklatant wichtig, weil sie mehrere Perspektiven auf das Thema Rassismus und Ausländerfeindlichkeit aufzeigt. Sie führt dem Leser gleichzeitig vor Augen, dass ein vorschnelles Urteil zu einer Schematisierung und Kategorisierung führt, die nicht gerechtfertigt ist: „Aha! [...] Simple Gleichung, was? Skins plus Türke gleich Totschlag. Da können wir unseren Job gleich an den Nagel hängen.“ (DZ 50)

Die zum Teil in direkter Anrede formulierten Passagen, in denen Ömer seinen Vater anspricht, verdeutlichen intensiv das Leid, die Wut und die Enttäuschung, die Ömer seinem Vater gegenüber empfindet, und appellieren durch ihre Unmittelbarkeit besonders an das Mitgefühl des Lesers: „Vater, sag doch selbst, was passiert ist, wer hat dir das ange-tan und warum. Vater, ich weiß, dass du fühlst, dass wir da sind. Vater, du lebst. [...] Ja, Vater, ich weiß, dass du stolz auf mich bist, ich bin ja auch stolz auf dich. Es geht uns gut, ja wirklich, wir warten auf dich, du wirst wieder gesund [...].“ (DZ 119) Durch die verschiedenen Begegnungen, die Ömer auf der Suche nach der Unglücksursache macht, wird für den jugendlichen Rezipienten vor allem die Tatsache deutlich, dass Kommunikation ein hilfreiches und notwendiges Mittel ist, um Distanzen zu überwinden und Verständnis zu schaffen. Insbesondere die Begegnung mit Seyfullahs Freund Kamil zeigt die Problematik einer missglückten Kommunikation auf, indem er Ömer und somit auch dem Leser vor Augen führt, dass Unverständnis und Entfremdung oftmals auf fehlender Information beruhen. Durch die Aussagen Kamils wird exemplarisch deutlich, dass der ersten Generation die Vorwürfe der Kinder durchaus bekannt und bewusst sind: „Ihr denkt, wir haben Scheiße gebaut, nicht wahr? Geschuftet wie die Ochsen und uns geduckt wie die Mäuse. Ja, ja, sagt schon! Mein Sohn sagt dasselbe: Ihr habt euch verkauft, ihr habt euch niedermachen lassen und nun baden wir das alles aus. Wir müssen für eure Fehler geradestehen.“ (DZ 143) Kamils Schilderungen der damaligen Situation der Einwanderer schafft eine Basis für ein besseres Verständnis der Kinder ihren Eltern gegenüber. Auch in den Rückblenden des Vaters von Ömer wird ein Bild von

Deutschland gezeichnet, das die befremdlichen Gefühle gegenüber der neuen Heimat der ersten Generation unterstreicht (vgl. DZ 118). Identität ist immer in Abhängigkeit von der Interaktion mit dem Umfeld zu sehen, weshalb eine dauerhafte Diffamierung negative Auswirkungen auf das Selbstbild und die damit verbundene subjektive Identität haben kann. Die Selbstdarstellung als „Roboter“ (DZ 118) lässt auf Ansätze einer solchen Identitätskrise schließen, was durch die Fremdheit, die die Arbeiter in Deutschland empfinden, noch verstärkt werden kann.

Die artifizielle Gestaltung des Textes und der spannende Handlungsablauf stellen für den Leser eine vorteilhafte Kombination dar. Das interkulturelle Gewebe ist breit ausgerollt und doch feinmaschig mit dem Sinnangebot des Textes verbunden.²³ Die Diskussion der Jugendlichen um die Aufnahme in den selbst gegründeten ‚Bund der Geächteten‘ verdeutlicht eine Thematik, die heute noch aktuell ist und die auch immer aktuell bleiben wird – der Zusammenschluss bestimmter Gruppen und die damit verbundene Abgrenzung von anderen Gruppen und Menschen. Durch die erzählte Vorgeschichte fällt es dem Leser leicht, die Intention hinter der Gründung dieser Gruppe zu verstehen und sich in die Lage der Mitglieder hineinzufühlen. Umso schockierender wirkt dann auf den Rezipienten die drohende Eskalation der Situation, die letztlich nur verhindert werden kann durch die reflektierte und mehrdimensionale Sichtweise des Protagonisten und dessen besten Freundes Kenan. Hier wird dem Leser die Gefahr deutlich gemacht, die Entstehung radikaler Gruppen zu verharmlosen und zu banalisieren, indem aufgezeigt wird, dass es sogar im Freundeskreis zu Zerwürfnissen kommen kann, wenn man eine zu eingeschränkte Sichtweise aufweist und pedantisch, unreflektiert auf seinem eigenen Standpunkt beharrt, ohne die Fähigkeit zu entwickeln, auch andere Perspektiven wahrzunehmen.

In *Selam Berlin* repräsentiert der Protagonist Hasan durch seine impulsiven ambivalenten Emotionen seinen immanenten Identitätskonflikt. Dieser wird nach außen hin sichtbar durch sein trotziges Verhalten und seine wankelmütigen Entscheidungen, die in tiefer, auswegsloser Orientierungslosigkeit münden: „Kein Job, kein Geld, kein Zimmer, keine Lust, keine nichts... Es war mir auch egal. Alles war mir scheiß-

²³ Vgl. Weinkauff, Fremdwahrnehmung, S. 765.

egal. Ich hatte einfach nicht den Nerv, mich aufzurappeln und irgendwas zu Ende zu machen. Echt nicht. Es war kalt, und ich fühlte mich einsam.“ (SB 165) Die innerliche Zerrissenheit wird einerseits auch in dem Wunsch deutlich, vorwärts kommen zu wollen und Ziele und Pläne zu schmieden; andererseits wird er jedoch durch die Entfremdungen zwischen und mit seinen Eltern immer wieder zurückgeworfen. Die Trennung der Eltern stürzt Hasan in eine tiefe Identitätskrise. Der Verlust von Elternteilen, sei es durch Tod oder Trennung, kann eine eklatante Veränderung der Identität hervorrufen. Durch verschiedene Bewältigungsstrategien versucht Hasan, mit der Trennungssituation fertig zu werden – das Herausschneiden der Augen des Vaters aus gemeinsamen Familienbildern verdeutlicht die Wut und die Enttäuschung, die Hasan gegenüber seinem Vater empfindet (vgl. SB 164). Das metaphorische Ausgrenzen der Vaterfigur kann als ein Lösungsversuch gesehen werden, von dem Vater, der ihm so fremd geworden ist: „Baba war so unnahbar, so weit von uns gerückt. Er war in seiner Welt, die mir fremd blieb.“ (SB 164) Die durch die Trennung der Eltern hervorgerufene Identitätskrise verdeutlicht auch Hasans Gefangenheit zwischen Kindheit und Erwachsenen-Dasein. Dem Wunsch nach Selbstständigkeit und Respektierung steht eine kindliche Sehnsucht nach Wärme und Geborgenheit gegenüber (vgl. SB 225), was den emotionalen Konflikt Hasans noch verstärkt. Aus diesem Gefühlschaos heraus entsteht der Wunsch nach äußerlicher Ordnung und fester Routine im Leben, die er durch eine eigene Wohnung und eine sichere Arbeit zu bekommen hofft.

Die Entfremdung von seinen Eltern und auch die Entfremdung, die er in der Stadt Berlin erfährt, sind für Hasan schwer zu bewältigen. Die beinahe völlige Ausblendung und Ablehnung dieser Verwirrungen und die intensive Konzentration auf Menschen in seinem Umfeld sind Hasans Strategien, um diese schwierige Situation zu meistern. Die immer wieder stattfindende Konfrontation mit Entfremdung vergrößert zunächst seine Orientierungslosigkeit, stärkt schlussendlich jedoch seine eigene Identität, sie schafft eine Abgrenzung seines ‚Eigenen‘ vom ‚Anderen‘ und hilft ihm somit, seinen individuellen Weg zu finden. Das Symbol der Maueröffnung und der daraus resultierende Zusammenschluss der beiden deutschen Staaten zu einem gemeinsamen wird in

diesem Zusammenhang aufgegriffen, denn „aus zwei deutschen Staaten wurde um Mitternacht wieder ein Deutschland. Ich [...] wußte plötzlich, wo es langgeht in meinem Leben... Ha!“ (SB 381) Erst dieser letzte Satz des Romans symbolisiert eine mentale Befreiung Hasans, indem er seinen ‚seelischen Frieden‘ findet und sich so die Schleier der Selbstentfremdung, die sein Denken durchzogen und sein Handeln überschattet haben, langsam zu lichten beginnen.

Wie zu Beginn dieses Beitrags bereits festgestellt wurde, kann *Selam Berlin* als All-age-Werk bezeichnet werden, wobei allerdings nachfolgend insbesondere die Ebene der jugendlichen Rezipienten genauer betrachtet werden soll. Ebenso wie bei *Der Mond isst die Sterne* aufliegt der Fokus des Textes auf der Sinnsuche des Protagonisten. Durch die bewegend gestaltete Ich-Perspektive und das schnelle Hin-und-her-Springen zwischen kontrastierenden Gefühlslagen und Handlungsarten wirkt der Text oftmals chaotisch, was jedoch in Anbetracht der emotionalen und lebensweltlichen Situation des Protagonisten durchaus authentisch erscheint. Die Figur Hasan zeigt viele Facetten, die dem jugendlichen Rezipienten Identifikationsmöglichkeiten bieten. Das Zerrissensein zwischen kindlichem Verhalten und dem dringenden Wunsch, endlich erwachsen zu werden, die Unfähigkeit seine Emotionen zu kontrollieren und die Unsicherheit gegenüber der Zukunft stellen Hasan nicht nur als einen aufgrund seiner Kultur(un-)zugehörigkeit problembehafteten Jugendlichen dar, sondern verdeutlichen grundsätzliche Schwierigkeiten in der Adoleszenz. Der aufgezeigte Generationenkonflikt zwischen Hasan und dessen Vater, der auch als Resultat der erfahrenen Fremdheit gesehen werden kann und der hinsichtlich der Differenzen in der östlichen und westlichen Lebensweise noch verschärft wird, offenbart ein zusätzliches Problemfeld. Die Schlüsselszene ist in diesem Zusammenhang ein heftiger Streit zwischen Vater und Kindern, der durch die Aufdeckung des Doppellebens des Vaters entsteht, sich jedoch schnell zu eine Grundsatzdiskussion ausweitet. Der Vater erkennt zunächst sein Unvermögen, sich von der Vergangenheit zu lösen, projiziert seine Einschätzung jedoch auf die ganze Familie: „Wir haben Angst, uns vom Gewohnten zu trennen. Wir halten uns an der Vergangenheit fest...“ (SB 154) Hasans jüngerer Bruder Ediz fühlt sich durch die Verwendung des Personalpronomens ‚wir‘ mit eingeschlossen und dadurch angegrif-

fen. In seiner Entgegnung wird das Bild deutlich, das Ediz von seinem Vater hat; das offenbart Differenzen, die ein Unverständnis auf vielen Ebenen erkennen lassen (vgl. SB 154f.). Ediz verurteilt harsch die Verankerung seines Vaters in der anatolischen Tradition, er kritisiert die vermeintliche Unaufgeschlossenheit und Blindheit gegenüber Veränderungen in der Welt. Der Lebensstil des Vaters stößt bei Ediz auf Ablehnung, was von abwertenden Ausdrücken wie „anatolische[r] Traditionsmist“ (SB 154), „Futzelbüro“ (SB 155) und „Furzloch von Kreuzberg“ (SB 155) drastisch unterstrichen wird. Ediz spricht in diesem Fall Dinge aus, die Hasan nur denkt, seine Meinung kann hier also stellvertretend für die Haltung Hasans gesehen werden. Aus der Antwort des Vaters wird wiederum ein Unverständnis für die Stellung der Söhne, die sich in der westlichen Welt heimisch fühlen, erkennbar (vgl. SB 155f.). Hasans Vater zeigt vor allem den Jugendlichen in Berlin gegenüber keinerlei Empathie; sie sind ihm vollkommen fremd, was ihn automatisch von ihnen abgrenzt: „Für ihn waren sie verdreht, verlaust und versoffen. Er stellt immer wieder fest: Die Jugend in diesem Land ist kaputt. Die haben keinen Respekt und keine Selbstachtung.“ (SB 68) Bezeichnend hierbei ist, dass die ‚Schlechtigkeit‘ der Jugend immer im Zusammenhang mit dem Land Deutschland genannt und wohl auch von Hasans Vater dadurch begründet gesehen wird. Diese Aussagen lassen wiederum auf eine Stereotypisierung auch seitens der türkischen Figuren im Roman schließen, indem alle deutschen Jugendlichen gleichgesetzt und als genuin unsittlich und tadelnswert betrachtet werden. Trotz der vielen Schwierigkeiten wirkt Hasan nicht schwach, wehleidig oder mitleidsbedürftig, was die Geschichte für den Leser zu keinem Zeitpunkt zu pathetisch werden lässt. Die prinzipiell lebensbejahende Einstellung des Protagonisten wird zwar immer wieder von emotionalen Tiefschlägen herausgefordert, doch erscheint der Text dadurch niemals hoffnungslos oder ausnahmslos negativ. Diese positive Grundstimmung ist gerade in der Literatur für Heranwachsende ein wichtiges Merkmal, das es möglich macht, die komplizierte Phase der Identitätsfindung als ein erreichbares Ziel darzustellen, ohne sie dabei jedoch zu unterschätzen oder zu bagatellisieren.

Wechselt die Erzählgeschwindigkeit des Textes immer wieder zwischen einem zeitdeckenden und einem zeitraffenden Erzählstil, werden

langatmige Passagen vermieden, was gerade für jugendliche Leser einen nicht zu unterschätzenden Lesevorteil birgt. Durch die erzähltechnische Fokussierung bestimmter Situationen, beispielsweise des Abends bei Wolf und Cora, setzt der Text spezifische Akzente und lenkt so den Leser geschickt in eine gewünschte Richtung. Die Szenen, in denen Konflikte dargestellt werden, nehmen dabei einen besonderen Stellenwert ein. Bezeichnend ist, dass es durch die charakteristische Zeichnung der Figur Hasan gelingt, diffizile Thematiken aufzuarbeiten, ohne das Verhalten des Protagonisten in irgendeiner Form zu bewerten oder zu verurteilen. In Situationen mit fremdenfeindlichem Hintergrund wird gerade dadurch, dass Hasan niemals im pädagogischen Sinne ‚perfekt‘ und vorbildlich reagiert, der Leser zum selbstständigen Nachdenken angeregt, was dem Roman eine eigene Dynamik verleiht. Besonders die von Rassismus und Vorurteilen geprägten Szenen bieten dem Leser kein ‚happy end‘ im klassischen Sinne, sie liefern keine vorgefertigten Lösungen, zeigen jedoch oder gerade deshalb den Prozess der Entstehung dieser Reaktionen von Hasan nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung authentisch auf. Dies ermöglicht es dem Leser, Empathie zu empfinden und Verständnis für die äußerst wichtige Bedeutung einer mehrdimensionalen Reflexion ausländerfeindlich begründeter Konflikte zu entwickeln.

Die klischeehafte und mitunter auch stereotype Darstellung der Figuren der ersten Einwanderergeneration und deren altersmäßiger Pendants der deutschen Frauen steht in einem krassen Gegensatz zu der von Hasan so kritisch betrachteten Kategorisierung kulturspezifischer Eigenschaften. Wird vor allem in der Darstellung des Verhältnisses von Hasan und Wolf und deren Umgang mit Vorurteilen und Stereotypen versucht ‚klassische‘ Klischees zu zerstören, wirkt die parallel ablaufende, kontrastierende Charakterisierung von deutschen und türkischen Personen hinsichtlich ihrer kulturell vermeintlich ‚typischen‘ Eigenschaften nahezu parodistisch. Dennoch zeigen die dargestellten spezifischen Differenzen und Konflikte insbesondere dem jugendlichen Leser die Schwierigkeiten und Probleme im alltäglichen interkulturellen Zusammenleben auf.

In Kemal Kurts Roman *Die Sonnentrinker* versucht der Protagonist Hakan eine äußerliche Ruhe zu verkörpern, die im krassen Gegensatz

zu seinen spannungsreichen Emotionen steht. Besonders der Prozess der Überwindung der zwischen ihm und seinem Vater herrschenden Fremdheit, der sich im Laufe der Geschichte vollzieht, stellt sich für Hakans Identitätsbildung als bedeutend heraus. Prägte anfangs noch ein großes Unverständnis die Beziehung zu seinem Vater und dessen Herkunft, so kann sich Hakan schließlich mit seinem Vater identifizieren. Hakan stellt fest, dass sein Vater „doch nicht der Schwächling war, für den er ihn gehalten hatte“ (KK 220) – Rahmi Bey hatte es geschafft, sich selbst aus der Depression zu befreien, er hatte Stärke bewiesen und kann so schließlich als positives Vorbild für Hakan fungieren, der sich immer einen starken und energiegeladenen Vater gewünscht hatte. Auch das eingangs beschriebene Lebensmotto Hakans, „gehen und sich gehen lassen“, wird am Ende wieder aufgegriffen und mit der Genesung des Vaters in Verbindung gebracht: „Sein Vater hatte verstanden, dass es keinen Sinn hat, sich fortwährend aufzubauen. [...] Dass man, wenn man sich blindlings sträubt, am Kiesgrund wundgescheuert wird.“ (KK 221) Im Handlungsverlauf werden neben den Unterschieden auch einige Gemeinsamkeiten sichtbar, die als Bindeglieder zwischen den beiden fungieren. Die ambivalente Darstellung von eben diesen Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Vater und Sohn zeigt die zwei Pole der Identitätsbildung auf. Wie schon erläutert wurde, ist das Erkennen von Eigenem und Fremdem konstituierend im Prozess der Identitätssuche. Die Entwicklung, die Hakan im Laufe der Geschichte vollzieht, verdeutlicht außerdem den dynamischen Prozesscharakter der Identitätsfindung. Daneben zeigen die zahlreichen und aufschlussreichen Gespräche und Begegnungen mit Menschen unterschiedlichster sozialer und kultureller Herkunft Hakan eine Vielfalt an Lebensentwürfen, die ihm helfen, seine eigene Identität besser definieren und statuieren zu können.

Dem Text *Die Sonnentrinker* gelingt es durch scharf charakterisierte Figuren den Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn vor dem Hintergrund der durch die Einwanderung entstandenen Kulturunterschiede authentisch darzustellen. Durch den spannend gestalteten Handlungsablauf, der immer wieder von kleinen Teilgeschichten durchzogen ist, wird die Geschichte zu keinem Zeitpunkt langatmig, was besonders für jugendliche Leser von großer Bedeutung ist. Die zum

Teil zwar etwas kitschig wirkende und oft idealisierte Suche nach dem Vater vermittelt nichtsdestotrotz dem Leser ein Gefühl der Zuversicht, sodass die Figuren nie der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Die klischeehafte Darstellung der Faschisten durch die Reduzierung auf äußere Attribute, wie den kahl geschorenen Schädel und die Kleidung (vgl. KK 170f.), wirkt auf den ersten Blick zu stilisiert, wird jedoch durch die unvorhersehbare Wendung in der Billard-Szene ins Gegenteil gekehrt: Es wird mit dem Vorurteil gebrochen, alle nach außen hin faschistoid wirkenden Menschen seien ausnahmslos gewalttätig und prinzipiell unaufgeschlossen. Dies geschieht allerdings, ohne dabei den moralischen Zeigefinger zu heben – der schmale Grad zwischen Authentizität und Verharmlosung spielt gerade in der Darstellung rassistisch begründeter Konflikte eine entscheidende Rolle. Dem Text gelingt es hier, die erforderliche Balance zu halten, indem das Auftreten radikal eingestellter, gewalttätiger Gruppen zwar eingebaut, doch dem gegenüber mit der Begegnung im Billard-Café auch eine Szene geschaffen wird, die dem jugendlichen Rezipienten eine versöhnliche Lösung bietet. Mit Hilfe eines geschickt eingesetzten Spannungsbogens wird der Leser in eine Konstellation eingeführt, die zunächst für den Protagonisten aussichtslos erscheint. Die intensive Darstellung des Gefühlslebens von Hakan ermöglicht es dem Leser, sich in dessen angstvolle Lage einzufühlen; umso überraschender wirkt dann die Auflösung der Situation. Doch es wird nichts verharmlost – am Ende der Szene betont der Wirt, dass die Jungen Glück gehabt hätten: „Nicht immer geht es so gut. Ich will nichts beschönigen, die Erfolgsquote ist eher gering.“ (KK 185) Durch dieses Eingeständnis und auch durch die eingeschobene Rückblende des Übergriffs auf Luigi wird die Realität nicht verklärt, sondern in möglichen Variationen dargestellt. Die Ambivalenz der Lesererwartung und der tatsächlichen Wende in der Geschichte erscheint hier als geeignetes Mittel der Darstellung.

Eine wesentliche Thematik, die immer wieder – wenn auch oft subtil und hintergründig – im Laufe der Geschichte auftaucht, ist der unterschiedliche Umgang der Eltern- und Kindgeneration mit der neuen Kultur. Ein Gefühl des Betrogen-worden-Seins entsteht und so kann die Wut erklärt werden, mit der viele Jugendliche mit ausländischer Herkunft ihren Eltern gegenüberreten. Das Fremdheitsgefühl Hakans äü-

ßert sich in verschiedenen Emotionen, die er seinem Vater gegenüber zeigt. Neben Trauer und Frust empfindet er auch Wut, was in der Kommunikation zwischen den beiden ersichtlich wird. Eine Schlüsselzene stellt hierbei der Streit dar, der Hakans Vater – so kann vermutet werden – dazu veranlasst hat, das Haus zu verlassen und umherzuwandern und nachzudenken. Hakan wirft seinem Vater vor, er hätte „keine Ahnung von nichts“ (KK 72), er würde „hinterm Mond“ (KK 74) leben und er hätte keinen Durchblick. Den Höhepunkt des Streites bildet der Satz Hakans: „Wirklich, du kannst einem Leid tun.“ (KK 74) All der Frust, die Wut und die Trauer über die nicht vorhandene Beziehung zu seinem Vater scheinen sich in diesem Satz zu manifestieren. Die Enttäuschung über das Unverständnis seines Vaters für Hakan und seine Lebensweise lassen ihn vergessen, selbst Respekt gegenüber anderen Lebenswelten, wie der seines Vaters, zu entwickeln und auch zu zeigen. Die Spannung zwischen den westlichen und östlichen Kulturen birgt hier großes Konfliktpotenzial, wodurch die gewöhnlich auftretenden Schwierigkeiten zwischen Eltern- und Kindgeneration noch entscheidend verstärkt werden. Hiermit wird ein essenzieller Konfliktpunkt aufgegriffen, mit dem besonders die erste Generation der Einwanderer zu kämpfen hat. Exemplarisch wird durch die Erlebnisse des Rahmi Bey eine Möglichkeit geschildert, sich auf die neue Kultur einzulassen und nicht alles von vorneherein abzulehnen. Die vielen verschiedenen Menschen, denen Hakan auf der Suche nach seinem Vater begegnet, weisen spezifische individuelle Merkmale und Auffassungen auf, die vor dem Hintergrund der speziellen Begegnungssituation während der Suche besonders herausgestellt werden und Hakan zum Nachdenken anregen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die ambivalente Gegenüberstellung von kultur- und generationenspezifischen Sichtweisen, was dem Leser eine eigenständige Reflexion der Problematik ermöglicht. Die unterschiedlichen Facetten im Denken und Handeln der Personen offenbaren dem Leser zudem ein variationsreiches Panorama, ohne dass sich der Roman dabei auf eine Sicht festlegt. Gerade hiermit kann eine Stärke des Textes herausgestellt werden – es wird aufgezeigt, dass es eine uniforme Lösung im Umgang mit Fremde und kulturellen Unterschieden nicht gibt, und so einer Polarisierung entgegengewirkt. Zwar erscheinen die ausformulierten Gedankengänge Hakans, besonders

hinsichtlich seiner Meinung zum Abgrenzungsproblem zwischen Deutschen und Ausländern, zum Teil etwas zu reflektiert und ausgereift für einen 14-jährigen, jedoch nicht übertrieben lehrerhaft.

Die jugendliche Sprache, die in dem Roman gebraucht wird, erscheint dem heranwachsenden Rezipienten authentisch und lässt sich somit ohne große Schwierigkeiten und Widerstände lesen. Wirken umgangssprachlich verfasste Jugendbücher oftmals zu platt und aufgesetzt, macht hier die Ausgewogenheit der sprachlichen Aufmachung eine besondere Stärke aus. Auffällig ist die häufige Verwendung von Anglizismen, die zwar durch ein kursives Schriftbild gekennzeichnet werden, aber so in den Text integriert sind, dass ihnen durchaus eine große Bedeutung zukommt. Durch die Einflechtung jugendsprachlicher Elemente in eine ausdrucksvolle metaphorische Sprache erreicht der Text den Rezipienten emotional auf mehreren Ebenen, was gerade dem adoleszenten Leser Identifikationsmöglichkeiten bietet. Die Einbindung von Ironie und Witz in die grundsätzlich ernste Problematik der Geschichte lockert die diffizile Thematik der Orientierungslosigkeit und Identitätssuche zusätzlich auf und verleiht dem Text dadurch eine besondere Atmosphäre.

Ein wichtiges Attribut des Textes stellt die Passage zu dem Besuch in der Moschee dar. Durch den Nuri Hoca erfahren die jugendlichen Protagonisten – und somit auch der Leser – einiges über den Islam und seine Religion. Der Hoca zeigt hier an dem Beispiel der Stereotypisierung von kopftuchtragenden Frauen die Gefahren einer unreflektierten Ausgrenzung und Stigmatisierung. Er betont auch, dass der Islam viele Facetten hat, und in diesem Zusammenhang übt er scharfe Kritik an der westlichen Wahrnehmung: „Trotzdem sieht man immer nur die hässliche Fratze des Fanatikers. Das bringt Einschaltquoten und Auflagen.“ (KK 113f.) Der Hoca unterstellt der westlichen Gesellschaft eine sensationssüchtige und kapitalistische Denkweise und auch eine potenzielle Unaufgeschlossenheit hinsichtlich liberaler Einstellungen des Islam aufgrund vorgefertigter Klischees und engstirniger Unwissenheit. Die auf dieses Zusammentreffen folgende Bemerkung Daffyds repräsentiert stellvertretend die Problematik der Bewertungsgrundlage von Kulturunterschieden: „Ich wusste das alles gar nicht. Bekommt man ja nirgends gesagt.“ (KK 116) Dennoch bleibt festzuhalten, dass lediglich die Suche

nach Hakans Vater die Jungen in die Moschee geführt hat und ohne diese Suche ein Gespräch vermutlich von keinem der Jugendlichen aus eigenem Antrieb gesucht worden wäre. Das interkulturelle Lernen findet aber nicht eindimensional und unter dem Schatten des moralischen Zeigefingers statt, sondern wird durch das Aufzeigen verschiedener Standpunkte und Sichtweisen zu einem facettenreichen Überblick über das Themenfeld des Islam. Durch die komische Beschreibung der Situation („Volles Programm. Waschen, Spülen und Legen, alles inklusive. Und dann wird der Föhn eingeschaltet“, KK 110) und der Introspektive der Jugendlichen im Hinblick auf das Gespräch gelingt es dem Text, eine Identifikationsbasis zu schaffen, die die jungen Rezipienten auch auf der Ebene der Komik anzusprechen vermag und so die bisweilen von Jugendlichen oftmals als trocken und langweilig empfundene Thematik der Religion ansprechend aufzubereiten.

Zieht man ein Resümee, zeigen sich vielfältige Umgangsweisen der Autoren mit dem Gegenstand der Migration. Die deutliche Übereinstimmung zwischen Themen und Motiven der analysierten Texte – trotz der unterschiedlichen Ästhetik – lässt darauf schließen, dass die Texte sich sehr stark an der Lebenswirklichkeit junger Migranten in Deutschland orientieren, die sich mit der erfahrenen Fremdheit als gemeinsames identitätsstiftendes Merkmal auseinandersetzen müssen. Die drei Hauptcharaktere in den besprochenen Werken zeichnet alle ein Verlorenheitsgefühl bezüglich ihrer Identität aus: Sie schwanken zwischen dem Gestern ihrer Eltern und dem Heute ihrer eigenen Lebenswelt, zwischen dem Ursprungsland Türkei und einem Leben in Deutschland – sie befinden sich in einem großen emotionalen Zwierspalt hinsichtlich ihrer Herkunft. Die Figuren suchen ihre Wurzeln, die in der Türkei liegen, setzen sich aber gleichzeitig mit ihrem westlichen Umfeld auseinander und versuchen beides in Einklang zu bringen. Allerdings müssen sie meist feststellen, dass es die Widersprüchlichkeit zwischen beiden Polen unmöglich macht, die eigene Identität eindeutig festzulegen. Der Konflikt, der dabei entsteht, manifestiert sich jedoch nicht nur auf der Identitätsebene. Eng zusammen hängt damit auch die Schwierigkeit in der Beziehung zu den Eltern. Diese wurde vor allem hinsichtlich der im Laufe der Zeit entstandenen Entfremdung zwischen

den Generationen – als einer Facette von Fremdheit – untersucht. Die Gegensätzlichkeit der dabei empfundenen Emotionen zeigt sich in dem Bestreben nach Ordnung und Stabilität in der äußeren Lebenswelt einerseits und den innerlichen Verwirrungen andererseits. In den drei untersuchten Romanen werden jeweils verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, diese generationenübergreifende Fremdheit zu überwinden. *Der Mond isst die Sterne auf* vermittelt trotz des tragischen Ausgangs eine Strategie der Bewältigung, die darin besteht, durch eine intensive Auseinandersetzung und Beschäftigung mit den Lebensverhältnissen des Vaters eine Metaebene zu schaffen, auf der Verständnis möglich wird. In *Selam Berlin* wird – ähnlich dem Plot in *Der Mond isst die Sterne auf* – das Doppelleben des Vaters aufgedeckt; die Fremdheit, die das Verhältnis von Vater und Sohn schon vorher geprägt hat, wird durch dieses Ereignis noch verstärkt. Der Weg der Überwindung dieser Fremdheit wird hier durch die anhaltende Kommunikation mit dem Vater aufgezeigt. Auch in *Die Sonnentrinker* spielt Kommunikation eine wesentliche Rolle bei der Überbrückung der Entfremdung zwischen Vater und Sohn. Verständnis kann sich hier jedoch erst im Gespräch mit anderen über den Vater entwickeln, da eine direkte Verständigung ohne Streit nicht mehr möglich zu sein scheint.

Eine andere Facette der Fremdheit, die in allen Romanen einen großen Platz einnimmt, ist das Erfahren von Ausländerfeindlichkeit und Rassismus in verschiedensten Ausprägungen. Wird in *Der Mond isst die Sterne auf* und *Die Sonnentrinker* eine ähnliche Umgangsweise der Autoren mit diesem brisanten Thema sichtbar, unterscheidet sich *Selam Berlin* in der Darstellungsweise, da keinerlei Möglichkeiten einer gewaltfreien Überwindung der Fremdheit aufgezeigt werden. Die nüchterne und sachliche Darstellung dieser Problematik steht hier in einem ausgesprochenen Gegensatz zu der Emotionalität des Protagonisten. Dieser Unterschied kann mit der Tatsache erklärt werden, dass es sich bei dem Werk *Selam Berlin* nicht um ein ausgewiesenes Jugendbuch handelt. Es unterliegt deshalb nicht den pädagogischen Grundsätzen der Kinder- und Jugendliteratur, was ein erzieherisches Potenzial nicht zwingend erforderlich macht.

Mit Passagen über die kulturellen Hintergründe und die religiösen Grundsätze des Islam erweist sich besonders der Roman *Die Sonnen-*

trinker als bildungstechnisch reizvoll. Durch die mehrperspektivisch umgesetzten Aufklärungen über kulturimmanente Besonderheiten kann ein interkulturelles Lernen stattfinden, das aktuell diskutierte Pauschalaussagen wie „Ich möchte nicht, dass wir hier eine Minderheit haben, die ihre Frauen unterdrückt und sie zwingt, hier Kopftuch zu tragen“²⁴ entkräftet und widerlegt. Mit diesem Beispiel kann wiederum der Beitrag hervorgehoben werden, den migrantische Kinder- und Jugendliteratur zu der Aufklärung leistet, die hinsichtlich der vielen, zum Teil auch mit Gewalt ausgetragenen Kontroversen in unserem Alltag unabdingbar geworden ist.

²⁴ Thilo Sarrazin. In: Bernd Ulrich / Özlem Topcu: Sind Muslime dümmer? In: Die Zeit, 26.08.2010, Nr. 35. URL: <http://www.zeit.de/2010/35/Sarrazin> (aufgerufen am 06.02.2011).

Karin Hanauska

Von Wolpertingern und Rittern.

Mittelalterrezeption in Walter Moers' *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*

2011 wurde der erste wissenschaftliche Sammelband¹ zu Walter Moers' Zamonienwerk veröffentlicht. Obwohl der Autor vom Feuilleton für seine Romane hochgelobt wurde, ist seine Beachtung in der Wissenschaft bisher gering – dies mag an dem Grenzbereich zwischen Kinder- bzw. Jugendbüchern und Erwachsenenliteratur liegen, in dem die Texte von Moers anzusiedeln sind. So erschließt der Band von Gerrit Lembke endlich einen bisher unbeachtetes Gebiet neuerer deutscher Literatur für die Wissenschaft. *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*² im Speziellen findet darin Erwähnung im Aufsatz von Maren J. Conrad,³ der sich mit den Anleihen des Wolpertingerepos aus den mittelhochdeutschen höfischen Romanen auseinandersetzt. Da Conrads Beitrag den Roman Moers' an vielen Stellen nur oberflächlich betrachten kann, soll hier ein weiterer Versuch gewagt werden, den umfangreichen ‚Schatz‘ an Mittelalterrezeption in *Rumo & Die Wunder in Dunkeln* zu sichten und zu deuten. Die mediävistische Vergleichsbasis sollen hierfür Wolframs von Eschenbach *Parzival*⁴ und Hartmanns von Aue *Erec*⁵ und *Iwein*⁶ darstellen.

¹ Gerrit Lembke (Hg.): Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents. Göttingen 2011.

² Moers Walter: *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*. München 2006. Im Folgenden mit der Sigle R zitiert.

³ Maren J. Conrad: „Blut! Blut! Blut!“. Die Artusepik als heroisches Erbgut wortkarger Wolpertinger. In: Lembke (Hg.), Walter Moers' Zamonien-Romane, S. 235-258.

⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hg., Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. 2 Bde. Stuttgart 2007. Im Folgenden mit der Sigle P zitiert.

⁵ Hartmann von Aue: *Erec*. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler *Erec*-Fragmente. Hg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 7. Aufl. Tübingen 2006 (= Altdeutsche Textbibliothek, 39). Im Folgenden mit der Sigle E zitiert.

⁶ Hartmann von Aue: *Iwein*. 4. Aufl. Berlin/New York 2001. Im Folgenden mit der Sigle I zitiert.

1. Wenn Mittelalter und Gegenwart verschmelzen

„Phantasie kann auch Wirklichkeit ausbauen, nicht nur Luftschlösser.“⁷ Frei nach diesem Motto nutzt Walter Moers in *Rumo*, aber auch in vielen seiner anderen Romane, das Spiel mit Zitaten und intertextuellen Verweisen und erzeugt so eine raffiniert kombinierte Vielfalt an Eposchen-, Gattungs- und Motivverweisen.

Rumo [ist] eine ungebändigte Orgie der Literaturgeschichte, in der sich von Homer über Grimmelshausen und Swift bis zu E. T. A. Hoffmann und Novalis zahllose Texte gegenseitig befruchten [...] Die Blaue Blume ist hier ein silbernes Band, das einen simplizistischen Odysseus auf der Suche nach seiner Eurydike geradewegs durch Dantes Inferno in Schlachten führt, gegen die sich Illias und Ringkriege wie ein Kindergeburtstag ausnehmen.⁸

Text und Rezipient treten dabei insofern in Interaktion, als es vom Engagement und Vorwissen des Letzteren abhängt, wie sehr er Ersteren zu durchdringen vermag. Zunächst werden scheinbar „Geschichten erzählt, die keinen unmittelbaren, unverkleideten Zugriff auf unsere gesellschaftliche Wirklichkeit nehmen und die keine Erforschung authentisch gelebter Subjektivität im Sinn haben“.⁹ Das ist der Reiz an Moers' Romanen und insbesondere an *Rumo*: Bei oberflächlicher Betrachtung scheint es ein Abenteuerroman für Kinder und Jugendliche zu sein, beginnt der Roman doch mit der niedlichen Beschreibung eines ‚welpenähnlichen Wesens in Rosa‘. Und selbst bei einer Gesamtlektüre kann man *Rumo* noch als phantasievolle Erzählung von einem fremden Land mit erstaunlichen, unserer Welt (in großen Teilen) unbekanntem Fabelwesen lesen, denn

der Reiz dieser Literatur liegt vorwiegend in der Abenteuerlichkeit der erzählten Ereignisse. Ausfahrten, Kriegszüge, mutige Taten. [Die Texte,

⁷ Andreas Härter: Alte Geschichten und neues Erzählen. Zur Situierung der Mittelalter-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre. In: Ulrich Müller / Kathleen Verduin (Hg.): Mittelalter-Rezeption V. Gesammelte Vorträge des V. Salzburger Symposions (Burg Kaprun 1990). Göttingen 1996, S. 330-350, hier S. 335.

⁸ Sebastian Domsch: Hundert Farben rot. taz.de 2003. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/08/05/a0109> (zuletzt gesichtet: 01.05.2012).

⁹ Härter, Alte Geschichten, S. 337.

K. H.] nützen zwar ebenfalls diesen stofflichen Bezug, gelangen aber über ihn hinaus zu reflektierten und fragenden Perspektiven und Strukturen.¹⁰

Bei einer über das rein Unterhaltende hinausgehenden Lektüre wird der Rezipient bald erkennen, dass stofflichen und strukturellen Bezügen zur Literatur des Mittelalters in Moers' *Rumo* eine zentrale Bedeutung zukommt. Es gibt allgemeinere Verweise auf die Vorstellungswelt des Mittelalters, wie das Auftreten von Drachen, die überdies die eher mittelalterlich anmutende Bezeichnung *Lindwürmer* tragen. Jedoch werden die Erwartungen des Lesers sogleich gebrochen, wenn darauf verwiesen wird, dass sie weder Jungfrauen entführen noch Schätze horten, sondern ihr Leben der Literatur widmen (R 46ff.). Moers erfüllt keine Klischees, er spielt mit ihnen und bricht sie. Auch das Germanisch-Sagenhafte wird in den Rezeptionskanon des Romans integriert, wenn die Nurnenwaldeiche Yggdra Sil Rumo hilft oder auf einen Landstrich Zamoniens, der sich Midgard nennt, verwiesen wird.

Neben diesen deutlichen Verweisen gibt es jene, die nur der Leser mit Vorkenntnissen entdecken kann: Von starken Parallelen zum *Parzival* Wolframs von Eschenbach über die Struktur des Doppelwegs aus Hartmanns *Erec* und *Iwein*, die Moers gekonnt nutzt, bis zur mhd. *art*, die sich gerade in seinen Protagonisten, den Wolpertingern, manifestiert, wird immer wieder auf das Mittelalter zurückverwiesen. Auch die Tatsache, „daß die sentimentale Liebesgeschichte von Anfang an auf ihr völlig überraschungsfreies Ende zusteuert“, ist unter diesem Blickwinkel nicht zwangsläufig, wie der Rezensent der *FAZ* kritisiert, ein Zeichen dafür, dass Moers hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt,¹¹ sondern Merkmal einer gekonnten Anwendung von Erzählschemata des Mittelalters wie eben das Vorausdeuten des Endes zu Beginn und während der Erzählung. So erinnert der Einstieg in den Roman an den Beginn des Nibelungenlieds, da beide auf den klaren Ausgang der jeweiligen Geschichte verweisen:

Rumo konnte gut kämpfen. Aber zu dem Zeitpunkt, an dem seine Geschichte beginnt, hatte er davon noch keine Ahnung, und er wußte auch

¹⁰ Ebd., S. 339f.

¹¹ Vgl. Tilman Spreckelsen: Der gerissene Feind erscheint im Verlegerkostüm. *FAZ.NET* 2003. <http://www.faz.net/~01tcf2> (zuletzt gesichtet 21.02.2012).

nicht, daß er ein Wolpertinger war und einmal der größte Held von
Zamonien werden sollte.

R 16

Ez wuochs in Búrgónden ein vil édel magedin,
daz in allen landen niht schoeners mohte sîn,
Kriemhilt geheizen: si wart ein scœne wîp.
dar umbe muosen degene vil verliesén den lip
N 2¹²

Die fremd-fantastische Welt Zamoniens bleibt somit Referenzpunkt für die historisch ‚reale‘ Welt oder deren Literarisierung zu verschiedenen Zeiten. Diese Ambivalenz findet sich im Konstrukt des Mittelalters bereits vorgebildet – so kann „[d]as‘ Mittelalter“ als „ein dialektisches Modell“ verstanden werden, „das gleichzeitig immer fern *und* Boden für das Eigene sein muss, fremd und Ausgangspunkt der Traditionen, andersartig und eigenes Erbe“.¹³ Dieses Spannungsverhältnis nutzt Moers für seine Bezüge zum Mittelalter: Er gestaltet seine Welt durch ihre Fabelwesen andersartig, als Ort des Unvergleichbaren, als „klassische[n] Fantasy-Kontinent aus einer *vergangenen Zeit*“.¹⁴ Zugleich nutzt er mit den Stoffen und Erzähltraditionen des Mittelalters – so sieht Conrad *Rumo* als eine „neue Spielvariante der Artusepik“¹⁵ – eine bekannte Sphäre, die es dem Leser nicht möglich macht, sich ganz der Realität zu entziehen, auch wenn er nicht alle Rezeptionsaspekte bewusst reflektiert. Moers schafft mit *Rumo* eine Interpretation des Mittelalters, die seinen Ansprüchen, den Inhalten und der Botschaft dessen, was er zu vermitteln sucht, gerecht wird.¹⁶ Denn „Zamonien [möchte] keine schlichte, idealisierte Vergangenheit sein“, was Moers anhand „sehr zeitgemäße[r] und zeitgenössische[r] Werte[,] die in seinen Romanen zum

¹² Das Nibelungenlied. Hg. von Helmut de Boor nach der Ausgabe von Karl Bartsch. 22. rev. u. ergänz. Aufl. von Roswitha Wisniewski. Wiesbaden 1996. Im Folgenden mit der Sigle N zitiert.

¹³ Valentin Gröbner: Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter. München/Wien 2003, S. 25. Herv. i. Orig.

¹⁴ Mario Fesler: Die Zamonien-Romane von Walter Moers als zeitgenössische Vertreter der Gattung Fantasy. München/Ravensburg 2007, S. 34.

¹⁵ Conrad, Blut!, S. 251.

¹⁶ Vgl. Hans-Jürgen Bachorski: Visuelle Kolonisation. Die Erfahrung des Fremden im Mittelalter-Film. In: Müller / Verduin (Hg.), Mittelalter-Rezeption V, S. 243-273, hier S. 244.

Ausdruck kommen“,¹⁷ verdeutlicht. Eine rein an mittelalterlicher Dichtung orientierte Darstellung der Wolpertinger würde, aufgrund gewandelter Moralvorstellungen insbesondere im Bezug auf Ständeverhältnisse und Liebe, zu großen Verständnisschwierigkeiten der Rezipienten führen. In der geglückten Verflechtung gegenwärtiger Textintentionen mit mittelalterlichen Literaturtraditionen können sich hingegen beide verstärken und ergänzen.

2. Zweimal muss der Ritter ausziehen

Aus mediävistischer Perspektive drängt sich vor allen inhaltlichen Parallelen eine strukturelle Übereinstimmung zwischen den klassischen höfischen Romanen *Erec* und *Iwein* und *Rumo* auf: der Doppelweg. Dieses Erzählschema proklamierte Hugo Kuhn Ende der vierziger Jahre für Hartmanns *Erec*,¹⁸ und es bildet, trotz eingehender Problematisierung,¹⁹ heute noch einen wichtigen Gegenstand in der Diskussion der germanistischen Mediävistik. Danach reitet – stark vereinfacht – ein unbekannter Ritter aus, um eine erlittene Schmähung bzw. Störung der höfischen Ordnung zu rächen, erringt recht schnell eine Frau und ein Land und wird in der höfischen Gesellschaft zu einem gefeierten Helden. Jedoch kann der Ritter seinem neugewonnenen Stand nicht gerecht werden, da er Liebe und gesellschaftliche Verpflichtungen nicht in Einklang bringen kann.²⁰ So vergisst Erec, Held des ersten deutschen Artusromans Hartmanns von Aue, seine Pflichten als Herrscher und *verligt* sich mit seiner Ehefrau Enite:

Êrec wente sinen lip
grôzes gemaches durch sîn wîp.
die minnete er sô sêre

¹⁷ Fesler, Zamonien-Romane, S. 42.

¹⁸ Vgl. Hugo Kuhn: *Erec*. In: Ders.: *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Stuttgart 1959, S. 133-150.

¹⁹ Vgl. u. a. Elisabeth Schmid: *Weg mit dem Doppelweg*. In: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*. Tübingen 1999, S. 69-85.

²⁰ Vgl. Horst Brunner: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*. Stuttgart 2007, S. 195.

daz er aller êre
durch si einen verphlac
unz daz er sich sô gar verlac
daz niemen dehein ahte
ûf in gehabe mahte
E 2966-2973

Iwein, sein literarisches ‚Gegenstück‘, hält die von seiner Ehefrau gesetzte Frist nicht ein, die ihm ein Jahr des Reisens und Turnierens gewährt hat, und *veritet* sich:

nû kam min her Iwein
in einen seneden gedanc:
er gedâhte, daz twelen wær ze lanc,
daz er von sînem wibe tete:
ir gebot unde ir bete
diu hete er übergangen.
sîn herze wart bevangen
mit senlicher triuwe:
in begreif ein selch riuwe
daz er sîn selbes vergaz
und allez swigende saz.
I 3082-3092

Diesen Missstand müssen die Ritter beheben, um ihrem gesellschaftlichen Status gerecht zu werden, weshalb sie auf dem Höhepunkt ihrer Krise erneut ausziehen, um Ruhm zu erlangen und ihre Fehler wieder gut zu machen, und damit einen (noch) höheren Status erreichen. Das Wissen und die Erfahrungen, die sie auf diesem Weg sammeln, dienen ihnen dazu, ihre Rolle als Landesherren und Ehemänner in Zukunft vollständig zu erfüllen und das Verhältnis von *minne* und Gesellschaft so wieder auszugleichen.

Moers' Protagonist Rumo geht einen ähnlichen Weg: Der noch namenlose Wolpertinger²¹ wird aus seiner Heimat in die unwirtliche Umgebung einer nur aus Felsen bestehenden Insel, bewohnt von grausamen Zyklopen, gerissen. Dort muss er sich – Namen und Herkunft erfahrend – beweisen: In einem spektakulären Kampf, den der Wolpertinger allein gegen die zahlen- und kraftmäßig überlegenen Zyklopen austrägt, befreit er alle Gefangenen und erringt somit potenziell Ruhm und

²¹ Die Namenlosigkeit und das fehlende Wissen um seine Herkunft teilt Rumo z. B. mit Parzival oder Lanzelet im Roman Ulrichs vonatzikhoven.

Ehre, die jedoch an die Anerkennung durch andere geknüpft sind.²² Auf dem folgenden Weg in seine Heimatstadt Wolperting, in der seine genetisch vorbestimmte Partnerin,²³ der Silberne Faden, wartet, besiegt er noch weitere Gegner und rettet seinem Freund Volzotan Smeik mehrfach das Leben, was seinen Ruhm weiter steigern könnte, wenn er über seine Taten sprechen würde. In Wolperting gerät das Verhältnis seiner Taten und deren Rezeption endgültig ins Schwanken, da der wortlose Wolpertinger seine genetische Prädisposition, entsprechend der mhd. *art*,²⁴ nicht in Einklang mit der Rolle als Partner bringen und seine ruhmreichen Taten nicht kommunizieren kann. Die Krise beginnt im Schweigen des Einzelnen und findet ihren Höhepunkt, als der Wolpertinger nach einer erfolgreich bestandenen *âventiure*, die er zu seinem Ehrerhalt bestreitet, in die Stadt zurückkehrt und diese leer vorfindet, also völlig von der Gesellschaft isoliert ist. Ein Held, der seine Taten nicht zu erzählen und damit bekannt zu machen vermag, ist in der mittelalterlichen wie auch der zamonischen Vorstellung kein Held, da ihm die Öffentlichkeit fehlt.

In einem zweiten Weg, der analog zu den mittelhochdeutschen Romanen in Form einer stetigen Steigerung verläuft, kann Rumo die zuvor begangenen Fehler wiedergutmachen. Er gewinnt sowohl seine Liebe als auch das Publikum für seine ruhmreichen Taten, um „der größte Held von Zamonien“ (R 16) zu werden.

²² Mhd. *êre* ist immer an das Ansehen in der Gesellschaft geknüpft. Kann der Ritter seine Taten nicht öffentlich machen, kann er dieses Ansehen nicht steigern. Aus diesem Grund schickt u. a. Erec den besiegten Iders an den Artushof, um seinen Sieg und damit seine Rehabilitierung in der höfischen Gesellschaft kund zu tun (vgl. E 1080-1088). Vgl. dazu Andreas Ramin: Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit. München 1994, S. 45 und 47.

²³ Vgl. Conrad, Blut!, S. 248.

²⁴ Vgl. Julius Schwietering: Natur und *art*. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 91 (1961/2), S. 108-137, hier S. 117ff. Für Schwietering ist die *art* genetische Disposition, d. h. dass die Anlagen innerhalb einer Familie weitervererbt werden.

3. Von kriegerischen Hunden und ihren adeligen Vorfahren

Auf inhaltlicher Ebene gibt es in *Rumo* eine Vielzahl von Motiven und Parallelen zum höfischen Roman des deutschsprachigen Mittelalters. Der vorliegende Aufsatz soll sich im Folgenden jedoch auf diese beschränken, die sich im Bereich Wolpertings finden lassen.

Der Artushof und Wolperting gleichen einander in vielen Punkten. Beiden Orten ist es gemein, dass sie von hervorragenden Rittern bzw. Kriegern bewohnt werden: Nur wer dem Adelsstand entstammt bzw. ein Artgenosse der Wolpertinger ist, hat Zutritt zu dem erlesenen Kreis, allen anderen bleibt der Weg ins Innere versperrt. Conrad sieht im Kontext dieser Parallelisierung bei den Wolpertingern eine Umkodierung der „Ritterlichkeit“ der Artusepik zu vererbter körperlicher Eigenschaft.²⁵ Gerade im mittelhochdeutschen Roman scheint jedoch die *art* eine genetische Disposition zu sein, gegen die sich niemand wehren kann,²⁶ deswegen sind die Fähigkeiten, die einem die *art* ermöglicht, nicht für jeden erwerbbar. So spricht in Wolframs *Parzival* Herzeloide ein Verbot an ihren Hofstaat aus, das besagt, niemand dürfe ihrem Sohn vom Rittertum erzählen oder ihn gar höfisch erziehen:

„wan vriesche daz mins herzen trut,
welh ritters leben waere,
daz wurde mir vil swaere.
Nu habt iuch an der witze craft,
und helt in alle ritterschaft.“
der site vuor angestliche vart.
der knappe alsus verborgen wart
zer waste in Soltâne erzogen,
an küneclicher vuore betrogen;
P 117,24-118,1

Trotz der anfänglich mangelnden Kenntnis vom Rittertum und der fehlenden Ausbildung bleibt Parzivals *art* erhalten²⁷ und kann auch später am Artushof nicht gänzlich verleugnet werden. Cunneware erkennt ihn selbst in der lächerlichen Verkleidung des Narren als den (vgl. P 152,11-

²⁵ Conrad, Blut!, S. 242.

²⁶ Vgl. P 118,28: „des twang in art [...]“.

²⁷ Vgl. Joachim Bumke: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 12. Aufl. München 2008, S. 422.

19), der „den höhsten prîs / hete oder solte erwerben“ (P 151,14f.). Die Wolpertinger Zamoniens scheinen also näher am höfischen Rittertum zu stehen, als Conrad vermutet.

Ebenso wie der Artushof erscheint Wolperting in der Textwelt als Ort der Einkehr, der Ruhe und als Garant des Beständigen. Sie stellen Schutzzonen dar, in die Gewalt durch Fremde nicht eindringen kann (bzw. können sollte).²⁸ Diese bieten eine Grundlage höfischen bzw. wolpertingischen Miteinanders und der Kulturbildung, die das gemeinsame Leben, die Ausbildung und auch Zweikämpfe umfasst. Aus dem Zentrum der Gesellschaft treten im Handlungsverlauf jeweils einzelne Figuren hervor, die als (auch titelgebende) Helden gekennzeichnet sind. Beispielhaft seien für die mittelhochdeutschen Romane Iwein, Erec, Parzival und Gawain genannt, für den Roman Moers' Rumo, Urs vom Schnee, Rala vom Wald oder Uschan DeLucca. Sie treten außerhalb von Wolperting bzw. dem Artushof als Akteure in Erscheinung, die den Verlauf der Handlung durch das Bestreiten von *aventiuren* vorantreiben und auf das unausweichliche Ende zusteuern. Der Aktivität der Protagonisten stehen jeweils sagemuwobene Herrscherfiguren gegenüber, die nicht als Handlungsträger in Erscheinung treten und wiederum ein verbindendes Element der beiden Orte darstellen: Artus und Hoth. Ersterer lebt in den Texten noch und bildet den Mittelpunkt des höfischen Lebens, scheint aber als „Inbegriff der Idealität“ zugleich passiv an seinen Hof gebunden.²⁹ Sein Pendant Hoth, einstiger Gründer Wolpertings, lebt zwar nicht mehr, ist aber dennoch beständig im gesellschaftlichen Leben präsent und wird noch immer stark verehrt – was von einzelnen Bewohnern Wolpertings auch problematisiert wird:

Hoth hier, Hoth da. Hoth-Straße, Hoth-Schule, Hoth-Bäckerei. Was würde Hoth wohl dazu sagen? Großes Hoth-Jubiläum. Hoth, Hoth, Hoth. Ich meine, er ist in die Stadt gelatscht, was ist denn groß dabei? Wäre ich vor hundert Jahren hier vorbeigekommen, würde hier alles Urs heißen.

²⁸ Diese Vorstellung wird im *Rumo* dadurch gebrochen, dass im zweiten Teil des Romans die Einwohner der Stadt dennoch entführt und versklavt werden. Die Gefahr tritt jedoch nicht von außen in die Stadt, sondern kommt sozusagen ‚von innen‘, da die Entführer aus dem Erdinneren in die Stadt eindringen.

²⁹ Christoph Cormeau / Wilhelm Störmer: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung. 2. Aufl. Dachau 1993, S. 201.

Kannst du dir das vorstellen? Dann gingen wir jetzt auf der Urs-Straße spazieren, und nicht auf der Hoth-Allee.

R 179

Die Herrscher erscheinen auf den ersten Blick ausschließlich verehrungswürdig und werden nicht offen in Frage gestellt. Bei näherer Betrachtung lassen jedoch beide Texte Kritik an den Idealbildern erkennen – auch indem sie ihnen Charakter und Handlungen der Protagonisten entgegenstellen. Hierzu seien als Vergleichswerte die einführende Passage im *Iwein* genannt, in der Artus auf seinem Pfingstfest die Zeit mit seiner Frau im Bett verbringt (vgl. I 77-84), und die allgemeinen Unruhen im *Parzival* (u. a. Ither, dessen Herausforderung den Hof in quasi wehrlosen Aufruhr versetzt; vgl. P 146,4-150,27). Ähnlich verhält es sich mit Hoth, der zwar als Gründer der Stadt in Erscheinung tritt, aber keine große oder heldenhafte Leistung erbracht hat, da er weder einen Kampf bestehen noch eine Aufgabe lösen musste. Diese Figuren können folglich als Repräsentanten derselben Eigenschaften gesehen werden wie die Orte, mit denen sie verknüpft sind. Innerhalb der Stadtmauern bzw. der höfischen Gesellschaft werden die Regeln derselben im Normalfall anerkannt, weshalb der mittelalterliche Held nur dort, wo gegen den höfischen Kodex verstoßen wird, Abenteuer findet, da er in diesem Kontext seine Vorstellungen durchsetzen kann.³⁰ Rumo muss, um seine Schmähung durch die versuchte Rettung Ralas wieder gutzumachen, gleichfalls die Stadtmauern verlassen und außerhalb gegen das ‚Unhöfische‘ ankämpfen sowie seine Männlichkeit beweisen.

Eine weitere Gemeinsamkeit von Wolperting und dem Artushof ist somit die Abgrenzung gegen eine Außenwelt, die nicht in ihre Gesellschaft eindringen soll. Auch diese Außenwelten ähneln sich stark: Zum einen gibt es Naturgewalten, denen mit menschlichen Möglichkeiten nicht dauerhaft entgegenzuwirken ist, auf der anderen Seite existieren im weitesten Sinne magische Anderswelten jeglicher Art.³¹ Die Zyklopen oder die Nurnen in *Rumo* können als Erscheinungen jener ‚Wildnis‘ gelesen werden, die in den Texten des Mittelalters in Form von Riesen

³⁰ Vgl. Horst Brunner: Hartmann von Aue. Erec und Iwein. In: Ders. (Hg.): Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen. Stuttgart 1993, S. 97-128, hier S. 104.

³¹ Vgl. Ramin, Symbolische Raumorientierung, S. 50.

oder Drachen auftreten. Durch ihre Größe und Maßlosigkeit sind insbesondere die Riesen personifizierte (Natur-)Gewalten.³² Zwar kann man diesen Bedrohungen nicht allgemein Herr werden, jedoch kann ein tüchtiger Held ihnen im Einzelfall entgegentreten und siegreich aus den Kämpfen hervorgehen. Die Anderswelt im Roman von Moers wird im bewussten Gleichklang zu literarisch etablierten Unterweltsentwürfen als „Untenwelt“ bezeichnet und stellt eine durch Grausamkeit und Alchemie geprägte Gegenwelt zur zamonischen – als Pendant zum höfischen Artushof lesbaren – Obenwelt dar.

So wie er [Gaubab, der Herrscher von Untenwelt, K. H.] seine Häßlichkeit für Schönheit hielt, so verwechselte er Grausamkeit mit Kunst, Haß mit Liebe und Schmerz mit Freude.

R 435f.

Rumo muss in diese pervertierte Welt eindringen, dort seine Freunde und die Geliebte befreien und in die Obenwelt zurückkehren. Hierbei wird, so lässt der Text vermuten, ganz Untenwelt zerstört (vgl. R 689) und mit ihr das konkurrierende Gesellschaftssystem – das wolpertingische Prinzip siegt. Im *Parzival* stellt Clinschors Zauberreich einen Gegenentwurf zur höfischen Welt dar. In diesem erscheinen die höfischen Ideale in vergleichbarer Weise verfremdet und verfratzt: So leben dort z. B. zwar Männer und Frauen, doch können sie einander nicht begegnen. Männlich-weiblicher Austausch wird unterbunden, im Gegensatz zum Artushof, wo das Zusammenleben von beiden Geschlechtern maßgeblich und friedensstiftend ist. Das Höfische wird zwar gelebt, aber es ist stark verfremdet, da ihm der wichtigste Bestandteil, die *vreude*, geraubt wird, was durch die Aufgaben, die zur Befreiung der Burg zu erfüllen sind, deutlich wird. Nur Gawain, der höfischste aller Artusritter, bricht den Zauber, indem er versteht, dass er dulden muss und dass ein Kampf, wie ihn die höfische Bewährung eigentlich fordert,

³² Vgl. Udo Friedrich: Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfs im Mittelalter. In: Günther Mensching (Hg.): Gewalt und ihre Legitimation im Mittelalter. Symposium des Philosophischen Seminars der Universität Hannover vom 26. bis 28. Februar 2003. Würzburg 2003, S. 123-158, hier S. 145.

in den ersten Phasen der Prüfungen nichts bringen würde.³³ Das höfische Prinzip siegt.

Trotz dieser prinzipiellen Auslagerung von kämpferischen Handlungen gibt es auch innerhalb Wolpertings und der Artusgemeinschaft Formen kulturell überformten Kampfes, wie das Turnieren oder das Waffentraining, was im Folgenden jedoch keine weitere Beachtung findet. Die Wolpertinger kämpfen mit hauptsächlich mittelalterlichen Waffen, wobei das Schwert traditionsgemäß eine besondere Rolle spielt. Das Aussuchen der eigenen Waffe kann als eine Form der Initiation der Wolpertinger in die Gesellschaft gelesen werden. Und Rumo entscheidet sich intuitiv für die Waffe eines Ritters:³⁴

Du darfst hineingehen und dir eine Waffe aussuchen. Deine Waffe fürs Leben. [...] Alle neuen Wolpertinger dürfen bei ihrem ersten Jahrmarkt hier ihre Waffe aussuchen. [...] Alte Tradition. [...]

Nichts gegen Wurfsterne und Messer, aber das waren Zweitwaffen – wenn man statt dessen ein Schwert haben konnte, was gab es da zu entscheiden? In die engere Wahl kamen also Säbel, Schwerter, Degen, Hieb- und Stichwaffen allgemein.

R 308f.

Die Wahl des Schwertes wirkt überhöht und wird gleichgesetzt mit der ehelichen Vereinigung von Mann und Frau, denn das telepathisch begabte Schwert Rumos nennt sich selbst „*Braut in der Schlacht, Fanfarenstoß über dem leichenübersäten Schlachtfeld!*“ (R 311. Herv. i. Orig.) Hier klingen zahlreiche Parallelen zum Legendenkanon um das wundersame Schwert König Artus' an. Das Schwert Rumos ist Zeichen der Macht und trägt, wie viele mittelalterliche Vorbilder – z. B. Balmung (vgl. N 95,1) oder Excalibur³⁵ –, einen Namen: Eine Klingenhälfte des gespaltenen Schwertes, die friedfertiger, heißt Löwenzahn, die andere Grinzold.

³³ Vgl. Manuel Braun / Cornelia Herberichs: Gewalt im Mittelalter. Überlegungen zu ihrer Erforschung. In: Dies. (Hg.): Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen. München 2005, S. 7-37, hier S. 26.

³⁴ Vgl. Wolfgang Sofsky: Traktat über die Gewalt. Frankfurt am Main 1996, S. 33. Schwerter sind Symbol für „Ehre und Stand“, da der Umgang mit ihnen nicht intuitiv erfolgt, sondern erlernt werden muss, was im Mittelalter dem Rittertum vorbehalten war.

³⁵ Jürgen Wertheimer: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1986, S. 126.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass, obwohl Waffen und Kampf im Leben der Wolpertinger eine übergeordnete Rolle spielen, da die Disposition zum Kämpfertum genetisch veranlagt ist, Gewalt in der Regel außerhalb der Stadtmauern bleibt oder innerhalb derselben nur in geregelter Form von Unterricht und Duellen stattfindet. Insbesondere bei letzteren greift ein auch den mittelhochdeutschen Artusromanen inhärentes Prinzip: der Tötungsverzicht. Welche große Bedeutung dieser Verhaltensregel im höfischen Roman zukommt, zeigt sich an Iwein. Die Ursachen seiner Krise werden unterschiedlich bewertet, eine der Interpretationen legt nahe, dass die Tötung Ascalons Auslöser für dieselbe ist, da Iwein ihm als ritterlicher Gegner das Leben hätte lassen müssen:³⁶

wan ein dinc ich iu wol sage,
daz ir deweder was ein zage,
wan da ergienc wehselslege gnuoc,
unz daz der gast dem wirte sluoc
durch den helm einen slac
zetal unz dâ daz leben lac.
und alser der tötwunden
rehte het empfunden,
dô twanc in des tôdes leit
mère dan sîn zageheit
daz er kêrte und gap die vlucht.
her Iwein jaget in *âne zuht*
engegen sîner burc dan.
I 1045-1057 [Herv. K. H.]

Auch wenn man der These widerspricht, dass dies eine Verfehlung Iweins sei, da nämlich Ascalon seine Niederlage nicht verbalisiert, kann man an der Wendung „âne zuht“ klar erkennen, dass Iweins Verfolgung und Tötung eines Schwerverletzten unter den dargestellten Bedingungen nicht gesellschaftlich legitimiert sind. In der Vorstellung der höfischen Romane des Mittelalters töten Ritter den Besiegten nicht, sondern erweisen sich als gnädig, da sie *sicherheit nehmen*, was bedeutet, dass der Besiegte einen Beweis für seine Niederlage erbringt, z. B. indem er an

³⁶ Volker Mertens: Der deutsche Artusroman. Stuttgart 2005, S. 82.

den Hof des Königs Artus reitet und dort seine Niederlage eingesteht.³⁷ Der ihm literarisch verwandte Erec hingegen verhält sich in seiner finalen Aventure in Mabonagrins Baumgarten korrekt und lässt den Ritter am Leben, nachdem dieser Erecs Sieg anerkennt:

„sol ich des gewis wesen?“ [Mabonagrín auf Erecs Namensnennung, K. H.]
„jâ ir.“ „so lât mich genesen
und nemet mîne sicherheit.
sehet, der bin ich iu bereit:
sô muget ir dienest von mir hân,
des iu sus muoz abe gân,
ob ich von iu wirde erslagen.
ich wil iu mînen namen sagen.
Mâbonagrín heize ich.“
Êrec erbarmte sich,
alsô daz er in leben lie.
E 9376-9386

Angehörige des eigenen Standes werden in der literarischen höfischen Welt des Mittelalters nicht getötet und auch Moers' Wolpertinger haben sich demselben Ethos verschrieben: „Weil dem Leben Gewalt droht, benötigen Menschen Schutz.“³⁸ Aus diesem Grund schließen sich Menschen oder eben Wolpertinger zusammen, um den Schutz nach außen gegen Feinde zu gewähren und einander nicht zu töten:

Noch nie hatte sie [Rala, K. H.] einen Gegner mit solchen Reflexen, von solcher Kraft und Geschwindigkeit erlebt. Die herabsinkende Nacht erschwerte die Sicht immer mehr, und nachdem sie ihren letzten Pfeil geschossen hatte, blieb nichts anderes mehr als die direkte Konfrontation. Auf einer Lichtung kamen sie einander so nahe, daß sie sich in die Augen sahen. Und der Wind legte sich in diesem Augenblick, so daß sie Witterung aufnehmen konnten. Da wußten beide, daß es keinen Kampf geben würde. Sie konnten riechen, daß sie Bruder und Schwester waren.
R 341

Der Tötungsverzicht in dieser Situation ist noch weiter gesteigert, da Ralas Gegner ihr Zwillingsbruder Rolv ist, den sie aufgrund der schlech-

³⁷ Gerd Althoff: Regeln der Gewaltanwendung im Mittelalter. In: Peter Sieferle / Helga Breuninger (Hg.): Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte. Frankfurt am Main/New York 1998, S. 154-170, hier S. 156.

³⁸ Arnold Angenendt: Toleranz und Gewalt. Das Christentum zwischen Bibel und Schwert. Münster 2007, S. 20.

ten Windverhältnisse nicht wittert. Der „Aufbau einer Tötungshemmung geschieht zunächst in der Familie“,³⁹ beschreibt Angenendt und verweist damit auf eine wichtige Konkretisierung der ritterlichen Verhaltensregel, die den Gewaltverzicht gegenüber Verwandten fordert. Die Übertragung des Verwandtschaftstötungsverbots in den Rezeptionskontext des Gegenwartstextes ist aufgrund der Tatsache, dass alle Wolpertinger Waisenkinder sind, da sie von ihren Eltern nach der Geburt traditionsgemäß ausgesetzt werden (vgl. R 74), noch virulenter, da niemals klar sein kann, wer einem gegenübersteht. Der Kampf Parzivals gegen Gawan zeigt noch einmal deutlich die Parallelen der zuvor zitierten Szene zum Tötungsverbot im mittelhochdeutschen Artusroman auf:

des craft was über in sô grôz,
daz Gâwân der werde degen
des siges hete nâch verpflegen,
wan daz in clagende nanten
kint diu in bekanten,
der ê des was sînes strîtes wer,
verbar dô gein im strîtes ger.
verr ûz der hant er warf daz swert
P 688, 14-21

Auch bei den beiden Rittern wird der Kampf aufgrund ihrer Verwandtschaft beendet, da Parzival nicht noch einen Verwandtenmord verantworten kann.

Die Gewalt, die in beiden Fällen innerhalb der Stadtmauern ausgeübt wird, ist somit entweder durch den gesellschaftlich-kulturellen Rahmen initiiert sowie reglementiert oder aber sie dient der Sicherung bzw. der Behauptung der eigenen Stellung innerhalb der hierarchischen Strukturen der Gemeinschaft. Die tätlichen Auseinandersetzungen in der eigenen Gruppe der Artusritter bzw. Wolpertinger bemühen sich um „vergeltende] Gerechtigkeit“, die auch im Mittelalter und somit in der Literatur eine wichtige Komponente darstellt.⁴⁰ Rumo kämpft gegen seinen Fechtlehrer Uschan DeLucca, da er sich von diesem vor seinen Mitschülern vorgeführt fühlt: In einer Unterrichtsstunde hat der Lehrer dem Schüler mit seinem Degen einen Streich auf das empfindlichste Körper-

³⁹ Ebd., S. 24.

⁴⁰ Ebd., S. 49.

teil der Wolpertinger – die Nase – gegeben und ihn damit vor der Gruppe zum Weinen gebracht (vgl. R 240). Um diese Schmähung zu rächen, lässt sich Rumo heimlich von seinem Mitbewohner und Mentor Urs vom Schnee in allen Fertigkeiten der Fechtkunst ausbilden. Seine Niederlage im Unterricht ist nämlich auf seinen Mangel an Technik und seinen vorrangig auf Instinkt und Kraft basierenden Kampfstil zurückzuführen.⁴¹ Der entbrennende Kampf zwischen Lehrer und Schüler ist schließlich – wie auch für den Artusroman typisch⁴² – sehr lang und ausgewogen. Schlussendlich siegt jedoch der Meister über den Schüler. Rumo scheitert an seiner Hybris, den langjährigen Fechter bereits nach kurzer Zeit besiegen zu wollen. Der Kampf um Ansehen stellt sowohl in den Vorbildern als auch in der Rezeption ein zentrales Element dar und wird durch den Auslöser für die Auseinandersetzung charakterisiert. Mhd. *êre* und wolpertingischer Ruhm erhalten ihre hohe Bedeutung, ihre hervorgehobene Stellung im jeweiligen Gesellschaftssystem und müssen mittels des (ritterlichen) Zweikampfes errungen werden.⁴³

Diese nach innen gerichtete ‚Friedfertigkeit‘ kann nach außen nicht übertragen werden. Das kulturelle Zentrum wird um jeden Preis gegen Eindringlinge und Feinde verteidigt:

Wenn Städte sprechen könnten, dann hätte Wolperting einem vorbeikommenden Wanderer wahrscheinlich folgendes mitgeteilt:

„Hallo Fremder! Bist du ein Wolpertinger? Nein? Dann verdufte! Ja, los hau ab, geh einfach weiter! Denk nicht einmal darüber nach, diese Stadt zu betreten! Kommst du in friedlicher Absicht? Schön, dann spaziere einmal um mich herum, guck dir meine schönen Wehranlagen an, und dann verschwinde und erzähle jedem, wie uneinnehmbar und abweisend dir Wolperting vorgekommen ist. Wie gut bewacht und gefährlich. Vielen Dank und auf Nimmerwiedersehen! [...]“

R 176 [Herv. i. Orig.]

Wie im Mittelalter – sowohl in Literatur als auch in der Realität – gelten die Regeln und Normen des adeligen Standes nur innerhalb desselben

⁴¹ R 239f.; vgl dazu auch: Friedrich, *Symbolische Ordnung*, S. 132.

⁴² Man bedenke die Kämpfe Iweins und Parzivals gegen Gawein/Gawan, die ebenfalls die ausgesprochene Tüchtigkeit der jeweils Kämpfenden betonen und in denen nur einer knapp als Sieger hervorgeht bzw. die unentschieden enden. Vgl. P 679,1-681,1 und 688,4-690,2; I 6929-7358.

⁴³ Vgl. Cormeau / Störmer, Hartmann, S. 191.

und nicht für Angehörige anderer, insbesondere niederer Stände.⁴⁴ Dieser entscheidende Unterschied ist auch dem Fischer bewusst, der Parzival an den Artushof führt:

Diu massenie ist sölher art,
genaecht ir immer vilân,
daz waer vil sêre missetân.
P 144,14-16

Das Höfische, ob feudaladelig oder aber wolpertingisch, definiert sich über seine Grenzen: Die Stadtmauern Wolpertings sind das Ende der wolpertingischen Kultur und die Mauern des Hofes sind der Ein- bzw. Ausschluss des Guten und Moralischen.⁴⁵ Dennoch muss hier relativierend hinzugefügt werden, dass Wolpertinger stärker als ihre mittelalterlichen Vorbilder dazu in der Lage sind, sich in nicht-höfische Gesellschaften zu integrieren, wenn sie aus Wolperting abwandern. Allerdings ist es wiederum – wie in der mittelalterlichen Literatur – nur bedingt möglich die eigene Gesellschaft und deren Wertesystem hinter sich zu lassen.⁴⁶ Allem Anschein nach impliziert die *art* der Wolpertinger eine angeborene Moralität, die einem vollständigen Aufgehen in ‚verbrecherischen‘ Gemeinschaften entgegenwirkt. Als Beispiel sei Uschan DeLucca genannt, der in zwielichtigen Verhältnissen aufwächst, aus denen er sich aus eigener Kraft und ohne ein moralisches Vorbild befreit (Vgl. R 233-238). Hierbei sei wieder auf Parzival verwiesen, der auch ohne ritterliche Erziehung seinen Weg in die höfische Gesellschaft findet.

Abschließend soll noch kurz ein Blick auf den Aspekt der Wechselwirkung von *minne*/Liebe und Gesellschaft sowie ihre Funktion als Handlungsauslöser geworfen werden. Das Missverhältnis zwischen Gesellschaft und *minne* bzw. Liebe zwingt die Ritter und Rumo zu erneu-

⁴⁴ Althoff, Regeln der Gewalt, S. 158.

⁴⁵ Vgl. Udo Friedrich: Menschtier und Tiermensch. Diskurse über Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. Göttingen 2009. Das gilt auch für ‚imaginäre‘ Mauern des reisenden Artushofs.

⁴⁶ Vgl. Walter Delabar: Erkantiu sippe und hoch gesellschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Göttingen 1990, S. 21.

ten Beweisen ihrer Tüchtigkeit. Erec lernt in seinem zweiten Weg, dass er sich weiter als Ritter beweisen muss, um seine Tauglichkeit als Herrscher in den Augen seiner Untertanen nicht zu verlieren – er muss sein Verhältnis zu Dame und Hof klären.⁴⁷ Nach vielen ritterlichen Bewährungsstaten wird ihm in der Baumgartenszene, in der er gegen Mabonagrín kämpfen muss, in pervertierter und weit übersteigelter Form ein möglicher Ausgang seines Lebens im Müßiggang vor Augen geführt. Iwein muss im Gegensatz zu Erec beweisen, dass er dazu in der Lage ist, nicht nur auf Turnierfahrt zu gehen, sondern auch für Ehefrau und Land einzutreten. Durch seine – ebenso wie Rumos – übersteigerte Kampfeslust muss er sich den Vorwurf der *untriuwe* gefallen lassen: Lunete klagt am Artushof „nû ist iu [Iwein, K. H.] triuwe unmaere“ (I 3174), weshalb er in der Folge beweisen muss, dass er ein guter Ehemann ist, der seine Pflichten als Landesherr nicht vernachlässigt.⁴⁸ Rumos kann sein Verhältnis zu Rala gleichermaßen nicht mit dem von der Gesellschaft geforderten Bild als Kämpfer und Held in Einklang bringen, obwohl von dem Moment an, in dem er den Silbernen Faden erblickt, all seine Handlungen darauf abzielen.⁴⁹ Erschwerend hinzu kommt sein Mangel an sozialen Fähigkeiten, denn „[es] wäre Rumos völlig unmöglich gewesen, auf Rala zuzugehen und sie anzusprechen“ (R 293). Auf den ersten Blick kann diese Sprachlosigkeit Rumos auf die Phase der Adoleszenz geschoben werden, in der er sich zu diesem Zeitpunkt befindet. Bedeutsamer erscheint im Hinblick auf das Gesagte jedoch, dass er der beste Kämpfer Wolpertings werden will, was sein gesamtes Denken und Handeln einnimmt und eine einseitige Ausrichtung des Helden bedingt. So löst schließlich auch bei ihm der fehlende Ausgleich zwischen Heldentum und Liebe die Krise aus: Denn mit Ralas Sprung in die Wolper und dem damit einhergehenden Ehrverlust Rumos – der sich als Krieger von einer Frau, die er retten will, selbst retten lassen muss – ist sowohl sein Selbstbild als auch seine Stellung in der Gemeinschaft weder hinsichtlich der Beziehung zur Geliebten noch bezüglich des weiteren Lebens in einer Gesellschaft ausgebildeter Kämpfer vereinbar. Dementsprechend muss er, um sein Ansehen und

⁴⁷ Vgl. Brunner, Hartmann, S. 105.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 125.

⁴⁹ Vgl. Conrad, Blut!, S. 248.

einen Platz an Ralas Seite zurückzugewinnen, einen zweiten Weg beschreiten, auf dem er seine Tüchtigkeit sowohl gegenüber der Gesellschaft als auch gegenüber der Geliebten beweist.

Am Ende dieses zweiten Weges, das zugleich den Roman beschließt, hat Rumo einen vernünftigen Umgang mit seinem kämpferischen Potential erlernt und dies vor der Wolpertingergesellschaft durch die Befreiung seiner Freunde bewiesen. Gleichfalls ist er in der Lage, die Beziehung zu Rala zu akzeptieren und in sein Selbstbild zu integrieren. Er hat den Weg aus der Isolation zurück in die Gesellschaft und zur Liebe gefunden.

Und hier schließt sich die Lade mit dem Buchstaben R. Sie schließt sich aus Diskretion, weil Rala nun Rumo in das Wunder der Liebe einweihen muß. Denn es gibt Wunder, die müssen im Dunkeln geschehen.

R 692

4. Ungeahnte Möglichkeiten: Die Zamonienromane Walter Moers' als Forschungsdesiderat

Wie exemplarisch dargestellt wurde, finden sich zahlreiche Parallelen zwischen *Rumo* und den klassischen höfischen Romanen des deutschsprachigen Mittelalters. Die Vielzahl der Anspielungen auf Vorbilder wie *Erec*, *Iwein* und *Parzival*, die sowohl auf struktureller als auch auf inhaltlicher Basis geschehen, scheint nicht zufällig, sondern ist m. E. ein Beispiel für eine herausragende produktive Rezeption traditioneller Motive und Strukturen, deren weiterführende Betrachtung erkenntnisversprechend und wünschenswert erscheint.

Walter Moers' Roman stellt, wie am Beispiel der mittelalterlichen Einflüsse dargelegt, eine großartige Möglichkeit dar, intertextuell zu arbeiten. Denn nicht nur mittelhochdeutsche Literatur, sondern auch unzählige andere Werke aus verschiedenen literarischen Epochen und Ländern sowie aus anderen Künsten wie der Malerei⁵⁰ werden von ihm in

⁵⁰ Helmut Krausser weist in seiner Rezension „Fliegendes Wasser“ vom 25.05.2003 im *Focus* auf verschiedene bildliche Zitate hin. Beispielfhaft sei hier Quentin Mastys Ölgemälde *A Grotesque old Woman* genannt, das als Vorbild für die Darstellung des geisteskranken Königs Gaunab dient, R 419. http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-fliegendes-wasser_aid_193264.html (zuletzt gesichtet: 01.05.2012).

seinem Roman verarbeitet. So gibt es naheliegende Verknüpfungen mit anderen Werken des Fantasy-Genres – wie J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*, der anzitiert wird, wenn Dr. Oztafan Kolibril sein Leuchtturmtagbuch mit den Worten „*Es klopft an der Tür. Sie sind gekommen. Sie sind gekommen, um mich zu holen*“ (R 282. Herv. i. Orig.) schließt. Die Chronik über das Schicksal der Zwerge von Moria hingegen endet folgendermaßen: „*Das Ende kommt [...] Trommeln, Trommeln in der Tiefe. [...] Sie kommen*“.⁵¹ Deutlich ins Auge fällt auch das Motiv des Helden, der seine Geliebte aus der Unterwelt befreien möchte, was schon in der Orpheus-sage der Antike bekannt ist.⁵² Der Fechtgarten Uschan DeLuccas erinnert den Leser stark an klassische Mantel- und Degenfilme,⁵³ in denen die Orte der Kämpfe derart gestaltet sind, dass man dort ästhetisch und ansprechend fechten kann, denn „*Fechter sind eitel*“ (R 322. Herv. i. Orig.). Die Kämpfe im *Theater der Schönen Tode* im zweiten Teil des Romans erinnern an antike Gladiatorenkämpfe und sind höchstwahrscheinlich auch durch moderne Filme inspiriert.⁵⁴ Diese Vielfalt von Bezügen lässt interdisziplinäre Untersuchungen des Romans von Moers nicht nur zu, sondern macht sie zugleich wünschenswert.

⁵¹ J. R. R. Tolkien: *Der Herr der Ringe*. Übersetzt von Helmut W. Pesch. Stuttgart 2008, S. 362. Herv. i. Orig.

⁵² Vgl. Matthias Heine: Hier wird schön gefoltert. Welt Online 2003. <http://www.welt.de/print-welt/article664990/Hier-wird-schoen-gefoltert.html> (zuletzt gesichtet: 05.05.2012).

⁵³ Hier sei nur auf die zahlreichen Verfilmungen des Musketier- und Zorro-Stoffes verwiesen.

⁵⁴ *Gladiator*. Regie: Ridley Scott. Produzent: David Franzoni u. a. 2000. Hierbei wären insbesondere die Aspekte des Zwangs zum Kampf in der Arena und das Aufbegehren gegen den Herrscher zu nennen.

Yvonne Dauer

Verfolgung, Angst, Tod – und Hoffnung?
Der 2. Weltkrieg im Spiegel der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel
von Markus Zusaks *The Book Thief*

„Es ist geschehen, und folglich kann es wieder geschehen: darin liegt der Kern dessen, was wir zu sagen haben. Es kann geschehen, überall.“⁴

Laut einer aktuellen Studie² wünscht sich mehr als jeder zehnte Deutsche „einen Führer, der Deutschland zum Wohle aller mit harter Hand regiert [...]“.³ Gleichzeitig hält ebenfalls jeder Zehnte „eine Diktatur“ für „die bessere Staatsform“. Die Aussage, „man müsse Deutschland, die Macht und Geltung verschaffen, die ihm zusteht“, wird von jedem Vierten bejaht. Zusätzlich zu diesen chauvinistischen Entwicklungen hat sich zudem die affirmative Haltung der Bevölkerung bezüglich Rassismus deutlich gesteigert. Stimmt 2008 noch ein Fünftel der Bevölkerung Aussagen mit rassistischem Inhalt zu, so war es 2010 bereits ein Viertel. Ergänzt wird dieses beunruhigende Bild von antisemitischen Strömungen. Ansichten, dass der „Einfluss der Juden zu groß“ sei oder „sie etwas Besonderes und Eigentümliches an sich haben und nicht so recht zu uns passen“, finden Zustimmung bei 15 Prozent der Bevölkerung, die Tendenz weist nach oben. Diese konsternierenden Resultate gehen einher mit einer Verharmlosung des Nationalsozialismus. 7 Prozent der Deutschen halten die Darstellungen der „Verbrechen des Nationalsozialismus“ für weit übertrieben, während 10 Prozent in „Hitler einen großen Staatsmann“⁴ sehen würden, wenn es den Holocaust nicht gegeben hätte.

¹ Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten. München 1990, S. 205.

² Bei den genannten Resultaten müssen soziologische und ökonomische Einflüsse bzw. Dispositionen berücksichtigt werden.

³ Oliver Decker u. a.: Die Mitte in der Krise. Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland. Hg. von der Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn 2010, S. 140.

⁴ Alle Zitate und statistischen Informationen ebd., S. 140, 142.

Die Ängste, die Primo Levi im einleitenden Zitat als Überlebender von Auschwitz vor ungefähr 25 Jahren kommunizierte, zeigen sich aktueller denn je.

Deutschland wird erfasst von einer neuen Welle der Debatte um Migration, Integration, Nationalismus und Rassismus. Das Land unterliegt einer zunehmenden Polarisierung und somit auch der Gefahr, die gegenwärtige Entwicklung zu unterschätzen. Hoffnung bietet hierbei die Tatsache, dass eine bestehende Meinung, speziell bei Jugendlichen, oftmals weniger aus tiefer politischer Überzeugung resultiert, sondern vielmehr aus einer unbeholfenen Orientierungslosigkeit. Einer unreflektierten Adaption oberflächlicher Klischees muss folglich energisch entgegengetreten werden. Ein Weg hierzu besteht in einer intensiven Aufklärung von Kindern und Jugendlichen. „Bildung ist ein relevanter Schutzfaktor gegen antidemokratische Einstellungen“.⁵

Bildung, im Sinne von Aufklärung, ist also die Prämisse einer autonomen Entwicklung des politischen Gewissens. Wie lässt sich diese nun am produktivsten umsetzen? Die neuen Medien nehmen im Alltag von Kindern und Jugendlichen⁶ einen immer größeren Raum ein und prägen infolgedessen auch – quasi ‚nebenbei‘ – ihr Verständnis von Politik und Gesellschaft. Dies geschieht jedoch meist ohne eine bewusste Intention und so bieten Fernsehen und Internet oftmals lediglich eine verwirrende Akkumulation von unterschiedlichsten Einflüssen. Eine Konfrontation mit den Ereignissen des 2. Weltkrieges durch Printmedien hat den Vorteil, dass die Rezipienten nicht passiv mit Bildern konfrontiert werden, sondern sich Informationen individuell erarbeiten. Eine Überforderung mit dieser heiklen Thematik lässt sich hier weitgehend ausschließen, da die Geschwindigkeit der Rezeption selbstständig bestimmt wird und der Text jederzeit die Chance gibt, eventuelle schwierige Passagen im Gespräch mit Eltern oder anderen Kindern und Jugendlichen noch einmal aufzuarbeiten beziehungsweise gemeinsam zu bewältigen. Zudem bietet Sprache die Möglichkeit, harte Fakten auf unterschiedliche Arten so differenziert darzustellen, dass sie auch Kin-

⁵ Ebd., S. 154.

⁶ Um Unklarheiten zu vermeiden, werden in dieser Untersuchung mit den Begriffen ‚Kind / Kinder‘ Personen unter 14 Jahren bezeichnet. Der Begriff ‚Jugendlicher / Jugendliche‘ bezieht sich auf Personen zwischen 14-18 Jahren.

dern zuträglich sind, die eine direkte bildhafte Darstellung zu sehr belasten würde.

Auch in den klassischen Bildungsstätten, den Schulen, wird weiterhin auf das Buch als bewährtes Medium gesetzt, wenn es um die Vermittlung des 2. Weltkrieges geht. Ursache hierfür sind vor allem pragmatische Gründe, etwa die Möglichkeit, den Text unproblematisch in den Unterricht mit einbauen zu können, wie auch der häufige Vorsatz, die allgemeine Leselust der Schüler zu steigern. Dies hatte zur Folge, dass Kindern und Jugendlichen die Auseinandersetzung mit dem 2. Weltkrieg hauptsächlich literarisch angeboten wurde. Die in den frühen 70ern sich entwickelnde „problemorientierte Kinder- und Jugendliteratur“⁷ bot hierfür ausreichend Projektionsfläche, da den Rezipienten erstmals eine unbeschönigte Konfrontation mit der Realität zugetraut wurde. Von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart entstanden demzufolge unzählige Bücher, die den Krieg auf- und verarbeiten sollten. Literarische Qualität musste hierbei vor dem Primat der Vermittlung der prekären Tatsachen meist zurücktreten.⁸ Auch der Holocaust, der lange Zeit ein Tabuthema war, fand schließlich einen Zugang zu der literarischen Verarbeitung des Vergangenen und erzeugte hiermit sehr divergente Reaktionen. Viele betrachteten den Versuch einer Darstellung auch weiterhin als Sakrileg, während gleichzeitig die Notwendigkeit der Aufklärung nach einer Artikulation des Geschehenen verlangte.

Die nun folgende Untersuchung hat zum Ziel, diese Darstellung des 2. Weltkrieges in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Markus Zusaks *The Book Thief* zu untersuchen und ihre potenzielle Wirkung auf den Rezipienten herauszuarbeiten. Dem vorausgehend wird die Signifikanz der Literatur im Rahmen der Aufklärung und Prävention erörtert. Hierbei wird vor dem Hintergrund der Debatte um die Darstellbarkeit des Holocausts die Funktion von Literatur als Mahnmal erläutert und ein Lösungsansatz für die Aporie von unmöglicher Darstellung und unbedingter Notwendigkeit derselben entworfen. Anschließend werden die Besonderheiten der Kinder- und Jugendliteratur diskutiert, die unbedingt berücksichtigt werden müssen, um weder die

⁷ Gabriele von Glasenapp u. a.: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn 2010 (= UTB, 3345), S. 222.

⁸ Vgl. ebd., S. 237.

intendierte Wirkung der Literatur zu verfehlen noch den Ansprüchen der Rezipienten nicht gerecht zu werden. Die erarbeiteten Kriterien werden anschließend auf literarischer Ebene angewandt. Anhand von Markus Zusaks *The Book Thief* wird die Darstellung von sechs immanenten Leitmotiven kritisch untersucht.

Mit der Veröffentlichung im Jahre 2005 ist *The Book Thief* ein sehr junger Text und zugleich einer der wenigen, die die Thematik des 2. Weltkrieges derart umfangreich und innovativ behandeln. Der Text bricht mit vielen Konventionen und es scheint, als liege der Fokus vor allem auf der Unterhaltung des Lesers. Nach Angaben Zusaks wollte er „someone’s favourite book“⁹ schreiben. Ob sich dies mit einer ernst zu nehmenden Aufklärung über die Verbrechen des 2. Weltkrieges vereinbaren lässt oder im Gegenteil zu einer Profanierung dieser führt, soll Gegenstand dieses Aufsatzes sein.

*“The past is never dead. It’s not even past.”*¹⁰

Wie kann ein Ereignis geschildert werden, welches nicht fiktiv ist, dem aber gleichsam die Realität zu entfliehen versucht, da seine Wahrheit die Grenzen des Vorstellbaren unwiderruflich niederreißt? Für Überlebende wie Cordelia Edvardson oder Elie Wiesel bleibt hierauf nur die Antwort der Negation.

Eine Geschichte über Treblinka ist entweder keine Geschichte, oder es ist keine Geschichte über Treblinka. Eine Geschichte über Majdanek ist fast schon eine Gotteslästerung. Nein, es *ist* [Hervorh. im Orig.] eine Gotteslästerung! Treblinka bedeutet Tod, vollkommenen Tod, Tod der Sprache, Tod der Hoffnung, Tod des Vertrauens und der Eingebung. Dieses Geheimnis ist dazu verbannt, unversehrt zu bleiben.¹¹

Der Holocaust bedeutet nicht nur Leid, Angst und Tod. Er bedeutet vollkommene Auslöschung. Die Auslöschung in einer Endgültigkeit, die

⁹ Markus Zusak: Markus Zusak Discusses *The Book Thief*. www.randomhouse.com/features/markuszusak/?detectqt=false& (aufgerufen am 16.09.2010).

¹⁰ William Faulkner: *Requiem for a Nun*. London 1953, S. 85.

¹¹ Elie Wiesel: *Die Massenvernichtung als literarische Inspiration*. In: Eugen Kogo u. a. (Hg.): *Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk*. Freiburg 1989, S. 21-50, hier S. 26.

selbst diejenigen nicht erfassen können, die sie erlebt haben, und gerade, weil sie sie überlebt haben. So begreift sich Primo Levi nahezu als unmündig:

Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen. [...] Über die zu Ende geführte Vernichtung, über das abgeschlossene Werk hat niemand jemals berichtet, so wie noch nie jemand zurückgekommen ist, um über seinen Tod zu berichten.¹²

Levi betont hier, dass die wenigsten, die an Körper und Seele erfahren mussten, was der Holocaust ist, selbst begreifen oder beschreiben können, was geschehen ist. „Sind wir, die wir überlebt haben, imstande gewesen, unsere Erfahrung zu verstehen und verständlich zu machen?“¹³

Gleicht es also nicht reiner Hybris, als Außenstehender verstehen zu wollen, wie und unter welchen Umständen sich dies zutrug? Eine authentische Darstellung scheint unmöglich, jede Metapher hingegen als ein Sakrileg, da sie versucht, dort ein Gleichnis zu schaffen, wo etwas nicht verglichen werden kann. Für Wiesel sind die Grenzen der Empathie hier erreicht:

Finden Sie sich mit der Vorstellung ab, dass Sie das, was die Überlebenden gesehen haben und weiterhin sehen, niemals erblicken werden; Sie werden nie die Gesichter erkennen, die sie nachts heimsuchen; Sie werden nie die Rufe hören, die ihren Schlaf zerreißen; Sie werden nie in die verfluchte verhexte Welt eindringen, die sie mit unverbrüchlicher Loyalität in sich tragen.¹⁴

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es nicht möglich ist, ein Abbild des Holocausts darzustellen – ein Versuch bleibt jedoch unerlässlich. Der Verzicht darauf wäre gleichbedeutend mit dem gefürchteten Vergessen. Jedoch sollte man sich eingestehen, dass jedes Bild, gleich welcher Form, immer nur ein mattes Abbild der tatsächlichen Wahrheit ist:

¹² Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 83f.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 33.

Zuzugeben, daß man nicht in der Lage sei, Auschwitz zu begreifen, impliziert, daß man sich der Tragweite der jüdischen Tragödie bewusst ist, und zeugt von einer würdigeren Einstellung als alle fertigen Erklärungen.¹⁵

Nur vor diesem Hintergrund kann die schwierige Aufgabe verwirklicht werden, die deutsche Vergangenheit nicht zu bewältigen, aber zu integrieren und mit dieser Integration auch für ein ewiges Mahnmal zu sorgen. Literatur spielt hierbei eine wesentliche Rolle, indem sie auf unterschiedlichen Ebenen fungiert: Erinnerung, Anklage und Mahnung. Für die Opfer bietet die Niederschrift des Erlebten die Chance einer Reintegration ihrer Persönlichkeit:

Der Verzicht der Erinnerung – gedeutet im Sinne der Vergegenwärtigung seiner selbst im Vergangenen – bedeutet jedoch den Verlust an Selbstwahrnehmung und verschärft damit den Wahrnehmungsverlust der eigenen Identität in der Gegenwart.¹⁶

Das Aufschreiben des Geschehenen, so grausam es auch sein mag, manifestiert einen Teil des individuellen Lebenslaufes. Zugleich ist es Antwort und Anklage. Eine Antwort auf die Bitten der Opfer, dass man sie nicht vergessen möge und ihrem Tod den einzigen Sinn, wenn er als dieser bezeichnet werden darf, nämlich den einer grausigen Mahnung, nicht raube. Den „Verstummten“¹⁷ wird durch die Berichte der Überlebenden eine Stimme verliehen. Damit wird ihnen ein Stück der verlorenen Dignität wiedergegeben und vor allem auch gewahrt.

Heute versucht man die Opfer ein drittes Mal zu töten, indem man sie ihrer Vergangenheit beraubt. Und nichts könnte niederträchtiger, boshafter sein als das. Ich wiederhole, nichts ist in meinen Augen so häßlich, so unmenschlich wie der Versuch, die toten Opfer ihres Todes zu berauben. Daher meine tiefe Überzeugung: jeder, der sich nicht aktiv und ständig mit der Erinnerung beschäftigt und andere mahnt, ist ein Helfershelfer des Mordens. Umgekehrt: wer auch immer dem Verbrechen widersteht,

¹⁵ Enzo Traverso: Die Juden und Deutschland. Auschwitz und die jüdisch-deutsche Symbiose. Berlin 1993, S. 151.

¹⁶ Michael Wermke: Jugendliteratur über den Holocaust. Eine religionspädagogische, gedächtnissoziologische und literaturtheoretische Untersuchung. Göttingen 1999 (= Arbeiten zur Religionspädagogik, 17), S. 13.

¹⁷ Levi, Die Untergegangenen und die Geretteten, S. 85.

muß ihre Berichte verbreiten, ihre Berichte über Einsamkeit und Ver-
zweiflung, über Stille und Trotz.¹⁸

Wiesel ist nur einer von vielen, die vehement dazu auffordern, das Ver-
gangene nicht ruhen zu lassen. Ebenso betont Gabriel Appleman in
dem Vorwort, das er für die Autobiografie seiner Frau schrieb, wie le-
bensnotwendig es auch für die Überlebenden sei, dass ihr Schicksal
nicht einfach im Laufe der Zeit untergehe: „Sie können nicht vergessen
und sie können nicht ertragen, daß die Welt sich nicht erinnern will.“¹⁹

Literatur bedeutet also in diesem Zusammenhang nicht nur eine per-
sönliche Erleichterung, sondern ist zugleich ein bitteres Mahnmal, das
man denen entgegenbringt, die weiterhin die Augen verschließen.
Hierbei geht es auch nicht darum, einen ausgleichenden Konsens zwi-
schen Opfer und Täter initiieren zu wollen. Was geschehen ist, kann
nicht im klassischen Sinne verziehen werden und es ist auch nicht Auf-
gabe der Literatur, das Fundament für eine erzwungene Abbitte zu le-
gen. Vielmehr geht es darum, den Misshandelten ein Sprachrohr zu bie-
ten und eine Ahnung des Grauens darzustellen, welches sich ereignete.
Vor allem aber muss dies mit einer kontinuierlichen Intensität gesche-
hen, die grundlegende Strukturen im Bewusstsein der Verantwortlichen
radikal verändert und zur Einsicht zwingt.

Literatur hat anderen Medien gegenüber den Vorteil, dass sie nicht
platt konfrontiert. Der Rezipient muss sich nicht mit einem Endprodukt
auseinandersetzen, das er nur begrenzt aus verschiedenen Winkeln be-
trachten kann. Die Literatur maßt sich nicht an, bereits geformte Tatsa-
chen abzubilden. Es ist der Empathiefähigkeit des Lesers überlassen,
wie er mit dem Erzählten umgeht. Welche Gestalt es annimmt und auch
in welcher Geschwindigkeit er es wahrnehmen möchte oder auch kann.

Die Aufgabe ist schwer. Aber sie ist unabwendbar. Den Abgrund der Ver-
gangenheit zu verdecken, hieße den Weg in die Zukunft zu gefährden.
Wer die Schuld aus diesen Tagen unterschläge, wäre kein Patriot, sondern
ein Defraudant. Wer aus der schuldlosen Jugend eine ahnungslose Jugend
zu machen versuchte, der fügte neue Schuld zur alten.²⁰

¹⁸ Wiesel, Massenvernichtung als literarische Inspiration, S. 42f.

¹⁹ Gabriel Appleman: Vorwort. In: Alicia Appleman: Alicia. Überleben, um Zeugnis zu
geben. München 1989, S. 9-11, hier S. 10.

²⁰ Erich Kästner: Vorwort. In: Clara Asscher-Pinkhof: Sternkinder. Hamburg 1988, S. 9f.

Vor allem Kinder und Jugendliche sind darauf angewiesen, dass ihnen die Vergangenheit, so bitter diese auch sein mag, nicht vorenthalten wird. Ein prekäres Thema wie der 2. Weltkrieg und speziell der Holocaust erfordern jedoch einen diffizilen Balanceakt zwischen behutsamer Rücksichtnahme und deutlichem Aufzeigen der begangenen Fehler. Kinder und junge Heranwachsende sind in ihrer gesamten Persönlichkeit noch nicht gefestigt und deshalb sehr viel leichter zu beeindrucken. Das heißt, dass die evozierten Emotionen wie Angst, Trauer oder Wut einen nachhaltig belastenden Eindruck hinterlassen, wenn eine Konfrontation mit ihnen zur Überforderung wird.²¹ Wie viel kann Kindern und Jugendlichen also zugemutet werden und ab wann ist eine Auseinandersetzung mit einem derart tief greifenden Thema überhaupt sinnvoll?

Wichtig ist, dass Literatur den „kognitiven und moralischen Fähigkeiten der jeweiligen Altersstufe“²² angepasst wird. Nur dann resultiert der Prozess der Auseinandersetzung in der Bildung eines produktiven Bewusstseins der Vergangenheit. Produktiv im Sinne einer Akzeptanz, aus der wiederum Konsequenzen für eigenes zukünftiges Verhalten gezogen werden können. Da der Fokus der Untersuchung auf einem Jugendbuch liegt, werden im Folgenden die Kriterien für Literatur erörtert, die sich an jugendliche Leser richtet. Das Kernproblem dieser Literatur besteht in der Kontroverse zwischen historischer Authentizität, pädagogisch-didaktischen Richtlinien und literarischer Ästhetik. Eine gewisse Authentizität ist Grundlage dieser Literatur. Das Wissen, dass sich auch fiktive Erzählungen vor einem faktisch wahren Hintergrund ereignen, lässt Rezipienten die Literatur anders wahrnehmen. Sie hat einen größeren Anspruch, Gehör zu finden. Jedoch muss sich Kinder- und Ju-

²¹ Vgl. Rüdiger Steinlein: *Sternkinder und Tote Engel*. Bilder des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen pädagogisch-moralischer Wiedergutmachung und dokumentarisch-katastrophischer Wirkungsästhetik. In: Manuel Köppen / Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln 1997 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe, 10), S. 72.

²² Dagmar Grenz: *Kinder- und Jugendliteratur und Holocaust*. Theoretische und didaktische Überlegungen im Anschluß an die Analyse von zwei erfolgreichen Jugendbüchern. In: Malte Dahrendorf (Hg.): *Die Darstellung des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim 1999 (= Beiträge Jugendliteratur und Medien, 10), S. 111-123, hier S. 117.

gendliteratur bezüglich ihrer Rezipienten in einem gewissen Grade assimilieren. Wenn Literatur über Krieg auch innerhalb des Systems der Kinder- und Jugendliteratur eine Sonderstellung einnimmt, so bleibt sie doch meist generellen pädagogisch-didaktischen Strukturen unterworfen.²³ Vor allem bleibt die Sorge bestehen, dass man insbesondere Kindern, aber auch Jugendlichen zu viel zumuten könnte. Hier ist jedoch zu beachten, dass gerade Jugendliche heute öfter und in konkreterer Form mit Gewalt konfrontiert werden, als es noch vor einigen Jahren der Fall war. Das Verlangen nach dem ‚Kick‘ wird immer größer und so gehört eine mediale Vermittlung von Gewalt in jeder erdenklichen Form längst zum Standard. Filme wie *Saw* oder *Hostel* finden sich längst im einschlägig bekannten Repertoire von Jugendlichen und provozieren nur noch selten. Die Schmerzgrenze hat sich in unerträglichem Maße erhöht und kann nur dadurch überstiegen werden, dass die Rezeption nicht mehr stumpf automatisiert geschieht, sondern empathisch. Empathie im Sinne eines bewussten Mitfühlens und eines Hineinversetzens in die Rolle der Betroffenen wie auch der Täter. Nur eine multidimensionale Rezeption ist in der Lage Emotionen zu wecken, die einen Prozess der Reflexion in Gang bringen und somit die eigentliche Aufgabe der Literatur erfüllen. Wie kann Empathie bei Kindern und Jugendlichen evoziert werden?

Die verbürgte Authentizität eines dokumentarischen Stils ist eine Möglichkeit. Diese Form der Literatur wird in der Regel von jungen Erwachsenen gewählt. Auch wenn es pietätlos scheint, so reicht ein authentischer oder autobiografischer Text oftmals nicht aus, um eine junge Zielgruppe anzusprechen oder tief zu bewegen. Eine andere Möglichkeit, die eigentlich selbstverständlich scheint, leider jedoch viel zu selten umgesetzt wird, ist die der literarischen Ästhetik. Auch oder vielmehr gerade Texte, die sich mit dem Thema des 2. Weltkrieges befassen, dürfen und müssen unterhalten, ohne dabei zu profanieren.²⁴

²³ Vgl. Steinlein, *Sternkinder und Tote Engel*, S. 78.

²⁴ Vgl. Robert Coles: *The Child's Understanding of Tragedy*. In: *Children's Literature* 15 (1987), S. 55-65, hier S. 56.

Liegt der Fokus zu einseitig auf pädagogisch-moralisierenden Zielen, besteht die Gefahr, dass der „entscheidende Verlust der Antizipation“²⁵ zu einer Trivialisierung der Literatur führt. Zudem bewirkt die Maxime des stets erhobenen moralischen Zeigefingers nicht nur Desinteresse seitens der Jugendlichen, sondern auch eine Art Instrumentalisierung der Literatur, um Kinder und Jugendliche problemlos in ein bereits bestehendes System eingliedern zu können.²⁶ So kommen selbst in der Kinder- und Jugendliteratur, die eigentlich der Aufklärung dienen soll, immer wieder Texte vor, die direkt oder auch subtil die Schuld der Vergangenheit von sich weisen. Die Perspektive eines unwissenden, unschuldigen Kindes wird oft gewählt, was auf der einen Seite eine Identifikation der jungen Leser mit dem Protagonisten erleichtert, auf der anderen Seite aber benutzt werden kann, um eine gewünscht restringierte Sichtweise zu repräsentieren: „Grenzen, [...] die in Wirklichkeit dem Schutz der Erwachsenen dienen“.²⁷

Ein anderer Aspekt ist das oft gewählte Motiv von Deutschen, die sich mit Juden solidarisieren und ihnen unter Gefährdung des eigenen Lebens zur Seite stehen. Diese Loyalität mit den Opfern kommt sehr häufig vor und erweckt den Eindruck, dass hiermit eine „Entlastung von eigenen Schuldgefühlen“²⁸ praktiziert wird. Vermittelt wird die Botschaft, dass die Täter und Schuldigen sich nicht kollektiv im Volk finden lassen, sondern nur in einer radikalen Gruppe rund um den Führer, der den Deutschen das Unglück aufgezwungen hat. Auch wenn nicht immer von einer eigennützigen Intention des Autors die Rede sein kann, ist der pädagogische Effekt solcher klischeehafter Darstellungen sehr negativ. Kinder und Jugendliche lernen aus diesen Texten, dass trotz verzweifelter Bemühungen des deutschen Volkes eine kleine radikale Minderheit nicht aufgehalten werden konnte. Nicht selten werden die Leser am Ende der Texte mit dem Tod von Kindern konfrontiert. Eine Erklärung

²⁵ Matthias Heyl: „Holocaust-Erziehung“? In: Malte Dahrendorf (Hg.): Die Darstellung des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim 1999 (= Beiträge Jugendliteratur und Medien, 10), S. 7-17, hier S. 31.

²⁶ Vgl. Karl Ernst Maier: Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. Bad Heilbrunn 1993, S. 14.

²⁷ Grenz, Kinder- und Jugendliteratur und Holocaust, S. 117.

²⁸ Gottfried Kössler: Bewusstseinsbildung an Erzählungen über den Holocaust? In: Der Deutschunterricht 50 (1997), H. 4, S. 40-49, hier S. 43.

oder gar Rechtfertigung bleibt meist außen vor. Oft wird dies bewusst mit eingebaut, um auf das tatsächliche Grauen hinzuweisen, dem niemand entkommen konnte. Welchen Eindruck macht demzufolge eine Lektüre auf Kinder, die ihnen vermittelt, dass das Böse plötzlich über die Existenz Unschuldiger hereinbricht und selbst mit vereinten Kräften nicht abgewandt werden kann?

Sinnvoller erscheint es, Wahrheiten zu schildern, in denen es durchaus Hoffnung hätte geben können, wenn dem nationalsozialistischen Regime wirklich ein entschiedener und geschlossener Widerstand entgegengesetzt worden wäre.²⁹ Hier sind die Autoren der Kinder- und Jugendliteratur in der Verantwortung, begangene Fehler zuzugeben. Im offenen, ehrlichen Dialog mit Kindern und Jugendlichen ist mehr Raum für eine positive Zukunft, die bewusst anders gestaltet wird als in der Darstellung einer harmonischen Welt, die ohne Schuld in ein hoffnungsloses Grauen gestoßen wird. Kinder- und Jugendliteratur über den 2. Weltkrieg darf nicht wegschauen, sie muss konfrontieren, ohne Kinder und Jugendliche zu überwältigen. Grenzsituationen wie der Holocaust repräsentieren eine derart vollkommene Abwesenheit von Humanität, dass gerade an ihnen aufgezeigt und vermittelt werden kann, was lebensnotwendig ist. Kinder- und Jugendliteratur muss ihre Leser sensibilisieren für Ungerechtigkeit und Intoleranz jeglicher Art und ihr Bewusstsein für eigenständiges Denken und Handeln fördern und bestärken. Anhand von klischeehaften Schemata und eingestaubter Didaktik wird dies nicht gelingen: „Auschwitz eignet sich nicht dafür, Drohroutine zu werden, jederzeit einsetzbares Einschüchterungsmittel oder Moralkeule oder auch nur Pflichtübung.“³⁰

Eine authentische Darstellung der entsetzlichen Tatsachen der Vergangenheit, die unter Berücksichtigung von pädagogischen Richtlinien so präsentiert wird, dass sie durchaus eine literarische Ästhetik aufweist,

²⁹ Vgl. Zohar Shavit: Es war einmal ein Krieg. Jüdische und nichtjüdische Kriegs- und Nachkriegs-kindheit und -jugend in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Gabriele von Glasenapp (Hg.): Kriegs- und Nachkriegs-kindheiten. Studien zur literarischen Erinnerungskultur für junge Leser. Frankfurt am Main 2008 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, 57), S. 51-68, hier S. 63.

³⁰ Martin Walser: Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede. (11.10.1998). In: Frank Schirrmacher (Hg.): Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main 1999, S. 7-17, hier S. 13.

die Kinder und Jugendliche unterhalten kann und positiv beeinflusst, gleicht einer ewigen Aporie.

Man kann jedoch einen Dialog zwischen Erwachsenen und Kindern initiieren, der die dem Thema immanenten Widersprüche und Anforderungen transparent macht und trotzdem Hoffnung für Gegenwart und Zukunft vermittelt. Intendiert wird dabei keine Nivellierung der Differenz zwischen Kindern und Erwachsenen. Es geht nicht darum, Kinder schonungslos mit allen Grausamkeiten des Vernichtungsprozesses zu konfrontieren. Entscheidend ist jedoch, Kinder bei der Vermittlung des Holocaust nicht zu entmündigen, und zwar weder auf der Ebene historischer und literarischer Darstellung noch als Rezipienten.³¹

Wie mit der hier genannten Problematik umgegangen wird und ob es gelingt einen solchen Dialog herbeizuführen, wird im Folgenden exemplarisch anhand von Markus Zusaks *The Book Thief* untersucht, indem wichtige Leitmotive analysiert und bewertet werden.

Ein omnipräsentes Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur zum 2. Weltkrieg ist das des verfolgten Juden. Wie bereits erwähnt, unterliegt die Darstellung häufig eindimensionalen Klischees, die eine verzerrte Realität transportieren, so dass hierauf besonderes Augenmerk zu richten ist.

A GUIDED TOUR OF SUFFERING
To your left, perhaps your right,
perhaps even straight ahead,
you find a small black room.
In it sits a Jew.
He is scum. He is starving.
He is afraid.
Please – try not to look away. (BT 145)³²

Die jüdische Hauptfigur Max Vandenburg wird im Text sehr detailliert geschildert. Trotzdem verschwindet die individuelle Persönlichkeit immer wieder hinter einer allgemeinen Titulierung. Oft ist er nicht Max, sondern „the Jew“ (BT 514). Er ist „the Jew“ (BT 514), weil hiermit alles

³¹ Heike Deckert-Peaceman: Jüdisches Kinderleben im Zeichen des Holocaust in Bilderbuch und Kinderbuch. Aspekte der Vermittlung eines schwierigen Themas. In: Glasenapp (Hg.), *Kriegs- und Nachkriegskindheiten*, S. 179-195, hier S. 192.

³² BT = Markus Zusak: *The Book Thief*. London 2007.

gesagt ist und sein Schicksal bereits zu Anfang determiniert scheint. Unabhängig von positiven wie negativen Facetten seines Charakters ist er als Jude unwiderruflich stigmatisiert und entindividualisiert. Schlussendlich wird ihm auch das Recht einer menschlichen Existenz genommen: „no, they were not men and women, they were Jews“ (BT 399). Zu dieser psychischen Folter kommen die körperlichen Qualen in Form von aktiven Misshandlungen, aber vor allem auch die der bewusst erzwungenen Verwahrlosung: „The Jew was filthy.“ (BT 217) Die Betonung negativer äußerliche Attribute ist fester Bestandteil der nationalsozialistischen Propaganda. Die Verfolgung, die Angst und das Leben am Existenzminimum resultieren in genau dem, was die deutschen Hasstraden verkünden. Max ist gezwungen, sich in dunklen, kleinen Räumen verborgen zu halten, um zu überleben. „In the morning he would return to the basement. [...] The Jewish rat, back to his hole.“ (BT 223) Immer wieder wird im Zusammenhang mit Max oder anderen Juden die körperliche Verwahrlosung betont: „Their eyes were enormous in their starving skulls. And the dirt. The dirt was moulded to them.“ (BT 398) Dieser Schmutz lässt die Menschen nicht einfach nur unsauber sein, sondern er geht einher mit dem Verblässen der Persönlichkeit, mit dem Prozess der Entmenschlichung und der Ausgrenzung, da sich Andere davon abgestoßen fühlen. So auch Liesel, bei einer der ersten Begegnungen mit Max: „The smell of urine was still about her, as Max had just used the paint tin before she'd come down. *So ein G'stank* [Hervorh. im Orig.], she thought.“ (BT 218)

Hinzu kommt das Gefühl von überwältigender Scham und Schuld, ausgelöst durch die lebensbedrohliche Situation, in die er seine Retter gebracht hat: „How could he do this? How could he show up and ask people to risk their lives for him? How could he be so selfish?“ (BT 176) Auch die Erinnerungen an die zurückgelassene Familie werden zu Gedanken, die kaum zu ertragen sind. Die Rettung, die ihm zuteilwurde, während sie anderen verwehrt blieb, wird für ihn zu einer Qual:

He clung to his mother's hand, and that of Sarah, the nearest of his cousins. 'I won't leave. If we all can't go, I don't go either.'

He was lying.

When he was pushed out by the rest of his family, the relief struggled inside him like an obscenity. It was something he didn't want to feel but,

none the less, he felt it with such gusto it made him want to throw up.
How could he? How could he? But he did. (BT 201)

Auch wenn Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit in diesem Text ebenso thematisiert werden wie in anderen Werken der Kinder- und Jugendliteratur zum 2. Weltkrieg, steht Max' Widerstand im Vordergrund. Er wird als „struggler“ (BT 175) bezeichnet. Versinnbildlichend hierfür wirkt das Motiv des Boxkampfes, das sich durch den gesamten Text zieht. Die tatsächlichen Kämpfe aus Max' Jugend sind nur der Anfang seiner unerschütterlichen Entschlossenheit:

A small kid with soft tufts of hair, a beaten nose and swampy eyes, Max was a good head shorter than his opposition. His fighting style was utterly graceless, all bent over, nudging forward, throwing fast punches at the face of Kugler. The other boy, clearly stronger and more skilful, remained upright, throwing jabs that constantly landed on Max's cheeks and chin.

Max kept coming.

Even with the heavy absorption of punches and punishment, he continued moving forward. Blood discoloured his lips. It would soon be dried across his teeth. There was a great roar when he was knocked down. Money was almost exchanged.

Max stood up. (BT 198)

Auch wenn Max seinem Gegner körperlich und taktisch unterlegen ist, unterwirft er sich nicht ohne Gegenwehr. Dieser Boxkampf zieht sich als Metapher durch den Text und zeigt Max als einen Gegner, der im Geiste nicht nur gegen das anonyme nationalsozialistische Kollektiv kämpft, sondern gegen Hitler selbst:

BASEMENT VISIONS, JUNE 1941

Punches are thrown, the crowd climbs out of the walls. Max and the Führer fight for their lives, each rebounding off the stairway. There's blood in the Führer's moustache, as well as in his part-line, on the right side of his head. 'Come on, Führer,' says the Jew. He waves him forward. 'Come on Führer.' (BT 267)

Als Max schließlich in einem Todesmarsch nach Dachau wieder tatsächlicher physischer Gewalt ausgesetzt wird, ist auch dies ein weiterer Kampf, in dem er sich nicht erlaubt zu unterliegen: „The whip continued from the soldier's hand. It landed on Max's face. [...] Max hoisted himself upright. Just another push-up, Max.“ (BT 517f.) Er beharrt darauf, weiter zu gehen und sogar dem Tode zu trotzen: „I readied

myself to insert my hands through the blankets. Then there was a resurgence – an immense struggle against my weight. I withdrew” (BT 326).

Dieser Text zeigt eine neue Perspektive der Darstellung der Juden. Er kommt ohne Klischees aus. Selbst die Tatsache, dass Erik Vandenburg nicht sich selbst, sondern Hans Hubermann für eine Arbeit in der Kaserne und nicht an der Front vorschlägt, trägt nicht zu einer Glorifizierung des jüdischen Mannes bei, sondern wird nüchtern und schlicht als eine Tat bezeichnet, die aus tiefer Freundschaft resultiert: „’Hubermann, sir.’ The voice belonged to Erik Vandenburg. He obviously thought that today wasn’t the appropriate time for his friend to die.“ (BT 185)

Hinzu kommt, dass Max keiner reichen Familie entstammt, sondern schon vor der allgemeinen Diskriminierung in finanziell sehr bescheidenen Verhältnissen lebt: „When he was nine, his mother was completely broke.“ (BT 196) Im Gegensatz zu Darstellungen der Juden in anderen populären Werken wie *Damals war es Friedrich* oder *The Boy in the Striped Pyjamas* ist Max keiner der Juden, die aus einer unbeschwerten Kindheit gerissen wurden. Sein Leben wird bereits vor der Verfolgung als Kampf beschrieben. Die daraus resultierende unnachgiebige Mentalität und seine Verachtung jeglicher Kapitulation sind es, die ihm schlussendlich immer wieder das Leben retten:

At thirteen, tragedy struck again when his uncle died. [...] The man’s face was so accepting. [...] Where’s the fight? he wondered. Where’s the will to hold on? [...] ‘When death captures me,’ the boy vowed, ‘he will feel my fist on his face.’ (BT 196f.)

Durch die plakativ abwertende Beschreibung wird zunächst eine Distanz geschaffen, die eine Identifikation mit ‚dem Juden‘ kaum zulässt. Dies ändert sich jedoch grundlegend, da sich der Charakter immer mehr entfaltet und durch authentische Emotionalität an die Empathie des Lesers appelliert.

Ein weiteres häufig behandeltes Motiv ist der Zwang der Massen, dem sich die Menschen gegenübersehen. *The Book Thief* illustriert deutlich die extremen Ausmaße, die die Gefolgschaft Hitlers angenommen hat. Der Fanatismus der Nationalsozialisten beherrscht dieses Kollektiv und lässt es zu einem Volksheer werden, in dem das Individuum gezwungen wird, die eigene Persönlichkeit auszulöschen, um ganz für die Parolen

des Führers bereit zu sein: „The crowd was itself. There was no swaying it, squeezing through or reasoning with it. You breathed with it and you sang its songs. You waited for its fire.“ (BT 116) Fast ausnahmslos erfährt dieses Heer die Unterstützung der Majorität: „As always, they were clapped. They were spurred on“. (BT 67) Allerdings bedeutet hier Unterstützung nicht gleich Überzeugung. Die Motive sind vielfältig. Tatsächlich gibt es Menschen, die vollkommen hinter den Ideen des Führers stehen und stolz sind, ein Teil dieser ‚Genialität‘ sein zu dürfen: „Some kept faces that were contorted with pride and rally like Frau Diller“. (BT 67)

Es wird jedoch deutlich, dass der häufigste Beweggrund nicht Stolz oder auch nur phlegmatischer Opportunismus ist, sondern Angst vor folgenden Repressalien. Ein Beispiel hierfür ist Alex Steiner, der sich erst zur Wehr setzt, als es darum geht, seinen Sohn vor dem Eintritt in die Armee zu bewahren. Solange er nicht betroffen ist, schwimmt er im Strom der Massen mit: „Alex Steiner, who stood like a human-shaped block of wood, clapping slow and dutiful. And beautiful. *Submission*. [Hervorh. durch d. Verf.]“ (BT 67) Er unterwirft sich dem Zwang der Partei und dem seiner Mitmenschen, obwohl er damit im Innersten nicht konform gehen kann: „Somewhere, far down, there was an itch in his heart, but he made it a point not to scratch it. He was afraid of what might come leaking out.“ (BT 65) Als Rudi sich eines Abends komplett mit Kohle bemalt, um den Olympiasieger Jesse Owens zu imitieren, versucht Steiner seinem Sohn zu vermitteln, wie gefährlich es ist, im Deutschland der NSDAP anders zu sein, als es das Ideal der Partei vorschreibt:

‘Son, you can’t go around painting yourself black, you hear? [...]’
‘Why not, Papa?’
‘Because they’ll take you away.’
‘Why?’
‘Because you shouldn’t want to be black people or Jewish people or anyone who is ... not us [Hervorh. im Orig.]’ [...]’
He was having trouble steering the conversation. [...]’
‘I just wish I was like Jesse Owens, Papa.’
This time, Mr. Steiner placed his hand on Rudy’s head and explained,
‘I know, son – but you’ve got beautiful blond hair and big safe blue eyes. You should be happy with that, is that clear?’
But nothing was clear.
Rudy understood nothing [...]. (BT 65f.)

Die Naivität des Kindes bringt den Erwachsenen in eine Erklärungsnot, die dadurch zustande kommt, dass es keine Erklärung gibt. Die Perspektive Rudis und dessen banales Verständnis von Gerechtigkeit und Egalität unterstreichen die tödliche Absurdität der deutschen Thesen wie zum Beispiel der Rassentheorie. Auch Hans Hubermann, der anfangs gegen die Politik der NSDAP rebellierte, versucht sich schließlich anzupassen, um seine Familie zu schützen. Paradoxe Weise ist er gezwungen Gewalt anzuwenden, um Liesel davon abzuhalten sich selbst in Gefahr zu bringen:

'I hate the Führer,' she said. 'I *hate* [Hervorh. im Orig.] him.'
And Hans Hubermann?
What did he do? What did he say?
Did he bend down and embrace his foster daughter, as he wanted to? [...]
Not exactly.
He clenched his eyes. Then opened them. He slapped Liesel Meminger squarely in the face.
'Don't *ever* [Hervorh. im Orig.] say that!' [...]
'You can say that in our house,' he said, looking gravely at Liesel's cheek.
'But you never say it on the street, at school, at the BDM, never!' (BT 121f.)

Folglich wird darauf geachtet, den äußeren Schein zu wahren, um nicht negativ aufzufallen: „He *Heil Hitlered* [Hervorh. im Orig.] when it was asked of him and he flew the flag on the right days. There was no apparent problem.“ (BT 191) Dieses typische Schema des Mitläufertums wird gebrochen durch die Tatsache, dass Familie Hubermann den Juden Max aufnimmt, vor allem aber jedoch durch die affektive Reaktion Hubermanns angesichts eines jüdischen Todesmarsches durch das Dorf. Als ein alter Mann vor den Augen der Menge zusammenbricht, wird er von seinen Emotionen überwältigt:

In a small gap in the procession, there was a man, older than the others.
[...]
Several times, he fell. [...] The ache in his arms was unbearable to watch as they shook, trying to lift his body. They gave way one more time before he stood and took another group of steps.
He was dead.
The man was dead.
Just give him five more minutes and he would surely fall into the German gutter and die. They would all let him, and they would all watch.
Then, one human.
Hans Hubermann. [...]

He made his way through the people, onto the road. The Jew stood before him, expecting another handful of derision, but he watched with everyone else as Hans Hubermann held his hand out and presented a piece of bread, like magic. (BT 400f.)

Als Hans Hubermann bewusst wird, was er getan hat, empfindet er Reue und Verzweiflung: „‘Oh my God, Liesel, what have I done?’“ (BT 402) Im Rahmen der allgemeinen Verdrängung der deutschen Schuldfrage wurden in vielen Texten ausschließlich positive Helferfiguren thematisiert. Auch wenn man Hans Hubermann als durchaus positive Figur werten kann, kommt mit ihm eine völlig neue Perspektive ins Spiel. Das Paradoxon des Hans Hubermann liegt darin, dass er immer wieder versucht, sich dem Regime anzupassen, aber angesichts des Leids anderer vom Mitleid überwältigt wird. Dieser ständige Konflikt zwischen seinem Gerechtigkeitsempfinden und der Angst vor den Konsequenzen, die eine Weigerung sich der Partei anzuschließen nach sich zieht, zeigt sich auch sehr deutlich, als der Laden einer seiner Kunden mutwillig zerstört und die Tür mit antisemitischen Affronts beschmiert wird. Hubermann, der Zeuge dieser Zerstörung wird, bietet sofort seine Hilfe an: „‘I will come tomorrow,’ he said, ‘and repaint your door.’ Which he did.“ (BT 189) Bei dieser symbolischen Rebellion bleibt es jedoch nicht. Empört durch die Diffamierung eines Unschuldigen beschließt er impulsiv seine Bewerbung für den Eintritt in die NSDAP wieder zurückzuziehen:

He returned to where he'd come from and drove his fist onto the door and then the window of the NSDAP. [...] ‘I can no longer join,’ Hans stated. The man was shocked. ‘Why not?’ Hans looked at the knuckles of his right hand and swallowed. He could already taste the error, like a metal tablet in his mouth.
‘Forget it.’ He turned and walked home. (BT 189f.)

Der moralisierende Duktus, der vielen Texten eigen ist, ist hier nicht zu finden. Hubermanns Tat wird nicht heldenhaft glorifiziert, sondern ist dargestellt als unfreiwilliger Akt von Menschlichkeit. Mitleid bedeutet für ihn wirkliches Mit-Leiden, so dass er den Drang verspürt dieses zu lindern. Die Reue, die Hubermann nach seinem Handeln zeigt, verleiht dem Text eine besondere Authentizität. Gerade dadurch, dass sein Verstand sich so explizit gegen einen offenen Widerstand ausgesprochen

hat, wird der Empathie, die ihn überwältigt, eine besonders eklatante Bedeutung verliehen.

The Book Thief thematisiert die Problematik Opportunismus und Widerstand sehr ehrlich. Auf die Darstellung idealisierter, heldenhafter Regimegegner wird verzichtet. Auch wenn Rosa und Hans Hubermann ihr Leben riskieren, um Max Unterschlupf zu gewähren, wird deutlich, welche Ängste bezüglich der eigenen Existenz damit verbunden sind:

When a Jew shows up at your place of residence in the early hours of the morning, in the very birthplace of Nazism, you're likely to experience extreme levels of discomfort. Anxiety, disbelief, paranoia. Each plays its part, and each leads to a sneaking suspicion that a less than heavenly consequence awaits. The fear is shiny. Ruthless in the eyes. The surprising point to make is that, despite this iridescent fear glowing as it did in the dark, they somehow resisted the urge for hysteria. (BT 207)

Angst und Ohnmacht werden als Emotionen beschrieben, die menschlich sind, jedoch nicht zwangsläufig die Oberhand behalten müssen, da altruistische Emotionen ebenso stark sein können.

Problematisch zu werten ist allerdings die relativ eindimensionale Darstellung des Bösen durch die Person Hitlers, die immer wieder betont wird. So macht Liesel ihn für den Tod ihres Bruders und den Verlust ihrer Mutter verantwortlich: „'Did the Führer take her away?' [...] 'I think he might have, yes.'“ (BT 121) Hubermann bemüht sich hier nicht um eine differenzierte Antwort, sondern belässt es bei einer Fokussierung auf Hitler. Auch Rudi macht den Führer für den Verlust seines Vaters verantwortlich: „'I want to kill the Führer!'“ (BT 432) Zur gleichen Zeit sympathisiert er mit den Nationalsozialisten der Hitlerjugend: „He liked his new Hitler Youth leaders and wanted to please them [...]“ (BT 367) Hier entsteht die Gefahr einer pauschalisierten Schuldzuweisung, die von der tatsächlichen Kollektivschuld des Volkes ablenkt.

Anknüpfend an die Motive Massenzwang und Opportunismus nimmt auch der Generationenkonflikt eine wesentliche Rolle ein. *The Book Thief* stellt parallel zueinander zwei unterschiedliche Generationenkonflikte dar. Liesel wie auch Hans Hubermann Junior werden durch die Gewalt der Nationalsozialisten ihrer Eltern beraubt. Allerdings geschieht dies aus Gründen, die konträr zueinander stehen.

Während Hans Junior, abgesehen von Hans Hubermanns Abwesenheit im 1. Weltkrieg, mit beiden Eltern und seiner Schwester aufgewachsen ist, hat Liesel ihren Vater nie kennen gelernt: „she couldn't remember him.“ (BT 38) Allerdings ist er trotz seiner Anonymität fest mit einem Begriff verknüpft, der für Liesel ein eben solches Mysterium darstellt wie ihr Vater selbst: „There was really only one thing she knew about her father. It was a label she did not understand. A STRANGE WORD Kommunist [...].“ (BT 38) Zu Beginn des Textes ist Liesel weit davon entfernt, verstehen zu können, welche Konsequenzen die politische Einstellung ihrer Eltern nach sich zieht. Als sie von ihrer Mutter zur Familie Hubermann geschickt wird, empfindet sie dies als Verrat: „If her mother loved her, why leave her on someone else's doorstep? [...] The fact that she knew the answer – if only at the most basic level – seemed beside the point.“ (BT 38f.) Die rationale Ebene des Verstandes wird irrelevant, da es sich um einen Vertrauensbruch handelt, der bei Liesel existenzielle Ängste auslöst, die durch nüchterne Rechtfertigungen nicht verbannt werden können: „Nothing changed the fact that she was a lost, skinny child in a foreign place, with more foreign people. Alone.“ (BT 39) Der Verlust ihrer Eltern ist also verbunden mit einer vollständigen Enttäuschung. Als Liesel erkennt, dass ihre Eltern aufgrund ihrer politischen Anschauungen zu Staatsfeinden diffamiert wurden und deshalb aus ihrem Leben verschwanden, bekommen ihre Verwirrung und Verzweiflung endlich ein konkretes Gesicht: „She saw it all so clearly: Her starving mother, her missing father. *Kommunisten* [Hervorh. im Orig.]. Her dead brother. [...] *'Heil Hitler!'* [Hervorh. im Orig.]“ (BT 117)

Diese verbitterte Enttäuschung, die Liesel zu Beginn für ihre Mutter empfindet, tritt bei Hans Junior wieder auf. Auch er fühlt sich isoliert und verloren. Jedoch resultiert dies aus der Weigerung seines Vaters sich anzupassen, während Hans Junior den starken Drang empfindet dazugehören zu wollen. Das Verhalten seines Vaters hindert ihn daran und impliziert gleichsam, dass er als Sohn von Hans Hubermann ebenfalls als Dissident zu sehen ist, wofür er tiefe Scham empfindet:

A SHORT HISTORY OF HANS HUBERMANN VS HIS SON

In the opinion of Hans Junior, his father was part of an old, decrepit Germany – one that allowed everyone else to take it for the proverbial ride while its own people suffered. Growing up, he was aware that his father had been called 'der Juden Maler' – the Jew painter – for painting Jewish houses. (BT 110)

Hans Junior begreift dieses Verhalten seines Vaters als elementaren Fehler, da es ihm die Zugehörigkeit zu einem neuen mächtigen Kollektiv verwehrt: „You have to go out and be part of it – despite your past mistakes“. (BT 110) Während das nationalsozialistische Regime für ihn eine Akkumulation an glorreichen Idealen und Zielen repräsentiert, nimmt er seinen Vater nur noch als erbärmlich und feige wahr: „It's pathetic – how a man can stand by and do nothing as a whole nation cleans out the garbage and makes itself great. [...] You coward.“ (BT 111) Der Glaube an die neue Führung Deutschlands und die Verachtung, die er für die Einstellung seines Vaters empfindet, sind so übermächtig, dass er den Verlust seiner Familie in Kauf nimmt und ihnen unwiderlich den Rücken kehrt: „The boy was gone.“ (BT 112) Er kann nicht nachvollziehen, dass es mehr Mut erfordert, sich gegen das Regime zu stellen, als sich von ihm mitreißen zu lassen. Die verzweifelte Rechtfertigung seines Vaters prallt an ihm ab: „Coward? *I'm* [Hervorh. im Orig.] the coward?!“ (BT 111) Während Liesel geprägt ist von der traumatischen Erfahrung des Verlassenwerdens und der Sehnsucht nach ihren Eltern, wird Hans Junior damit konfrontiert, dass sein Vater im 1. Weltkrieg keinen patriotischen, heroischen Heldentod gestorben ist und sich auch bei erneuter Gelegenheit nicht aufopfernd in den Kampf für sein Land stürzt. Somit drängte er die Familie in eine Außenseiterrolle. Für Hans Junior stellt der 2. Weltkrieg eine Möglichkeit dar, sich von dieser Schande, die ihm durch seinen Vater aufgebürdet wurde, zu befreien und ein Teil des neuen Deutschland zu werden.

Sowohl Liesel als auch Hans Junior wenden sich gegen die Instanz, die sie als verantwortlich für ihr Leid erachten. Während Liesel ihren Hass auf Hitler richtet, fokussiert Hans Junior diesen auf seinen Vater. Die Problematik des Generationenkonfliktes wird somit sehr ambivalent dargestellt. Die unterschiedlichen Facetten dieses schwierigen Sujets und der Umgang damit werden authentisch vermittelt, ohne dabei zu werten. Selbst die Tatsache, dass Hans Junior während des Krieges

stirbt, wirkt nicht wie eine verdiente Sanktion, da dieses Schicksal auch sehr positiv konnotierte Figuren erleiden. Hierauf wird im Folgenden noch detailliert eingegangen. Diese Authentizität wird ergänzt durch eine emotionale Tiefe der Darstellung, die dem Leser weder Schuld noch Unschuld suggeriert, sondern Empathie erzeugt. Die Darstellung des Hans Junior, der seinen Vater mutwillig verstößt und geblendet von einer falschen Ideologie in sein Unglück läuft, evoziert nicht das banale Bild des ‚bösen Deutschen‘. Allerdings nimmt sie auch keine Schuld von ihm oder rechtfertigt sein Verhalten. Es wird dem Rezipienten überlassen, wie er mit den kontroversen Komponenten umgeht.

Omnipräsent ist das Motiv des Todes, dessen Darstellung im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur eine prekäre, aber unumgängliche Aufgabe ist, die in *The Book Thief* auf innovative Art und Weise gelöst wird. Der Tod ist hier nicht nur ein Motiv, sondern wird als auktoriale Erzählinstanz präsentiert, die den Rezipienten durch den anachronistisch verlaufenden Text führt. Im Prolog wird erläutert, dass die Erzählung auf den persönlichen Aufzeichnungen der Protagonistin Liesel Memminger beruht. Diese wurden, in Form eines Buches, von der Figur des Todes gefunden und nun von derselben wiedergegeben. Dabei verschränken sich die Eindrücke des Todes als Analepsen wie auch Prolepsen mit den autobiografischen Aufzeichnungen von Liesel: „I have kept her story to retell. [...] *The Book Thief*. If you feel like it, come with me. I will tell you a story. I'll show you something.“ (BT 24) Die Tatsache, dass der Tod hier als Erzähler und Begleiter durch den Text fungiert, impliziert bereits die Personifikation, der er hier unterliegt. Das Abstraktum des Todes manifestiert sich in einer Gestalt mit eindeutigen menschlichen Zügen:

Your soul will be in my *arms*. A colour will be perched on my *shoulder*. I will *carry* you gently away. [...] The only sound I'll hear after that will be my own *breathing*. [Hervorh. durch d. Verf.] (BT 14)

Des Weiteren wird in der Beschreibung eines Herzens auch der Inbegriff alles Lebens genannt. Im Falle des Todes ein „dark-beating heart [...]“. (BT 252) Dieses Paradoxon von Leben und Tod kulminiert in der ironischen Aussage: „It kills me sometimes, how people die.“ (BT 470) Die Distanz des Menschen zum Tode wird durch diese Effekte minimiert. Das Fremdartige, Beängstigende wird ihm genommen: „I do not

carry a sickle or scythe. I only wear a hooded black robe when it's cold. And I don't have those skull-like facial features [...].” (BT 317) Diese ‚Humanität‘ wird forciert durch typisch menschliche Emotionen. Unter anderem ein extremes Mitgefühl, das immer wieder betont wird und besonders eindringlich dargestellt ist, als Liesel schlussendlich durch eine Bombardierung aufs Neue sowohl ihre Heimat als auch ihre Familie verliert: „Please, again, I ask you to believe me. I wanted to stop. To crouch down. I wanted to say. ‘I’m sorry, child.’” (BT 23) Es wird ein durchgehend versöhnliches Bild des Todes gezeichnet. So repräsentiert er das Ende des menschlichen Lebens verknüpft mit einer Art Heilung:

He warmed up soon after, but when I picked him up originally, the boy's spirit was soft and cold, like ice-cream. He started melting in my arms. Then warming up completely. Healing. (BT 29)

Der Tod verkörpert einen Opponenten zum Leben, der Achtung vor demselben empfindet: „I bowed my head.“ (BT 31)

Sehr bezeichnend ist auch die Tatsache, dass vor diesem Tod nicht alle Menschen gleich sind, da durch ihn eine starke Wertung vorgenommen wird. Er ergreift Partei: „Five hundred souls. I carried them in my fingers, like suitcases. Or I'd throw them over my shoulder. It was only the children I carried in my arms.“ (BT 345) Abgesehen von den Kindern erzeugen auch die ermordeten Juden eine tiefe Erschütterung. Ihr Sterben wird besonders eindringlich beschrieben und löst beim Erzähler selbst ein sprachloses Entsetzen aus, das an die Grenzen des Vorstellbaren stößt:

When their bodies had finished scouring for gaps in the door, their souls rose up. Their fingernails had scratched at the wood and in some cases were nailed into it by the sheer force of desperation, and their spirits came towards me, into my arms. We climbed out of those shower facilities, onto the roof and up, into eternity's certain breadth. They just kept feeding me. Minute after minute. Shower after shower. [...] All of them were light, like the cases of empty walnuts. Smoky sky in those places. The smell like a stove, but still so cold. I shiver when I remember – as I try to *de-realise it*. [Hervorh. durch d. Verf.] I blow warm air into my hands, to heat them up. But it's hard to keep them warm when the souls still shiver. (BT 357)

Während in den meisten anderen Texten stets Distanz gewahrt wird, ist der Rezipient hier direkt mit Leiden und Sterben der jüdischen Gefan-

genen konfrontiert. *The Book Thief* geht noch einen Schritt weiter, indem hier versucht wird, das Problem der Darstellbarkeit dadurch zu lösen, dass es sich von einem irdischen Leid weit entfernt. Es wird stattdessen eine Tortur beschrieben, die selbst den Moment des Todes überdauert: „when the souls still shiver [...].“ (BT 357) Die Darstellung eines Todes, der die von Menschen initiierten Gräueltaten nicht ertragen kann, zeigt explizit das Ausmaß, das die Grausamkeiten der Judenverfolgung angenommen haben:

I took them all away, and if ever there was a time I needed distraction, this was it. In complete desolation, I looked at the world above. I watched the sky as it turned from silver to grey to the colour of rain. *Even the clouds tried to look the other way.* [Hervorh. durch d. Verf.] (BT 358)

Hier wird die humane Gestalt des Todes ergänzt durch eine Personifikation der Natur. Dieses Bild der Naturelemente, die das Handeln der Menschen nicht mehr länger ertragen können, unterstreicht, dass die begangenen Verbrechen im wahrsten Sinne des Wortes ‚unmenschlich‘ sind. Dies geht einher mit der Abwertung derer, die das Schicksal der Juden mitzuverantworten haben und im Laufe des Krieges nun selbst um ihr Leben fürchten: „I pitied them, though not as much as I felt for the ones I scooped up from various camps in that time. [...] That basement was not a washroom.“ (BT 384) Sehr plakativ wird vor allem die Aversion gegen Hitler verdeutlicht, als Frau Diller stirbt und ihr gerahmtes Portrait des Führers unter den Bomben der Alliierten zerbricht: „The man was positively mugged and beaten to a glass-shattering pulp. I stepped on him on my way out.“ (BT 534) Die negativ konnotierte, weil fanatische Rechtsextremistin Frau Diller wird nicht weiter erwähnt, während bei typisch positiven Figuren wieder das uneingeschränkte Mitgefühl des Todes zum Ausdruck kommt:

Then Rudy.

Oh, crucified Christ, Rudy ... [...] I carried him softly through the broken street, with one salty eye and a heavy, deathly heart. With him I tried a little harder. I watched the contents of his soul for a moment and saw a black-painted boy calling the name Jesse Owens as he ran through an imaginary tape. I saw him hip-deep in some icy water chasing a book, and I saw a boy lying in bed, imagining how a kiss would taste from his glorious next-door neighbour. He does something to me, that boy. Every time. It's his only detriment. He steps on my heart. He makes me cry. (BT 534f.)

Die detaillierte Beschreibung der Figur Rudi appelliert direkt an die Empathie des Rezipienten. Rudi wird im Moment seines Todes noch einmal in all seinen Facetten dargestellt. Diese Schilderung bleibt nicht an der Oberfläche, sondern zeigt auch intime Wünsche auf. Zusammen mit der vorhergehenden, detaillierten Gestaltung des Charakters wirkt diese Szene sehr intensiv, ohne im negativen Sinne pathetisch zu sein.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der häufig vernachlässigt wird, besteht konträr zu Sterben und Tod in der Problematik des Überlebens:

It's the leftover humans. The survivors. They're the ones I can't stand to look at [...], the ones who are left behind, crumbling amongst the jigsaw puzzle of realisation, despair and surprise. They have punctured hearts. They have beaten lungs. (BT 15)

Hier wird Überleben als die eigentliche Agonie beschrieben, die es zu bewältigen gilt. Während der Tod den Akt des Sterbens versöhnlich abschließt, ist es für diejenigen, die ‚übrig bleiben‘, fast unmöglich, einen neuen Halt in einer Welt zu finden, die nur noch aus orientierungsloser Verzweigung besteht. Prägnant zeigt sich das am Beispiel von Liesel. Beschrieben als „an expert at being left behind“ (BT 15) wird sie zuerst von ihren Eltern getrennt, um nach einem Neuanfang mit einer Familie und Freunden schlussendlich wieder vor den Trümmern ihrer Existenz zu stehen. Michael Holtzapfel repräsentiert die unzähligen Überlebenden, die ihre eigene Existenz nach dem Tode so vieler Anderer als unerträgliche, schamvolle Qual empfinden. Infolgedessen ist der Suizid für ihn der einzig mögliche Ausweg:

JULY 24, 6:03 A.M.
The laundry was warm, the rafters were firm, and Michael Holtzapfel jumped from the chair as if it were a cliff. [...] There was nothing I could do. [...] Michael Holtzapfel knew what he was doing. He killed himself for wanting to live. (BT 506f.)

Ebenso wie Max, der große Schuldgefühle hat, weil er seine Familie zurückließ, kann Michael Holtzapfel es sich nicht verzeihen, dass er auch nach dem Tod seines Bruders und der Resignation seiner Mutter den unbändigen Drang zu Leben in sich verspürt: „Tell me, Rosa, how she can sit there ready to die while I still want to live? [...] Why do I want to live? I shouldn't want to, but I do.“ (BT 492)

The Book Thief nimmt mit dem Umgang der Todesthematik zweifellos eine Sonderstellung in der Literatur zum 2. Weltkrieg ein. Nicht nur durch Personifikation und Funktion des Todes als Erzählinstanz, sondern vor allem durch seine persönlichen Wertungen und das omnipräsente Mitleid weicht er von einer herkömmlichen Darstellung ab. Er bietet ein tröstendes, versöhnliches Bild. Auch wenn das speziell im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur als sehr harmonisch empfunden werden mag, beinhaltet diese Darstellung auch den kritischen Aspekt des Euphemismus, der nicht vernachlässigt werden darf. So mag es makaber und pietätlos erscheinen einen literarischen Tod zu offerieren, der die Seelen vergaster Juden posthum von der erlittenen Angst befreit: „I listened to their last, gasping cries. [...] I watched their love-visions and freed them from their fear.“ (BT 358) Allerdings bezieht sich diese Darstellung lediglich auf die Phase nach dem Sterben, die ohnehin einer subjektiven Prägung durch den Leser unterliegt. Abhängig von religiösen und kulturellen Faktoren variiert diese entsprechend. Der Text greift hier nur insoweit vor, als er keine agnostische Perspektive vertritt, sondern eine hoffnungsvolle, die trotzdem nicht religiös bedingt ist. Der eigentliche Akt des Sterbens wird sehr nüchtern und unbeschönigt dargelegt. Während Frau Herrmann verzweifelt daran festhält, dass ihr Sohn im 1. Weltkrieg erfroren ist, wird dem Leser die Realität nicht vorenthalten: „There was a young man parcelled up in a barbed wire, like a giant crown of thorns.“ (BT 152) Auch die schon beschriebene Darstellung der sterbenden, jüdischen Gefangenen negiert den Vorwurf eines unverhältnismäßigen Euphemismus.

Im Gegenteil findet sich in *The Book Thief* ein gewagter, aber produktiver Umgang mit der Problematik der Darstellbarkeit. Nur wenige narrative Techniken oder Metaphern könnten das Ausmaß des Entsetzens so treffend darstellen, wie eine Personifikation des Todes, die kaum in der Lage ist, das verfolgte Leid zu ertragen: „They keep triggering inside me. They harass my memory. I see them tall in their heaps, all mounted on top of each other.“ (BT 319) Das Grauen ist überirdisch, wie sollte es also in menschlichen Dimensionen zu begreifen sein? Wie schon erwähnt, kommt dem Holocaust eine besondere Rolle zu, jedoch bezieht sich der Text auf alle Opfer des Krieges und reflektiert insofern eine breit gefächerte Perspektive. Dass diese Darstellung eine literarische Äs-

thetik nicht vernachlässigt, sondern immer wieder bewusst und facettenreich einsetzt, führt nicht zu einer Profanierung des Grauens, sondern bietet die Möglichkeit Empathie anzusprechen, und bewahrt den jugendlichen Rezipienten gleichzeitig vor Frustration.

Im Gegenteil stellt *The Book Thief* dem omnipräsenten Grauen des Krieges eine Reihe an Hoffnungsträgern gegenüber. Die Figur Hans Hubermann, die in klarer Abgrenzung zu den manipulierten und passiven Massen des Volkes gezeichnet ist, fand bereits Erwähnung. Bezeichnend ist, dass er, wie alle positiv konnotierten Figuren dieses Textes, nicht den Typus eines makellosen Helden verkörpert. Hans Hubermann ist oberflächlich betrachtet keine beeindruckende Persönlichkeit:

To most people, Hans Hubermann was barely visible. An un-special person. Certainly, his painting skills were excellent. His musical ability was better than average. Somehow, though, and I'm sure you've met people like this, he had the ability to appear in the background, even if he was standing at the front of a queue. He was always just *there* [Hervorh. im Orig.]. Not noticeable. Not important or particularly valuable. (BT 40)

Dieser Faktor trägt wesentlich zur Authentizität bei. Die wahren Heldentaten bestanden nicht nur aus offenen Angriffen auf das Terrorregime, sondern daraus, tagtäglich aufs Neue einen Rest Menschlichkeit zu bewahren und diesen zu teilen. Liesel spürt bereits bei ihrer Ankunft, dass Hans Hubermann genau diese Fähigkeit besitzt:

She saw it immediately. His manner. The quiet air around him. When he turned the light on in the small callous washroom that night, Liesel observed the strangeness of her foster father's eyes. They were made of kindness, and silver. Like soft silver, melting. Liesel, upon seeing those eyes, understood that Hans Hubermann was worth a lot. (BT 41)

Die Farbe Silber, die sich als Leitmotiv durch den kompletten Text zieht, ist nicht nur strikt mit Hans Hubermanns Augen verknüpft; sie versinnbildlicht allgemein Hoffnung, Wärme und Liebe. Das erste Buch, das Liesel an sich nimmt, *The Gravedigger's Handbook*, hat „silver writing on it.“ (BT 32) Es ist insofern positiv konnotiert, als es für Liesel eine wesentliche Quelle des Trostes und der Geborgenheit darstellt. Der Altruismus von Hans Hubermann beschränkt sich nicht auf Liesel, sondern ist eine Eigenschaft, die universalen Charakter hat. Während seine

Hilfe Max gegenüber sozusagen damit nivelliert werden könnte, dass er dessen Mutter versprach, ihr jederzeit zu helfen, liegt bei dem Juden, der während des Marsches zusammenbricht, keinerlei Verpflichtung vor, ebenso wenig wie bei Herrn Kleinmann, dessen Laden er neu streicht. Trotz der bereits diskutierten Zweifel, die ihn immer wieder überkommen, und der Angst, die auch er vor dem Terrorregime verspürt, tragen seine teilweise ‚unbewussten‘ Handlungen dazu bei, ein Stück Hoffnung aufrecht zu erhalten. Dies zeigt sich auch in der Klassifizierung, die durch den Tod vorgenommen wird: „He was tall in the bed and I could see the silver through his eyelids. His soul sat up. It met me. Those kinds of souls always do – the best ones.“ (BT 535)

Einen weiteren essenziellen Verfechter der Menschlichkeit findet der Leser in Rudi. Auch er wird nicht glorifiziert dargestellt, sondern betont durch Gesten, die selbstverständlich erscheinen, die Signifikanz und Kraft einer aufrichtigen Freundschaft. Als Liesel von der Trauer um ihren Bruder überwältigt wird, steht er ihr in einer ähnlichen Weise bei, wie Hubermann es tut. Er hilft ihr primär durch seine bloße Anwesenheit: „‘Why did he have to die?’ she asked, but still, Rudy did nothing, said nothing. When finally she finished and stood herself up, he put his arm around her, best-buddy style, and they walked on.“ (BT 85) Solche Handlungen bestimmen Rudis Verhalten in dem gesamten Text. Als er Zeuge wird, wie ein Pilot der Alliierten nach dem Absturz seiner Maschine stirbt, schenkt er diesem seinen Teddy: „Carefully, he climbed to the dying man. He placed the smiling teddy bear cautiously onto the pilot’s shoulder. [...] The dying man breathed it [sic!] in. He spoke. In English, he said, ‘Thank you.’“ (BT 495) Diese Tat drückt durch ihre Symbolhaftigkeit mehr aus, als es durch Worte möglich wäre. Ebenso wie bei Hans Hubermann wird durch die erlittenen Qualen eines Fremden Rudis Mitgefühl direkt angesprochen. Er kann sich diesem nicht entziehen und will es in dem konkreten Fall auch gar nicht. Das Mitleid, das er empfindet, ist nicht das eines Deutschen, der seinem unterlegenen Feind gegenübersteht, sondern das eines Kindes, das miterlebt, wie ein Mensch alleine und unter grausamen Umständen stirbt. Im Anbetracht dieses Elends zeigt Rudi das aufrichtige, unschuldige Verlangen, Trost zu spenden. Dieses Bild reflektiert wiederum die eigentliche Grausamkeit des Krieges – die Tatsache, dass sich hinter den

anonymen gegnerischen Parteien Menschen verbergen, unter anderem Kinder. Gerade das Kind Rudi schenkt dem Soldaten einen letzten Moment der Menschlichkeit. Somit ist diese Szene als Appell zu verstehen: Auch und gerade Kinder sind in der Lage, einer grausamen Welt etwas entgegen zu setzen. Hier wird explizit an die jungen Leser appelliert, ihren Fähigkeiten und Einschätzungen zu vertrauen. Dass Rudi ausge-rechnet durch einen Bombenangriff der Alliierten stirbt, ist weniger als bittere Ironie des Schicksals zu werten als vielmehr als eine weitere grausame logische Konsequenz des Krieges: „Was it fate? Misfortune? [...] Of course not. Let’s not be stupid. It probably had more to do with the hurled bombs, thrown down by humans hiding in the clouds.“ (BT 22f.) Rudis Handlung ist ein Akt der Humanität vor dem Hintergrund einer seelenlosen Tötungsmaschinerie. Ein weiteres Beispiel hierfür ist sein Beschluss, Brot für die Juden auszulegen, die durch das Dorf getrieben werden:

Rudy walked *purposefully* [Hervorh. durch d. Verf.] down Himmel Street and returned from number thirty-five with a small bag and two bikes. [...]

THE CONTENTS OF RUDY’S BAG

Six stale pieces of bread, broken into quarters. [...]

Rudy passed Liesel the bag. ‘Take a handful.’

‘I’m not sure this is a good idea.’

He slapped some bread into her palm. ‘Your papa did.’

How could she argue? It was worth a whipping. [...]

Liesel couldn’t help herself. *There was the trace of a grin on her face*

[Hervorh. durch d. Verf.] as she and Rudy Steiner, her best friend, distributed the pieces of bread on the road. [...] In the tree shadows, Liesel watched the boy. How things had changed, from fruit stealer to bread giver. His blond hair, although darkening, was like a candle. She heard his stomach growl – and he was giving people bread.

Was this Germany?

Was this Nazi Germany? (BT 445f.)

Neben den bisher beschriebenen Situationen eines spontanen Altruismus von Hans Hubermann zeigt Rudi hier ein durchdachtes und geplantes Handeln. Seine Hilfe resultiert nicht aus einem zwingenden Affekt heraus, sondern aus einem willentlichen Entschluss. Auch die Tatsache, dass Liesel „the trace of a grin on her face“ (BT 446) trägt, zeigt einen neuen Aspekt von Hilfsbereitschaft auf. Wie schon erwähnt, wird die Hilfe also in der Tat freiwillig geleistet. Die Autonomie dieser Handlung impliziert jedoch nicht nur eine bewusste Unterstützung der Op-

fer, sondern vor allem auch einen bewussten Widerstand gegen die Unterdrücker, der mit einer gewissen Genugtuung einhergeht. Sowohl Liesel als auch Rudi wissen um die potentiellen Sanktionen, die ihre Aktion nach sich ziehen könnte, lassen sich davon aber nicht beeinflussen: „It was worth a whipping.“ (BT 445) Hier zeigen sich Parallelen zur vorherigen Szene, bei der Rudi dem Alliierten Trost spenden will: Die Identifikationsfiguren für die Rezipienten widersetzen sich den geltenden Richtlinien und folgen ihrem eigenen Gewissen. Ebenso soll an die Leser appelliert werden, nicht blind einer Ideologie zu vertrauen und ihr bedingungslos zu folgen. Die grundlegend positive Darstellung Rudis wird, ebenso wie bei Hubermann, ergänzend durch Kommentare des Todes forciert: „he was not deserving of the fate that met him [...]“ (BT 251) Im Zusammenhang mit Rudis Tod zeigt sich wieder die Symbolik der Farbe Silber. Als Liesel Rudi tot auffindet und ihn küsst, „soft and true“ (BT 539), wird der Himmel als „grey and glossy“ (BT 551) beschrieben: „A silver afternoon.“ (BT 551) Silber ist hier nicht mit Rudis Tod konnotiert, sondern mit den Gefühlen von Vertrauen und Liebe, die Liesel für ihn empfindet.

Dass diese Emotionen in der Lage sind auch in der feindlichsten Umgebung ihre Gültigkeit zu erhalten, verdeutlicht explizit die Freundschaft von Liesel und Max. Grundlage dieser ist die Erkenntnis von Gemeinsamkeiten: „As time passed by, the girl and I realised we had things in common. TRAIN DREAMS FISTS [...]“ (BT 240) Durch diese Gemeinsamkeiten wird die Egalität von Max und Liesel, von Jude und Nicht-Jude hervorgehoben und immer wieder betont: „[T]he hidden Jew and the girl slept, hand to shoulder. They breathed. German and Jewish lungs.“ (BT 247) Neben der Tatsache, dass die Reise ins Ungewisse für beide durch eine Zugfahrt beginnt, äußert sich die Traumatisierung von Max wie auch von Liesel in stets wiederkehrenden Albträumen: „During the nights, both Liesel Meminger and Max Vandenburg would go about their other similarity. In their separate rooms, they would dream their nightmares [...]“ (BT 227). Das Motiv des Boxkampfes bei Max wurde bereits erörtert. Dieses Aufbegehren gegen die erfahrene Denunzierung findet sich auch bei Liesel wieder. Als sie aufgrund ihrer Schwierigkeiten zu lesen unablässig verhöhnt wird, sucht sie die offene Konfrontation:

It was Schmeikl, back for more. 'Come on, Liesel.' He stuck the book under her nose. 'Help me out, will you?'

Liesel helped him out alright.

She stood up and took the book from him, and as he smiled over his shoulder at some other kids, she threw it away and kicked him as hard as she could in the vicinity of the groin. Well, as you might imagine, Ludwig Schmeikl certainly buckled, and on the way down, he was punched in the ear. When he landed, he was set upon. When he was set upon, he was slapped and clawed and obliterated by a girl who was utterly consumed with rage. [...]

She watched the whirlpool of faces, left and right, and she announced, 'I'm not stupid.'

No-one argued. (BT 83f.)

Dieses Motiv des Kampfes wird immer wieder aufgegriffen, wenn es darum geht Liesels Unterstützung für Max darzustellen. Das Szenario des Judenmarsches, in dem Liesel Max entdeckt und versucht ihn aufzuhalten, verdeutlicht ihren unnachgiebigen Willen:

The soldier took her. [...] 'I said get out!' he ordered her, and now, he dragged the girl to the side and flung her into the wall of onlooking Germans. [...] The girl had landed sprawling with pain, but now she stood again. She recovered and waited. She reentered. (BT 515)

Während ihr Vater seinen emotionalen Kontrollverlust bereut, geschieht das Einschreiten Liesels bewusst und voller Überzeugung: „Never had a heart been so definite and big in her adolescent chest. She stepped forward [...].“ (BT 513) Hier werden die Leser wiederholt sehr direkt angesprochen. Liesel erweist sich in dem Moment reifer als die faktisch Erwachsenen, die ihrer Passivität nicht entfliehen können. Die Szene überliefert nochmals sehr eindringlich die Botschaft, dass auch Kinder und Jugendliche etwas Wichtiges bewirken können. Neben diesen physischen Widerständen ist Liesels Kampfgeist auch von großer symbolischer Bedeutung. Als Max in einem seiner Tagträume von den Massen der Gegner fast erdrückt wird, verkörpert Liesel seine Rettung:

Max Vandenburg could feel the fists of an entire nation. One by one they climbed into the ring and beat him down [...] – until one last time, when he gathered himself to his feet ... He watched the next person climb through the ropes. It was a girl [...]. In her right hand was a newspaper. 'The cross-word,' she gently said, 'is empty,' and she held it out to him. (BT 265)

Menschlicher Nähe wird eine existenzielle Bedeutung zugeschrieben, wenn es darum geht Hoffnung aufrecht zu erhalten: „When he was alone, his most distinct feeling was of disappearance. [...] He often checked if his skin was flaking, for it was as if he was dissolving.“ (BT 260) Die Isolation, in der sich Max befindet, gefährdet ihn maßgeblich, weil er gezwungen ist, sich mit seiner Angst alleine auseinander zu setzen, und sich durch fehlende Interaktion mit anderen Menschen seiner selbst immer weniger bewusst wird. Dies würde langfristig zu einer Dissoziation seiner Persönlichkeit führen. Liesel und die Hubermanns symbolisieren die Verbindung zur Außenwelt, die er benötigt, um zu überleben: „’Often I wish this would all be over, Liesel, but then, somehow you do something like walk down the basement steps with a snowman in your hands.’“ (BT 322)

The Book Thief lebt von Kontrasten: Gut und Böse, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Mitleid und Ignoranz – diese Extreme stellen die Komplexität der Menschen dar und die Unmöglichkeit ein pauschales Urteil zu fällen.³³ Das wird von der Figur des Todes deutlich artikuliert: „I see their ugliness and their beauty, and I wonder how the same thing can be both.“ (BT 496) Auch die Sympathieträger des Textes werden in dieser Ambivalenz gezeigt: die Hubermanns, die immer wieder versuchen sich dem Regime anzupassen, ebenso wie Rudi und Liesel, die durch wiederholten Diebstahl eine klare Affinität für kleinkriminelle Aktivitäten beweisen. Wie schon erwähnt, führt das jedoch nicht zu einer Abwertung der Charaktere, sondern durch ihre Komplexität zu einer Steigerung der Authentizität. Vor dem Hintergrund des 2. Weltkrieges werden die Begriffe von Recht und Unrecht neu definiert. Dies zeigt sich exemplarisch auch an der Figur Arthur Berg:

The Cologne sky was yellow and rotting, flaking at the edges. He sat, propped against a wall with a child in his arms. His sister. When she stopped breathing, he stayed with her, and I could sense he would hold her for hours. There were two stolen apples in his pocket. (BT 173f.)

Die Signifikanz von Freundschaft und implizite Anlage jedes Charakters, Hoffnung durch kleinere oder größere Handlungen zu spenden,

³³ Vgl. Zusak, Markus: Markus Zusak Discusses *The Book Thief*. www.randomhouse.com/features/markuszusak/?detectqt=false& (aufgerufen am 16.09.2010).

werden klar aufgezeigt. Einer potenziellen Gefährdung der Authentizität durch die starke und kontinuierliche Präsenz von „Helferfiguren“, die stets nur temporäre Makel zeigen, wird durch Charaktere entgegengewirkt, die nicht nur marginal vorkommen, sondern wie Franz Deutscher oder Viktor Chemmel eine tragende Rolle spielen.

Da bereits im Vorfeld die Bedeutung der Literatur als präventives Mahnmal erläutert wurde, soll nun auch das Motiv der Literatur im Text selbst untersucht werden. Schon der Titel impliziert deren große Bedeutsamkeit und Symbolhaftigkeit. Diese zeigt sich zunächst darin, dass sie für Protagonistin Liesel eine wichtige Quelle des Trostes darstellt. Ohne des Lesens mächtig zu sein, ist das erste gestohlene Buch, *The Gravedigger's Handbook*, bereits von essenzieller Relevanz: „It was what it meant that was more important. [...] 1. The last time she saw her brother. 2. The last time she saw her mother.“ (BT 45) Liesel versucht mit Hilfe des Buches, die Vergangenheit am Leben zu erhalten, gleichzeitig wird es für sie jedoch auch zu einem Mittel, um sich in ihrer neuen Welt zurechtzufinden. Als ihr Hans Hubermann anhand dieses Buches ermöglicht, die Scham eines nächtlichen Malheurs, resultierend aus ihren Alpträumen, zu vergessen, initiiert dies den Beginn des großen Vertrauens zu ihrem Pflegevater:

A patch of silence stood amongst them now. The man, the girl, the book. He picked it up and spoke soft as cotton. [...] 'Is this yours?' 'Yes, Papa.' 'Do you want to read it?' Again, 'Yes, Papa.' A tired smile. Metallic eyes, melting. 'Well we'd better read it then.' [...]
Liesel sat on cold clean sheets, ashamed, elated. The thought of bed-wetting prodded her, but she was going to read. She was going to read the book. The excitement stood up in her. (BT 69f.)

Diese Affinität zu Büchern steigert sich kontinuierlich und bekommt einen exzessiven Charakter: „She didn't care about the food. [...] It was the book she wanted. [...] 'You hungry?' Rudy asked. Liesel replied. 'Starving.' For a book.“ (BT 297) Dieser „Hunger“ nach Literatur resultiert weniger aus dem Bedürfnis nach Erweiterung ihres Wissens oder reiner Unterhaltung, sondern ist vielmehr Ausdruck ihrer Sehnsucht nach lebendigen, stimulierenden Impressionen. Der Anblick der Bibliothek Ilsa Hermanns versetzt sie in einen rauschähnlichen Zustand:

It was one of the most beautiful things Liesel Meminger had ever seen. With wonder, she smiled. [...] She ran the back of her hand along the first shelf, listening to the shuffle of her fingernails gliding across the spinal cord of each book. It sounded like an instrument, or the notes of running feet. She used both hands. She raced them. One shelf against the other. And she laughed. [...] How many books had she touched? How many had she *felt* [Hervorh. im Orig.]? She walked over and did it again, this time much more slowly, with her hand facing forward, allowing the dough of her palm to feel the small hurdle of each book. It felt like magic, like beauty [...]. (BT 141f.)

Die metaphorische und detaillierte Sprache verdeutlicht die Sinnlichkeit dieser Erfahrung. Die Ästhetik der Literatur wird ebenso betont wie ihre Macht, ein fast überirdisches Glücksgefühl hervorzurufen: „A smile appeared to have paralysed her lips.“ (BT 142) Die Tatsache, dass Liesel schließlich einem Buch ihr Überleben verdankt, verstärkt die als fast schon überirdisch beschriebene Wirkung der Literatur zusätzlich: „She survived because she was sitting in a basement reading through the story of her own life [...].“ (BT 502)

Das Motiv der Literatur als Lebensretter findet sich auch bei Hans Hubermann und Max Vandenburg wieder. Hubermann wird während des 1. Weltkrieges vor einer tödlich endenden Schlacht verschont, weil er über immerhin mittelmäßige Schreibkenntnisse verfügt: „He wrote the letters as best as he could while the rest of the men went into battle. None of them came back.“ (BT 186) Max Vandenburg verdankt sein Überleben paradoxerweise Hitlers *Mein Kampf*. Auf der Zugfahrt dient es ihm als Tarnung: „In front of him, he read from the copy of *Mein Kampf*. His saviour.“ (BT 164) *Mein Kampf* steht nicht nur symbolisch für den persönlichen Kampf und das Überleben des Max Vandenburg, sondern initiiert auch die Freundschaft zu Liesel. Ebenso wie bei der Beziehung von Liesel und Hans Hubermann steht auch am Anfang der Freundschaft Max' und Liesels die Anziehungskraft der Bücher, der Liesel nicht widerstehen kann: „When Max came out, he was holding *Mein Kampf*. [...] Naturally, Liesel, whilst holding the dinner, couldn't take her eyes off it. [...] 'Is it a good book?'" (BT 217f.) Proportional zur enger werdenden Freundschaft der beiden gewinnt auch die Literatur immer mehr an Bedeutung. Das gemeinsame Lesen wird zu einem vertrauten Ritual: „Max and Liesel were held together by the quiet gathering of words. 'Hi, Max.' 'Hi, Liesel.' They would sit and read.“ (BT 258)

Eine neue Ebene bezüglich der Darstellung von Literatur und deren Nutzen stellt schließlich Max' Tätigkeit als Schriftsteller dar. Wie Liesel später wandelt er sich vom Rezipienten zum Autor. *The Standover Man* ist sehr autobiografisch und lässt Max' Vergangenheit und gegenwärtige Situation literarische Form annehmen. *The Word Shaker* spiegelt hingegen sehr persönliche, spontane Impressionen seines aktuellen Umfeldes ebenso wider wie Emotionen der Angst, Wut und Hoffnung: „It was a collection of random thoughts and he chose to embrace them. They felt true. [Hervorh. im Orig.]“ (BT 287) Für Max bedeutet die Möglichkeit, sich als Autor zu betätigen, vor allem die Chance, seinen Gefühlen auch in der Isolation einen bedeutenden Ausdruck zu verleihen. Hinzu kommt der Faktor einer versuchten Sinngebung. Selbst wenn Max durch das Aufschreiben der „random thoughts“ (BT 287) nicht in der Lage ist, sie zu verstehen, hilft es ihm, die neue, wirre Situation schriftlich zu manifestieren und somit der stets präsenten, aber nicht greifbaren Gefahr eine Gestalt zu verleihen.

Das Resultat dieser literarischen Manifestation ist schließlich die Hervorhebung der Macht der Worte und die Dialektik, die untrennbar damit verbunden ist. Diese beiden Extreme, die in *The Word Shaker* durch Hitler und Liesel repräsentiert werden, sind dann wiederum auch in der ‚Realität‘ des *Book Thief* präsent. Es wird immer wieder betont, dass die Gewalt Hitlers vor allem in seinen rhetorischen Fähigkeiten besteht:

She had seen her brother die with one eye open, one still in a dream. She had said goodbye to her mother and imagined her lonely wait for a train back home to oblivion. A woman of wire had laid herself down, her scream travelling down the street till it fell sideways like a rolling coin starved of momentum. A young man was hung by a rope made of Stalingrad snow. She had watched a bomber pilot die in a metal case. She had seen a Jewish man who had twice given her the most beautiful pages of her life marched to a concentration camp. And at the centre of all of it, she saw the Führer, shouting his words and passing them around. (BT 524)

Liesel erkennt die Macht der Sprache als Ursache allen Leids, das sie seit Beginn des Krieges erfahren musste: „The words. Why did they have to exist? Without them, there wouldn't be any of this. Without words, the Führer was nothing.“ (BT 525) Diese potenzielle Brutalität von Worten zeigt sich auch in der Szene, in der Ilsa Hermann ihr die Kündigung für

ihre Mutter überreicht, was für Liesel zudem den Verlust der Bibliothek bedeutet:

Now she became spiteful. More spiteful and evil than she thought herself capable. The injury of words, Yes, the brutality of words. She [...] hurled them at Ilsa Hermann. [...] It's about time you faced the fact that your son is dead. He got killed! He got strangled and cut up more than twenty years ago! [...] Blood leaked from her nose and licked at her lips. Her eyes had blackened. Cuts had opened up and a series of wounds were rising to the surface of her skin. All from the words. From Liesel's words. (BT 272f.)

Einen Gegenpol hierzu bildet die Tatsache, dass Max ohne die Macht von Liesels Worten nicht überlebt hätte. Als er auf dem Weg in das Konzentrationslager Dachau gänzlich resigniert, erweckt Liesel seine eigene Erzählung *The Word Shaker* durch ihre Worte zum Leben und transzendiert somit deren elementare Botschaft der Hoffnung:

This time, she did not reach out, she stopped. Somewhere inside her were the souls of words. They climbed out and stood beside her. 'Max,' she said. He turned and briefly closed his eyes as the girl continued. 'There was once a strange, small man,' she said. [...] 'But there was a word shaker, too.' One of the Jews on his way to Dachau had stopped walking now. [...] The words were given across from the girl to the Jew. They climbed onto him. [...] Hot tears fought for room in her eyes and she would not let them out. Better to stand resolute and proud. Let the words do all of it. 'Is it really you? the young man asked,' she said. 'Is it from your cheek that I took the seed?' [Hervorh. im Orig.] Max Vandenburg remained standing. He did not drop to his knees. [Hervorh. durch d. Verf.] People and Jews and clouds all stopped. They watched. (BT 515f.)

Hier schließt sich der Kreis von Autor und Rezipient wieder. Max schreibt *The Word Shaker*, um seine eigenen belastenden Erfahrungen und den Wahnsinn der Zeit besser ertragen zu können, zugleich widmet er die Erzählung Liesel, um ihr begreiflich zu machen, welche Macht sie durch ihre Sprache innehat. Als die Agonie von Max' Existenz ihren Höhepunkt erreicht, wird Liesel vom passiven Rezipienten zum aktiven Kommunikator, indem sie die ehemals von Max produzierten Worte rezitiert. Beide Parteien profitieren von Literatur also in zweierlei Hinsicht. Zum einen erfahren sie sich durch das Schreiben wieder als eine autonome, kraftvolle Persönlichkeit und sind in der Lage signifikante Gedanken weiterzugeben, zum anderen profitieren sie als Rezipienten von ebendiesen geistigen Einflüssen anderer Menschen. Die sehr

positive Wirkung auf den Leser wird zusätzlich durch das Motiv des Vorlesens verdeutlicht. Sowohl im Luftschutzkeller als auch bei Frau Holtzapfel und während Max' schwerer Krankheit wird Literatur aufgewertet zu einem elementaren Grundbedürfnis: „She gave *The Dream Carrier* to Max as if the words alone could nourish him.“ (BT 337)

Die hier dargestellte Dialektik von der Macht der Sprache ist außerdem ein Hinweis auf die starke Politisierung, der die Literatur unterworfen ist. Der Inhalt von Liesels Büchern wird unmittelbar als nonkonform und subversiv wahrgenommen: „*The Shoulder Shrug*, she decided, was excellent. [...] The authorities' problem with the book was obvious. The protagonist was a Jew, and he was presented in a positive light. Unforgivable.“ (BT 149f.) Diese potenzielle Gefahr einer selbstständigen Meinungsbildung wird vom Regime erkannt und soll durch eine kollektive Bücherverbrennung am Tage von Hitlers Geburtstag im Keim erstickt werden: „We stop them reaching into our minds... [...].“ (BT 116) Jegliche Literatur, die zu den Richtlinien des Regimes nicht konform erscheint, wird als eine Art gefährlicher geistiger Infekt dargestellt, vor dem das deutsche Volk geschützt werden muss. Zugleich wird durch die Verbreitung von rechts-ideologischen Schriften eine sorgfältige und manipulative Propaganda betrieben: „'And what trash is this girl reading? She should be reading *Mein Kampf*!“ (BT 111)

Schlussendlich kann gesagt werden, dass *The Book Thief* die Signifikanz der Literatur vor dem Hintergrund des 2. Weltkrieges in ihrer komplexen Ambivalenz treffend erfasst. Der Korrelation von Autor und Rezipient kommt eine besondere Bedeutung zu. Schreiben wird als Therapeutikum geschildert, das helfen kann, mit traumatischen Erfahrungen umzugehen: „there would be punishment and pain, and there would be happiness, too. That was writing.“ (BT 528) Zugleich bietet sich dem Leser die Möglichkeit, in den niedergeschriebenen Erfahrungen anderer Trost und Hoffnung zu finden. Jedoch wird Lesen im Idealfall als ein Prozess verstanden, in dem nicht nur passiv ein bereits definierter Inhalt rezipiert wird, sondern auch eine Fläche für eigene Projektion bereitgestellt wird. Dass dieser implizierte Aufruf zum autonomen Denken der politischen Ideologie der damaligen Zeit kontraproduktiv gegenübersteht, wird ebenso thematisiert wie die Dialektik, die

mit der Macht des Wortes einhergeht: „I have hated the words and I have loved them [...]“ (BT 532)

The Book Thief bietet einen Facettenreichtum, der in der Kinder- und Jugendliteratur zum 2. Weltkrieg selten zu finden ist. Das bezieht sich auf die behandelten Sujets ebenso wie auf die dargestellten Figuren. Der Text zeigt sowohl die Thematik des Krieges als auch das menschliche Wesen in einer unerschöpflichen Ambivalenz. Die wenigsten Charaktere verkörpern hierbei eine geschlossene homogene Überzeugung. Diese Ambivalenz zeigt sich nicht anhand verschiedener Typen, sondern oftmals in einer Figur. Es wurde bezüglich der Kriterien einer ‚wertvollen‘ Kinder- und Jugendliteratur erläutert, dass ein Text divergente Haltungen widerspiegelt und ebenso Täter wie Opfer als auch Mitläufer, Widerstandskämpfer und Unentschlossene darstellt. *The Book Thief* vermittelt durch diese Komplexität der Charaktere eine besondere Authentizität, da nichts typisch oder idealisiert erscheint. Max Vandenburg ist zwar ein verfolgter Jude, repräsentiert jedoch kein typisches Opfer. Hans Hubermann ist ein Altruist par excellence, versucht sich jedoch dagegen zu wehren. Diese Vielfalt zeigt sich auch in der Darstellung der Opfer. Der Text hat keinen bestimmten Fokus, er nennt die jüdischen ebenso wie die deutschen und die der Alliierten. Die Universalität des Krieges wird betont. Trotzdem erfährt der Holocaust keine Assimilation, da dieses Grauen als etwas Überirdisches dargestellt wird, das selbst die Figur des Todes nicht ertragen kann.

Der Umgang mit dem Problem der Darstellbarkeit erfährt in dieser Hinsicht eine Innovation. Lediglich die Person Hitlers wird als kontinuierliches Feindbild etwas zu stark zentralisiert. Die Kollektivschuld könnte hier noch expliziter betont und differenzierter reflektiert werden. Zusätzlich zu den sehr breit gefächerten Spektren von Sujets und Figuren ist auch Literatur in allen erdenklichen Facetten und Wirkungsweisen vorhanden. Hierbei steht neben der therapeutischen und Hoffnung spendenden Wirkung für Autor und Rezipient vor allem die dialektische Macht des Wortes im Vordergrund. *The Book Thief* verfügt zudem über eine sehr metaphorische Sprache, die zusammen mit der authentischen Darstellung den Rezipienten zwar nicht überwältigt, aber über eine

Emotionalität verfügt, die in der Lage ist, den Leser auf mehreren Ebenen anzusprechen.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollten weitere Impulse setzen, die eine innovative Darstellung der Verbrechen des 2. Weltkrieges forcieren. Die Aufklärung wird häufig als eine lästige Pflicht betrachtet, die anhand von frappierend veralteten ‚Klassikern‘ völlig unreflektiert praktiziert wird, weil es sich eben ‚so gehört‘. Autoren und Rezipienten sollten dem Problem des Nicht-Darstellbaren gegenüberreten, da das einzige, das noch schwerer lastet als eine Banalisierung des Geschehenen, ein Vergessen des selbigen ist. Die Kinder- und Jugendliteratur muss bereit sein, neuen innovativen Werken Raum zu geben – Werken, die Kinder und Jugendliche nicht mit ‚korrekten Halbwahrheiten‘ erziehen, sondern die sich trauen, durch eine literarische Ästhetik auch Unterhaltung zu bieten, die fasziniert, ergreift und bewegt. Nur so kann Literatur weiterhin ein Mahnmal sein, um dessen Signifikanz die nachfolgenden Generationen nicht nur wissen, sondern sie auch fühlen.

Emotionen? Meinetwegen. Wo steht geschrieben, daß Aufklärung emotionslos zu sein hat? Das Gegenteil scheint mir wahr zu sein. Aufklärung kann ihrer Aufgabe nur dann gerecht werden, wenn sie sich mit Leidenschaft ans Werk macht.³⁴

³⁴ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart 1977, S. 14.

„Von dir ist nichts mehr übrig“.
Arbeit, Familie und Identität in Annette Pehnts Roman *Mobbing*

Joachim Rühler, Hauptfigur in Annette Pehnts Roman *Mobbing* (2007), arbeitet als Angestellter der Stadtverwaltung, hatte dort einmal ein geräumiges Büro und koordinierte Städtepartnerschaften, den Jugendaustausch und Jubiläumsfeiern. Doch seitdem der städtische Verwaltungsdirektor ihm eine neue Chefin vorgestellt hat, sieht sich Joachim Rühler, von seiner Frau, der namenlosen Ich-Erzählerin des Romans, kurz Jo genannt, zunehmend Demütigungen und Intrigen ausgesetzt. Laufende Projekte werden ihm entzogen, gegenüber seinen Kollegen weiß er sich nicht mehr zu positionieren. Eine Kündigung und die Suche nach einer neuen Stelle kommen für ihn aber nicht in Frage. Er stilisiert sich zum Krieger im Kampf gegen die Ungerechtigkeit, die ihm am Arbeitsplatz widerfährt.

„Von dir ist nichts mehr übrig“,¹ lautet schließlich der letzte Satz eines Abends, den die Ich-Erzählerin und ihr Mann Jo im Streit verbracht haben. Die Ich-Erzählerin wagt ihn nur leise auszusprechen, sie spürt, dass sie Jo Unrecht zufügt. Ihre verhaltene Äußerung verdeutlicht das existenzielle Ausmaß, das die berufliche Krise für Jo angenommen hat. Er scheint sein inneres Gleichgewicht verloren zu haben und zu einer anderen Person geworden zu sein.

Arbeit erscheint hier derart identitätsbildend, dass der Kampf um ihren Erhalt von Jo als Kampf auf Leben und Tod dargestellt wird. Er verliert seine Sprache, häufiger Schwindel überfällt ihn, Schlaflosigkeit plagt ihn. Als die fristlose Kündigung erfolgt, droht Jo zu zerbrechen. Seine Familie sieht sich vom sozialen Abstieg bedroht. Ohne ein geregeltes Einkommen kann der Lebensstandard nicht gehalten werden. Zwar kann Jo mit der Hilfe eines teuer bezahlten Rechtsanwalts einen Prozess vor dem Arbeitsgericht gewinnen und wird innerhalb der Stadtverwaltung wiedereingestellt, seinen ursprünglichen Arbeitsplatz erhält

¹ Annette Pehnt: *Mobbing*. München/Zürich 2007, S. 134. Im Folgenden zitiert als Sigle M.

er aber nicht zurück. In einem telefonlosen Büro-Container verrichtet er Arbeit, aus der kein Gewinn gezogen und der kein Wert beigemessen werden kann. Jo beschreibt seine Situation: „Ich mache Scheiße, so einfach ist das. Oder noch schlimmer, ich mache nichts. Ich bin ein Nichtsnutz [...].“ (M 149)

Der Beitrag geht der Frage nach, welches Verständnis von Arbeit den Figuren in *Mobbing* zugrunde liegt und inwiefern ihr soziales Umfeld normativen Druck auf ihre Handlungen ausübt. Ziel ist es herauszuarbeiten, inwieweit sich die Figuren hegemonialen schichtspezifischen Normen unterwerfen und durch postindustrielle arbeitsweltliche Narrative von Leistung und Selbstverantwortung geleitet sind. Hierzu werden die Figuren innerhalb des im Roman dargestellten fiktiven sozialen Raums verortet. Analysekatégorien aus Pierre Bourdieus Sozialtheorie werden hier fruchtbar gemacht, soziale Praxen, habituelle Handlungsmuster und soziale Distinktionsmechanismen im Hinblick auf Familie Rühler untersucht. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die Deformationen, die moderne Arbeitsformen und Sozialstrukturen verursachen und die innerhalb des Romans am Beispiel der Familie Rühler vorgeführt werden.

Hintergrund der Betrachtung bildet ebenfalls der seit Mitte der 1980er verstärkt einsetzende Wandel der Arbeitswelt. Dieser war bedingt durch technologischen Fortschritt, die Transformation von einer Industrie- zu einer Dienstleistungsgesellschaft, den Anstieg der weiblichen Erwerbstätigenquote und nachhaltig spürbare Effekte der Globalisierung. Zuvor waren die Belegschaftsstrukturen in deutschen Betrieben durch das sogenannte Normalarbeitsverhältnis geprägt. Dies gewährleistete den Arbeitnehmern einen vergleichsweise hohen Kündigungsschutz. Betriebe stellten ihre Handlungsflexibilität vorrangig über ihren internen Arbeitsmarkt her. Die Ermöglichung flexibler Erwerbsformen sollte schließlich dazu beitragen, den strukturellen Wandel zu bewältigen, Arbeitslosigkeit zu reduzieren und wirtschaftliches Wachstum zu steigern.² In diesem Zuge wird häufig von einem sich neu herausbildenden Arbeitnehmertypus gesprochen. Exemplarisch genannt seien hier G. Günter Voß und Hans J. Pongratz, die den Begriff des *Arbeitskraftun-*

² Vgl. Sandra Buchholz: Die Flexibilisierung des Erwerbsverlaufs. Eine Analyse von Einstiegs- und Ausstiegsprozessen in Ost- und Westdeutschland. Wiesbaden 2008, S. 15-40.

ternehmens prägen: „Die bisher vorherrschende Form des ‚verberuflichten‘ Arbeitnehmers wird in vielen Arbeitsbereichen abgelöst durch einen neuen strukturellen Typus, den ‚Arbeitskraftunternehmer‘. Kennzeichen dieses Typus sind eine erweiterte Selbstkontrolle der Arbeitenden, der Zwang zur verstärkten Ökonomisierung der eigenen Arbeitsfähigkeiten und -leistungen und eine Vertrieblung der alltäglichen Lebensführung.“³ Ob die Figuren in *Mobbing* diesen neuen Anforderungen gerecht werden können, wird im Schlussteil des Beitrags skizziert.

Zur narrativen Struktur des Romans

Mobbing ist aus Sicht der Ehefrau Joachim Rühlers erzählt. In der Ich-Form schildert sie Jos berufliche Krise und deren Auswirkungen auf das Leben der jungen Familie. Nach den erzähltextanalytischen Kategorien Jürgen H. Petersens ist diese Erzählform bipolar: „Wir erfahren [...] etwas über das erlebende und das erzählende Ich [...]“⁴ Das Verhalten der Erzählinstanz ist auktorial,⁵ die Ich-Erzählerin schildert die Geschehnisse aus ihrem persönlichen Blickwinkel heraus, gibt zu erkennen, dass sie diejenige ist, die erzählt. In Gérard Genettes Analysekategorien zum Verhältnis der Erzählinstanz zur erzählten Welt ist sie extra- wie auto-diegetisch. Die Erzählinstanz befindet sich außerhalb der erzählten Welt und gibt eine eigene Geschichte wieder.⁶ Jos Erlebnisse innerhalb seines beruflichen Kontextes werden durch die Ich-Erzählerin vermittelt. Hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit als Erzählinstanz gelten aber grundsätzliche Prämissen. Im Vergleich zum Er-Erzähler ist der Ich-Erzähler unzuverlässiger, „weil er nur über eine begrenzte, zu-

³ G. Günter Voß / Hans J. Pongratz: Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 50 (1998), H. 1, S. 131-158, hier S. 131.

⁴ Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993, S. 56.

⁵ Vgl. ebd., S. 68-72.

⁶ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus dem Franz. von Andreas Knop. 2. Aufl. München 1998, S. 158f.

dem subjektive Sehweise verfügt, u. U. gar an Verschleierungen interessiert ist“.⁷

Mobbing ist zweigeteilt. Im ersten Teil *Valentinstag* berichtet die Ich-Erzählerin in assoziativ aufeinander folgenden Analepsen von der Begrüßungsfeier für Jos neue Chefin bis hin zu Jos fristloser Kündigung und der folgenden Arbeitslosigkeit. Den Ausgangspunkt des Erzählens bildet der Valentinstag, zu dessen Gegenwart die Ich-Erzählerin immer wieder zurückkehrt. Im zweiten Teil *Sommer* wird eine Ellipse vollzogen: Jo hat bereits den Prozess vor dem Arbeitsgericht gewonnen, wurde wiederingestellt und geht seiner sinnlosen Arbeit im Container nach. Schlusspunkt des Erzählens bildet ein Urlaubswochenende, das Jo und die Ich-Erzählerin gemeinsam in einem nahe gelegenen Tal verbringen.

Im Verlauf von Jos beruflicher Krise gerät die Ich-Erzählerin in zunehmenden Zweifel, ob sie sich auf Jos Darstellungen restlos verlassen kann, ob seine Wahrnehmung der Arbeitssituation und Beziehungsverhältnisse in seiner Abteilung konsensfähig ist. Selbst Jo kann nicht endgültig beurteilen, ob er innerhalb seines beruflichen Alltags zufälligen Verhaltensmustern oder böswilligen Absichten seiner Kollegen ausgesetzt ist. Umso mehr findet sich die Ich-Erzählerin in Unsicherheit, Jos Lage, seine Außenwirkung sowie sein Verhalten gegenüber seiner Chefin und seinen Kollegen einzuschätzen und zu bewerten. Sie kann Jos sparsame Informationen nur auslegen und ist auf seine Vertrauenswürdigkeit angewiesen. Entsprechend beschreibt sie ihre Situation: „Ich weiß nicht mehr, was stimmt. Ich weiß nicht mehr, was gelogen ist. Ich weiß nur, dass ich Jo glauben muss.“ (M 29) Jos Kollege Markus stellt in diesem Zusammenhang auch für sie eine Bezugsperson dar. Seine Äußerungen bieten ihr eine Vergleichsfolie, vor der sie Jos Darstellungen überprüfen kann. „Markus war auch für mich ein Trost, denn solange er das Gleiche erlebte wie Jo, wusste ich, dass es nicht an Jo lag.“ (M 64) Als Markus kündigt, schwindet nicht nur für die Ich-Erzählerin, sondern auch für Jo jegliche Möglichkeit der Rückversicherung. Aus Jos Beschreibungen heraus ist es der Ich-Erzählerin nicht möglich, sich ein Bild seiner Chefin zu machen. „Ich habe die Chefin noch nie gesehen. Ich kann sie mir auch nicht vorstellen. Es gibt nichts an ihr, dass ich mir vorstellen könnte, auch wenn es anfangs mein Bemühen war.“ (M 65)

⁷ Petersen, Erzählsysteme, S. 62.

Auch das von Jo geschilderte Verhalten seiner Abteilungskollegen ist für sie nur wenig nachvollziehbar. Ihr einziger Versuch, seine Kollegen direkt auf die von Jo unterstellten Handlungen anzusprechen, scheitert. Als sie im Anschluss an Jos fristlose Kündigung zum städtischen Verwaltungsgebäude fährt, trifft sie niemanden an. (M 101) Auch das Kommunikationsverhalten zwischen Jo und der Ich-Erzählerin erfährt im Verlauf von Jos beruflicher wie psychischer Krise nachhaltige Störungen. So führt zunächst Jos Unvermögen, seiner Frau Vorkommnisse präzise und sachlich zu vermitteln, zu Streit: „[...] ich verstand nichts, er wusste mehr als ich, er war der alte Hase, ein gestandener Krieger und Kämpfer, ich wollte mir von ihm nichts erklären lassen müssen.“ (M 98) Als Jo schließlich wiedereingestellt wird, droht das Gespräch zwischen ihm und seiner Frau gänzlich zu verstummen. Zu sehr haben sich im Laufe der Krise Gesprächsroutinen herausgebildet, die in fortwährenden Streit münden: „Auch mit Jo habe ich begonnen, die interne Wartung durchzuführen. Es hilft, wir unterhalten uns kaum noch. Es gibt ja auch, abgesehen vom Container und den Kindern, wenig zu sagen, ohne die Kontrolle zu verlieren.“ (M 150)

So lässt sich nicht abschließend klären, ob Jo tatsächlich einem Mobbingprozess ausgesetzt ist. Die Frage, ob er sich mit seiner harschen Kritik an den bürointernen Machtstrukturen nicht vielmehr selbst ins Abseits stellt und innerhalb des arbeitsweltlichen Kontexts über zu wenig Anpassungsbereitschaft wie Flexibilität verfügt, kann aufgrund der erzählerischen Prämissen nicht restlos beantwortet werden. Aus den Schilderungen Jos, die durch die Ich-Erzählerin vermittelt werden, lassen sich so im Folgenden nur Indizien ableiten, die für einen Mobbingprozess sprechen könnten.

Jo Rühler in seinem Verhältnis zur Arbeitswelt

Zu Beginn der Erzählchronologie ist Joachim Rühler bereits arbeitslos. Über drei Jahre hat er sich zuvor zu seiner Arbeit in der Stadtverwaltung kämpfen müssen. Nach Amtsantritt strukturiert Jos Chefin die Aufgabenbereiche der Abteilung neu. Der Jugendaustausch mit Frankreich, den Jo maßgeblich geprägt hatte, wird seinen Kollegen A. und T. über-

tragen. Auf Rückfragen zur Reorganisation der Arbeitsprozesse reagiert Jos Chefin nicht. Erstes Misstrauen gegenüber seinen Kollegen A. und T. befällt Jo, als er diese immer öfter im Büro der Chefin antrifft. Kurz darauf spricht er im Zusammenhang mit seiner Arbeitssituation das erste Mal von Kampf. (M 42) Jo durchsteht zwei Arbeitsjahre voller Zweifel und Sorge, offenem Streit, Unsicherheit und Misstrauen gegenüber seiner Chefin und seinen Kollegen. Gelegenheiten, sich auszuzeichnen, bieten sich nicht. Schließlich wirkt sich die prekäre Arbeitssituation auch auf seinen Körper aus. Schwindelattacken werfen ihn zu Boden, Schlaflosigkeit zerquält ihn. Gegenüber seiner Frau beschreibt er den Schwindel: „[...] als zerbräche die Welt in zwei an den Rändern zerfranste, pulsierende Flächen, die sich mit zunehmender Geschwindigkeit übereinander schoben und wieder auseinanderdrängten, ohne je zur Deckung zu kommen, und er müsse versuchen, in diesem Flirren einen Punkt zu finden, auf den er schauen könne, ohne verlorenzugehen.“ (M 55) Es scheint, als habe Jo seinen Mittelpunkt verloren, von den psychischen Belastungen und Strapazen am Arbeitsplatz zunehmend an den Rand der eigenen Leistungsfähigkeit und Standhaftigkeit gedrängt. Die psychosomatischen Symptome, denen Jo sich unterworfen sieht, gelten dabei als typische Begleiterscheinungen eines Mobbingprozesses:

Bei den Opfern von Mobbing zeigen sich sowohl körperliche Beschwerden als auch psychische Probleme. Bereits zu Beginn des Mobbingprozesses treten verstärkt Stresssymptome auf, z. B. Schlafstörungen, Depressionen und Magen-Darmprobleme. Weitere körperliche Beschwerden sind Kopfschmerzen, Übelkeit und Erbrechen, Appetitlosigkeit, Rückenschmerzen, Atemnot, Schwindelgefühle und Schweißausbrüche.⁸

Jo verkraftet die folgende Kündigung und die Anschuldigungen seiner Kollegen nicht. Nachdem er das Beschwerdeschreiben A. und T.s, das der Kündigung zugrundeliegt, aufgenommen hat, verfällt er in tiefes Schweigen, erstarrt förmlich, zu keiner weiteren emotionalen Reaktion mehr fähig. Jo scheint zu resignieren. (M 113f.)

⁸ Katja Mierke / Stefan Poppelreuther: Psychische Belastungen am Arbeitsplatz. Ursachen – Auswirkungen – Handlungsmöglichkeiten. 2., vollständig neu bearb. u. erw. Ausgabe. Berlin 2005, S. 61.

In seiner Arbeitslosigkeit gelingt es Jo schließlich nur ansatzweise, die ihm nun zur Verfügung stehende Zeit gewinnbringend zu nutzen. Zwar zeigt sich Jo zunächst willens, seiner Situation etwas abzugewinnen: „[...] wir nutzen die Zeit. Wir machen jetzt endlich, was uns Spaß macht. Ich kann lesen, schreiben, ein Instrument lernen, endlich kann ich wieder laufen, jetzt haben wir wieder Zeit.“ (M 23) Arbeitslos zu sein scheint Jo aber derart zu belasten, dass er seine Vorhaben nicht in die Tat umsetzen kann. So bemüht er sich, mithilfe eines Übungsbuches, das seine Frau ihm schenkte, sich selbst das Klavierspiel beizubringen. Nach den ersten Versuchen aber verzagt er, offenbar unfähig, an eigenes Talent oder Potenzial zu glauben. Er scheint dringend erholungsbedürftig und zu keiner eigenständigen Leistung mehr fähig. „Jo, der jahrelang gekämpft hat, findet, jetzt, wo es so weit ist, seine Kraft nicht mehr. Er ist aufgebraucht. Man könnte auch sagen: Etwas in ihm ist zerbrochen.“ (M 14) Bald bemerkt die Ich-Erzählerin an Jo Züge der Verwahrlosung: „Als wir aus dem Haus gehen, schläft Jo noch. Er bleibt jetzt oft länger im Bett. Eine leichte Verlotterung hat Einzug gehalten [...], selten gemeinsames Frühstück, spätes Anziehen, man vergisst gelegentlich das Zähneputzen.“ (M 22) Kontrastiert wird dieses Erscheinungsbild durch die Erinnerungen der Ich-Erzählerin an Jo vor Einsetzen seiner beruflichen Krise. Jo war beliebt und kannte eine Vielzahl von Menschen. Er war charmant und kultiviert, lud zu Theater- und Konzertbesuchen ein. Abends kochte er aufwendig mit exotischen Zutaten nach einer Vielfalt von Rezepten, dekorierte den Tisch mit gefalteten Servietten und frischen Blumen. (M 48f.)

Von seinen Freunden wird Jo bald ermutigt, sich eine neue Stelle in einer anderen Stadt zu suchen. Jo wiegelt hingegen ab, gibt zu verstehen, er sei zu alt, um auf dem Arbeitsmarkt noch einmal erfolgreich sein zu können. „In meinem Alter, das weiß doch jeder, sagt er den Freunden, die neue Berufe vorschlagen, Stellen in anderen Städten, fang doch einfach noch einmal neu an.“ (M 81) Tatsächlich bewirbt sich Jo während seiner Arbeitslosigkeit insgeheim auf mehrere Stellen. Vor einem möglichen Misserfolg scheint er sich aber so zu ängstigen, dass er seine Bemühungen nicht anspricht. Sein zu hohes Alter ist hier zunächst nur vorgeschobenes Argument. Von seiner Frau ermuntert: „Wieso denn zu alt, du weißt es doch nicht, du hast es doch nicht pro-

biert“, eröffnet Jo: „Doch habe ich es probiert.“ Die Ich-Erzählerin sieht es als „[...] ein Geständnis, er hat sich beworben, hier und da, ohne mir davon zu erzählen, er hätte mich damit überrascht, wenn es geklappt hätte.“ (M 81f.) Unklar bleibt hingegen, in welchem Radius sich Jo beworben hat, ob er in seiner Stellensuche auch Angebote aus anderen Städten berücksichtigt hat. Bei der beruflichen Grundsatzentscheidung hohe Flexibilität versus geordnetes Familienleben scheint Jo hingegen eine eindeutige Wahl getroffen zu haben. Eine höhere Flexibilität will er sich nicht um den Preis erkaufen, seine Familie entwurzeln zu müssen oder sie durch hohe Pendelzeiten langfristig aus den Augen zu verlieren. Eine Festlegung innerhalb dieser Dichotomie scheint in der modernen Arbeitswelt geboten zu sein: „Kommt man [...] den Forderungen nach Flexibilität und Mobilität nach, verfolgt einen auf subtilere, aber ebenso mächtige Weise das Gefühl, als Familienvater oder -mutter zu scheitern.“⁹

So mag es einerseits konsequent erscheinen, dass Jo sich seine Wiedereinstellung in der Stadtverwaltung vor dem Arbeitsgericht erstreitet. Dass sich hierdurch aber nicht die Rückkehr zu einem sinnvollen und produktiven Arbeitsverhältnis herstellen lässt, muss Jo bewusst gewesen sein. Aus der Arbeit im Container kann er kein Selbstwertgefühl beziehen, die Arbeit, die er verrichtet, erscheint wertlos.

Die Ich-Erzählerin in ihrer Familie und ihrem Beruf als Übersetzerin

Die Ich-Erzählerin tritt zunächst in Bezug zu ihrem Mann Joachim Rühler in Erscheinung. Sein Zerbrechen an den ihm vorgegebenen arbeitsweltlichen Strukturen und dessen Auswirkungen auf das junge Familienleben bilden den Anlass ihrer Erzählung. Die Ich-Erzählerin will Jo in seiner beruflichen und zunehmend identitären Krise Ansprechpartnerin und Stütze sein. Ihr gelingt es aber kaum, Jo in den Gesprächen über seinen Berufsalltag Raum zu geben, das Erzählte zu verarbeiten. Zunehmende Ängste um den sozialen Status der Familie nehmen der Ich-Erzählerin die Möglichkeit, Jo offen und gelassen zu

⁹ Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Aus dem Amerik. von Michael Bischoff. 2. Aufl. Berlin 1998, S. 160.

begegnen. Im Laufe der Zuspitzung von Jos beruflicher Krise nimmt auch das Unverständnis der Ich-Erzählerin seinem Verhalten gegenüber zu. Ihre Gespräche münden in fortlaufenden Vorwürfen, sie folgen zunehmend einem schematisch geprägten Muster. Aus Jos Erzählungen heraus kann sie nur eine grob umrissene Vorstellung von seiner Chefin und seinem kollegialen Umfeld entwickeln. Jos Stilisierung zum Krieger im Kampf gegen die Ungerechtigkeit, die ihm durch seine Chefin und seine Kollegen widerfährt, schockiert sie zunächst. Sie kann nicht nachvollziehen, warum Jo sich nicht zugunsten eines besseren Betriebsklimas mit den Umstrukturierungen, die seine Chefin einleitete, arrangiert und mit seinen Kollegen Lösungen für einen gemeinsamen Umgang findet. Aus ihrer Sichtweise trugen Jos Stolz wie das Beharren auf seinem Recht zu seiner Isolation im beruflichen Umfeld bei. „Du hast uns den Boden unter den Füßen entzogen [...]. Du bist stolz und gerecht geblieben, tapfer und ehrlich. Und wir stehen auf der Straße.“ (M 79) Im Zuge der steten Konfrontation mit Jos Darstellung übernimmt sie im weiteren Verlauf aber Teile seines Deutungsmusters und spricht gegenüber anderen Gesprächspartnern selbst von Kampf und Krieg im Zusammenhang mit Jos beruflicher Situation. (M 73) Sie hofft, dass sich Jo nicht endgültiger Resignation hingibt. „Es gefällt mir, dass er kämpferisch klingt, es ist besser, wenn er kämpft. Ich habe mich an den Krieger gewöhnt. Krieger werden verletzt und dann stehen sie wieder auf und ballen die Faust.“ (M 83)

Das Familienbild der Ich-Erzählerin scheint auf konservativen Werten zu fußen, es baut auf Jo als einen verantwortungsvollen und verlässlichen Ehemann, der im Stande ist, die Familie finanziell hinreichend zu versorgen. Ihr fällt es schwer, einen Umgang mit Jos körperlicher und psychischer Schwäche zu finden, sie zu akzeptieren. Hinsichtlich seiner Schwindelanfälle bereitet ihr Sorge, er könne in einer ungünstigen Situation auch das Baby fallen lassen. „Ich sah es vor mir, der winzige weiche Körper sich überschlagend, in der Luft um sich selbst drehend, auf den Stufen, auf dem Boden, bis eine Wut mich überkam, auf seine Schwäche, die zu einer Katastrophe führte, die gar nicht geschehen war [...]“ (M 71) Zugleich erfüllt es die Ich-Erzählerin mit Trauer, dass sie ihrem Mann Jo so wenig helfen, ihn nicht aufrichten und vor der beruf-

lichen Ausgrenzung bewahren kann. Auch für sie bleibt der Mobbingprozess diffus und wenig greifbar.

Mit der Geburt der Kinder gab die Ich-Erzählerin ihren Beruf als Übersetzerin in der Verlagsbranche auf. Zu schlecht bezahlt war ihre Tätigkeit, als dass eine Weiterbeschäftigung lukrativ gewesen wäre. Jo begründet die gemeinsame Entscheidung: „Das lohnt sich ja auch wirklich nicht [...].“ (M 107) Das einstweilige Ausscheiden aus dem Arbeitsleben stellt für die Ich-Erzählerin hingegen einen Verlust dar. Sie arbeitete aus Leidenschaft. Als Übersetzerin hatte sie sich ein Selbstbild entworfen, dass sie in Einklang mit sich selbst brachte. „Die Arbeit war schlecht bezahlt, aber ich arbeitete viel und schnell und, selbst bei den mühsamen Texten, leidenschaftlich. Damals rauchte ich noch, ich saß am Schreibtisch, arbeitete mich durch die Worte, manchmal stand ich am Fenster und rauchte, es gefiel mir, ich gefiel mir.“ (M 106) Ihrer Arbeit konnte sie eine Bedeutung beimessen, in ihr vollführte sich ein übergeordneter Sinn. Dennoch fordert auch das arbeitsweltliche Gefüge, das die Ich-Erzählerin als freie Übersetzerin umgab, ein hohes Maß an Flexibilität. Ohne dieses ließ sich in ihrer Berufsbranche keine Weiterbeschäftigung erreichen. Auch auf die Ich-Erzählerin wirkte sich ein allgegenwärtiger Konkurrenzdruck aus. Die vorläufige Babypause kommt so einem Karrierebruch gleich, der einen Wiedereinstieg in das Berufsleben vorerst in weite Ferne zu rücken scheint. Die Ich-Erzählerin sorgt sich, „[...] dass man mich nach einigen Monaten vergessen könnte, dass die Aufträge an andere, Jüngere, Bessere gehen würden und wahrscheinlich taten sie das auch, ich habe nichts mehr von meinem Verlag gehört, einige Telefonanrufe, die ich nicht beantwortete, weil Mona schrie oder weil mir schlecht war oder weil ich endlich Schlaf gefunden hatte, dann keine mehr.“ (M 107) In der Folge nimmt allmählich das Familienleben einen der Arbeit ähnlichen Stellenwert ein. Das Führen des Familienhaushalts erfordert aber zunächst einen Paradigmenwechsel. Ordnung und Sauberkeit sind unerlässlich, das Familienleben mit zwei Kindern setzt eine möglichst ökonomische und effiziente Haushaltsführung voraus. „Ich habe mir die Ordnung angewöhnt, ich habe mir den Blick der Hausfrau angewöhnt, der rasch und gründlich über die Spüle, die Arbeitsfläche, über die Armaturen im Bad fliegt und sieht,

was zu tun ist [...], jeden Tag von Neuem, man muss es schnell erledigen, sonst häuft es sich an.“ (M 49)

Arbeitswelt und sozialer Raum: Pierre Bourdieus Theorie der sozialen Praxis

Um die soziale Position und mit ihr verbundene Handlungsweisen einzelner Figuren in *Mobbing* präziser zu erfassen, werden im Folgenden insbesondere Analysekategorien der Sozialtheorie Pierre Bourdieus fruchtbar gemacht. Die Figuren werden innerhalb des fiktiven sozialen Raums verortet, objektive Lebensbedingungen und mit ihr einhergehende Lebenspraxen werden untersucht, „[d]as fiktionale Szenario [...] als eines der sozialen Welt“¹⁰ analysiert. Es soll geklärt werden, über welche Kapitalien (ökonomische, kulturelle, soziale und symbolische) die Figuren verfügen und wie sie versuchen, diese mit Gewinn einzubringen. Ebenso soll darauf eingegangen werden, welche Habitusformen in *Mobbing* aufeinander stoßen, wie Mechanismen der Distinktion und Abgrenzung greifen und wie das soziale Umfeld der Familie strukturiert ist.

Pierre Bourdieu versteht die Gesellschaft als einen vertikal segmentierten, sozialen Raum. Er ist Ort jeglichen sozialen Handelns. Verschiedene institutionelle Felder, Klassen, Schichten und Gruppen tragen in ihm Kämpfe um ihre jeweilige Position im Machtgefüge aus.¹¹ Für Bourdieu ist der soziale Raum eine „[...] *abstrakte Darstellung*, ein Konstrukt, das analog zu einer Landkarte einen Überblick bietet, einen Standpunkt oberhalb der Standpunkte, von denen aus die Akteure in ih-

¹⁰ Andreas Dörner / Ludgera Vogt: Literatur – Literaturbetrieb – Literatur als System. In: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 4. Aufl. München 2001 (= dtv, 30171), S. 79-99, hier S. 88.

¹¹ Vgl. Richard Münch: Habitus, Feld und Kapital. Pierre Bourdieus Theorie der sozialen Praxis. In: Ders.: Soziologische Theorie. 3 Bde. Bd. 3: Gesellschaftstheorie. Frankfurt am Main/New York 2004, S. 417-454, hier S. 446.

rem Alltagsverhalten (darunter Soziologe wie Leser) ihren Blick auf die soziale Welt richten [Hervorh. im Orig.].¹²

Die Struktur moderner Gesellschaften beschreibt Bourdieu in den Dimensionen *Kapital*, *Feld* und *Habitus*. Innerhalb des sozialen Raums unterscheidet er drei Felder: das wirtschaftliche, das soziale und das kulturelle Feld. In ihnen produziert und reproduziert sich die Gesellschaft. In jedem dieser Felder gelten spezielle Spielregeln; um zu Erfolg zu gelangen, sind unterschiedliche Investitionen notwendig. Wichtigstes soziales Einflussmittel ist hier das Medium des Kapitals,¹³ das Bourdieu in ökonomisches (Geld, Grundbesitz, Produktionsmittel etc.), soziales (Beziehungen, Verwandtschaft, langfristig nützliche Verpflichtungen) und kulturelles (inkorporiert als Bildung und Habitus, objektiviert in Form von Kulturgütern und institutionalisiert in Form von Titeln) Kapital untergliedert.¹⁴ Symbolisches Kapital bezieht sich auf den von anderen zugeschriebenen Ruf, der sich aus der erworbenen Menge ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals herstellt. Als weiteres theoretisches Element greift Bourdieu den Habitus auf, ein bestimmtes Weltbild, das sich mit unterschiedlichen Handlungsweisen in verschiedenen Situation verknüpft. Es sind: „[...] im allgemeinsten Sinne [...] die Haltung des Individuums in der sozialen Welt, seine Dispositionen, seine Gewohnheiten, seine Lebensweise, seine Einstellung und seine Wertvorstellungen [...]“¹⁵ Gesellschaftliche Machtstrukturen werden im konkreten sozialen Handeln durch den Habitus repräsentiert. Er fungiert als Verbindung zwischen den objektiven Lebensbedingungen und den unterschiedlichen Praxisformen.¹⁶ „Der Habitus bewirkt, daß die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs (oder einer Gruppe von aus ähnlichen

¹² Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Franz. von Achim Russer und Bernd Schwibs. Frankfurt am Main 1982 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 658), S. 277.

¹³ Vgl. Dörner / Vogt, *Literatur – Literaturbetrieb – Literatur als System*, S. 88.

¹⁴ Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. Aus dem Franz. von Reinhard Kreckel. In: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen 1983, S. 183-198.

¹⁵ Werner Fuchs-Heinritz / Alexandra König: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. Konstanz 2005 (= UTB, 2649), S. 113.

¹⁶ Vgl. Christian Kremer: *Milieu und Performativität. Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla*. Marburg 2008, S. 13.

Soziallagen hervorgegangenen Akteuren) als Produkt der Anwendung identischer (oder wechselseitig austauschbarer) Schemata zugleich systematischen Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.“¹⁷ Das gesellschaftlich wahrnehmbare Handeln von Akteuren rekrutiert sich aus dem Habitus und den jeweiligen situativen Feldbedingungen. Im Hinblick auf den Zeichencharakter, den ein Habitus als Lebensstil innehat, sprechen Dörner und Vogt vom sozialen Raum als gesellschaftlichem Zeichenraum, innerhalb dessen „soziale Praxis semiotisch objektiviert und ‚geronnen‘ ist.“¹⁸ Soziale Ungleichheit wird so insbesondere symbolisch reproduziert, Stilempfinden ist sozialstrukturell verankert.

Innerhalb seiner kunstsoziologischen Analysen beschreibt Bourdieu literarische Figuren als „mit soziologisch belangvollen Merkmalen gesättigte Symbole einer jeweiligen sozialen Position.“¹⁹ Diesem Verständnis folgend soll nun Familie Rühler innerhalb des fiktiven sozialen Raums verortet werden.

Familie Rühler: sozialer Status, Habitus und Distinktion

Familie Rühler gehört der oberen Mittelschicht an. Sowohl Jo als auch die Ich-Erzählerin scheinen über akademische Abschlüsse zu verfügen, die sie für ihre Arbeit in der Stadtverwaltung bzw. als Übersetzerin qualifizierten. Sie haben offenen Zugang zu kulturellen Gütern jeglicher Art, sind, was die Zeit vor Jos Arbeitslosigkeit betrifft, gut situiert und wohnen in einem wohlhabenden Viertel. Daneben waren sie stark sozial vernetzt. Freundschaften bestehen bzw. bestanden zu (ehemaligen) Kollegen und anderen Eltern, die sie aus dem Kindergarten kennen. Als man noch regelmäßig kulturelle Veranstaltungen besuchte, wurde man von einer Vielzahl von Bekannten begrüßt und grüßte zurück. (M 135) Die Ich-Erzählerin beschreibt Jo aus ihrer Erinnerung: „Dieser Jo hatte

¹⁷ Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 278.

¹⁸ Andreas Dörner / Ludgera Vogt: Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Opladen 1994 (= WV studium, 170), S. 56.

¹⁹ Pierre Bourdieu: Flaubert. Einführung in die Sozioanalyse. In: Sprache im technischen Zeitalter 25 (1987), S. 173-189, 240-255, hier S. 174.

Kontakte und pflegte sie, man rief ihn an, manchmal auch wenn es dringend war, nach Feierabend, sein dunkles Jackett stand ihm gut, er lud zum Essen ein und wurde eingeladen [...].“ (M 135) Familie Rühler verfügte über hohes soziales und kulturelles Kapital. Auch das ökonomische Kapital genügte für einen gehobenen Lebensstil.

Grundsätzlich lebt die obere Mittelschicht in aussichtsreicher Lage. Auf die untere Mittelschicht und die Arbeiterklasse sieht sie herab und nur zur kleinen Oberschicht auf. Ihr Lebensstil basiert auf einer selbstsicheren Herangehensweise an jene Merkmale, die angesehenen Person zugeschrieben werden: „[...] beruflicher Erfolg, gute Lebensbedingungen, Kleidung und Essen sowie guter Geschmack beim kulturellen Konsum.“²⁰ Sie konstituiert sich über ihren Habitus und grenzt sich gegen unter ihr liegende Schichten ab, „erzeugt eine scharfe Grenze zwischen dem Innen und dem Außen der Gruppe, eine Grenze, die selbstverständlich in erster Linie nach unten wirkt.“²¹ Ob man Zugehöriger einer bestimmtem Schicht bleibt, hängt maßgeblich vom Erfolg auf stark umkämpften Märkten ab. So sind Jos Kündigung sowie sein ausbleibender Erfolg auf dem Arbeitsmarkt für die Ich-Erzählerin mit zunehmender Angst um den materiellen Wohlstand der Familie verbunden. Dominant ist die Sorge um den Erhalt der Wohnsituation. „Wenn ich durch das Haus gehe, überlege ich, was wir mitnehmen würden, wenn wir ausziehen müssten.“ (M 13) Die Familie richtete sich in ihrer Doppelhaushälfte ein Zuhause ein. Unter anderen Umständen käme ein Umzug nicht in Frage. So verdeutlicht die Ich-Erzählerin: „Am schlimmsten wäre es für Mona. Sie sagt, das Haus sei ihr Freund.“ (M 13) Bei einem Umzug in eine entsprechend günstigere wie kleinere und schlechter ausgestattete Wohnung würden viele Haushaltsgegenstände, darunter insbesondere Kulturgüter wie das Klavier und ein Großteil der Bücher, keinen Platz finden. Dabei ist die Ich-Erzählerin zunächst bemüht, sich gedanklich mit einer entsprechenden Verlustsituation abzufinden, im Gespräch mögliche Einschränkungen nicht allzu sehr zu beklagen. Sie will es vermeiden, gegenüber anderen eitel zu wirken: „[...] wir brauchen auch all diesen Platz nicht, es ist reinster Luxus, der den meisten nicht ver-

²⁰ Münch, *Habitus, Feld und Kapital*, S. 424.

²¹ Aida Bosch: *Konsum und Exklusion. Eine Kulturosoziologie der Dinge*. Bielefeld 2010, S. 54.

gönnt ist. Ich darf es nicht laut sagen, nicht vor anderen jammern, wie kann man über den Verlust von etwas jammern, das die meisten gar nicht besitzen. Hauptsache ihr seid gesund.“ (M 13)

Zwar versucht die Ich-Erzählerin, sich beständig zu vergegenwärtigen, dass gehobener Wohlstand nicht zwangsläufig Grundlage eines erfüllten und gelingenden Familienlebens ist, vielmehr Gesundheit und körperliche Unversehrtheit aller Familienmitglieder von höchster Priorität sind. Sorge um die Ungewissheit künftiger Lebensverhältnisse befällt ihr Denken aber unaufhörlich, lässt einen drohenden Verlust der an Wohlstand gekoppelten Lebensqualität in den Vordergrund rücken. Immer wieder versucht sie sich vor Augen zu führen, dass die Situation der Familie gemessen an dem Leid anderer so schlimm nicht sein könne und in Zeiten gestiegener Arbeitsmarktunsicherheit sich viele Familien mit ganz ähnlichen Situationen zurechtfinden müssten: „[...] warum sollten wir schreien, es gibt fünf Millionen Arbeitslose, Joachim Rühler gehört dazu.“ (M 97) Eine ähnliche Argumentationsstruktur greift die Ich-Erzählerin auf, als sie im Anschluss an Jos Wiedereinstellung seine Arbeitssituation im Container beschreibt: „Der Jahrhundertsommer steht unter der Decke und tickt im Wellblech. Wie in Indien. Und die wären noch froh, wenn sie so etwas hätten. Zu essen habt ihr ja wenigstens.“ (M 125f.) Gleichsam tritt die Kontingenz des eigenen Lebensentwurfs in das Bewusstsein der Ich-Erzählerin. Sie entwickelt Utopien des Rückzugs, entwirft gedanklich neue Leben:

Wir müssen alles versuchen, wir könnten ja auch ganz anders leben, wir könnten ausziehen, wir könnten umziehen, wir könnten in einem Wohnwagen leben, in Frankreich, in England, auf einem Hausboot, in einer Gartenlaube, in einer Sozialwohnung, bei Jos Mutter, wir könnten ein Hausmeisterpaar werden, in einem Internat, in der Dritten Welt, in einem Kinderdorf, einem Kulturzentrum, einer Industrieanlage, Jo könnte eine Fortbildung besuchen, eine Ich-AG gründen, eine Umschulung machen [...]. [M 107]

Dennoch gelingt es der Ich-Erzählerin nicht, sich aus ihrem bürgerlichen Normen- und Wertekorsett zu befreien, Distinktionsmechanismen abzulegen. Die sie umgebenden sozialen Strukturen werden von ihr reifiziert, als eine Realität *sui generis* hingenommen. Ein Ausbruch aus ihnen scheint unmöglich. Die Ich-Erzählerin vermag es nicht, sich hegemonialen, schichtspezifischen Regeln zu widersetzen. Auf Zeichen

der Zugehörigkeit zur oberen Mittelschicht will sie nicht verzichten. „Die Dingwelt dient der sozialen Inklusion und Exklusion, der symbolischen Scheidung und Grenzziehung – und damit der Selbstdefinition, der Entstehung und der Sichtbarkeit einer sozialen Gruppe.“²² So sorgt sich die Ich-Erzählerin um den Fortbestand der sie umgebenden Haushaltsgegenstände: „Ich stelle die Spülmaschine an, das dröhnende Startgeräusch beunruhigt mich, weil ich fürchte, sie könnte kaputtgehen, wie auch die Waschmaschine kaputtgehen könnte, der Computer, die espressomaschine.“ (M 44)

Energisch grenzt sich die Ich-Erzählerin von ihrer Schwiegermutter und ihren Erzählungen von einem einfachen Leben unter widrigen Umständen ab. Drastisch kontrastieren diese die Ungewissheit, in der sich die Familie nach Jos Kündigung und den ausbleibenden Zahlungen des Arbeitsamts befindet. „Ich hatte auch nie was, sagt Jos Mutter triumphierend, nichts hatte ich, nur fünf Kinder. [...] Im Garten haben wir Salat und Bohnen gehabt. Gereicht hat es nicht. Immer das Brot vom Vortag genommen. Den Linseneintopf mit Wasser gestreckt. Konnte man drei Tage von essen.“ (M 83f.) Die Ich-Erzählerin reagiert, indem sie ihre Schwiegermutter mit dem Entwurf eines Lebens ohne Geld in einer Überflussgesellschaft konfrontiert. So sei es gemeinsam mit den Kindern möglich, sich von kostenlosen Proben und Werbeangeboten in Kaufhäusern und auf Messen zu ernähren und gut zu unterhalten. Jo verweist jedoch auf eine wichtige Voraussetzung: „Das Spiel funktioniert aber nur, wenn du anständig angezogen bist [...].“ (M 85) Er verdeutlicht, wie sehr auch er soziale Ausgrenzung fürchtet, sollten für angemessene Kleidung die finanziellen Mittel nicht mehr aufgebracht werden können. So dient Kleidung als Mittel der Selbstdarstellung und Repräsentation, als Merkmal der Unterscheidung und Zugehörigkeit zu unterschiedlichen sozialen Schichten.²³

Auch beim Lebensmitteleinkauf müssen sich die Ich-Erzählerin und Jo an die finanziell gesetzten Grenzen gewöhnen. So werden die aufwendigen Menüs, die Jo vor der Geburt der Kinder zubereitete (M 48f.), kontrastiert von der Suche nach Sonderangeboten in Reklamebeilagen (M 122).

²² Bosch, Konsum und Exklusion, S. 41.

²³ Vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 299f.

Als weiteres Merkmal der Distinktion gelten der Ich-Erzählerin die Möglichkeiten individueller Betätigung und Teilhabe, die sie ihren Kindern bieten kann. Um jeden Preis will sie vermeiden, dass ihre Kinder von der Umbruchsituation, in der sich die Familie nach Jos Kündigung befindet, betroffen werden. Gleichsam gelingt es ihr nicht immer, emotionale Schief lagen vor ihrer Tochter Mona zu verbergen. Als sie ihr eröffnet, sie gehe möglicherweise bald wieder arbeiten, während Jo zu Hause bleiben könne, um auf sie und das Baby aufzupassen, ist Mona tief verunsichert. Die Ich-Erzählerin überfällt Schuldgefühl. „Natürlich ist es falsch, Mona solche Dinge zu sagen, ich beunruhige sie, ich weiß nicht, welcher Teufel mich reitet, wir wollten sie doch von alledem fernhalten.“ (M 118) Auch die finanzielle Situation der Familie soll Mona nicht offen gelegt werden. Am Abend des Valentinstages gehen Jo und die Ich-Erzählerin aus Kostengründen nicht aus und verbringen den Abend zu Hause. „[...] Jo reibt Daumen und Zeigefinger aneinander, du weißt, was das kostet, soll das heißen, wir haben beschlossen, unsere Geldnot vor Mona zu verheimlichen.“ (M 116) Jos Wiedereinstellung wirkt auch in dieser Hinsicht wie eine Erlösung für die Ich-Erzählerin. Ihren Kindern kann sie anschließend wieder eine Vielzahl von Beschäftigungsangeboten ermöglichen. „Wir sind nicht arm. Joachim Rühler ist wiederingestellt. Wir müssen nicht ausziehen. Mona kann, wenn sie will, tanzen, flöten, töpfern und reiten. Das Baby kann, wenn es will, tanzen, flöten, töpfern und reiten.“ (M 123f.) Zur Feier des gewonnenen Prozesses wird Mona gar ein spontaner Wunsch erfüllt: Sie bekommt zwei Meerschweinchen in einem Käfig. (M 155)

Besonderen Raum nimmt der normative Druck des sozialen Umfelds ein, dem sich die Ich-Erzählerin ausgesetzt fühlt. Es bereitet ihr Scham, nicht mehr zu jenen zu gehören, bei denen „alles glatt geht“. (M 26) Sie ist erleichtert, dass die Umbruchsituation, in der sich die Familie befindet, nach außen hin zunächst nur eingeschränkt zu erkennen ist. „Auch mir sieht niemand an, dass mein Mann zu Hause wartet, dass er vielleicht sogar noch schläft, dass er kein Geld mehr nach Hause bringt, dass wir in diesem Sommer nicht in Urlaub fahren werden.“ (M 27) Jos Züge der Verwahrlosung, die sich im direkten Anschluss an seine Arbeitslosigkeit herausbilden, bereiten der Ich-Erzählerin aber Sorgen. Sein leicht verlottertes Auftreten, das nach außen hin sichtbar wird, so-

bald der Briefträger am späten Vormittag die Post bringt, charakterisiert sie als „in diesem Stadtteil nicht üblich.“ (M 23) Überdies scheint sie Jos Verhalten zu belasten, da ja ohnehin immer alle vor den als idealtypisch empfundenen psychischen wie physischen Begleiterscheinungen der Arbeitslosigkeit warnten. (M 22) Entsprechend ist die Erwartungshaltung der Ich-Erzählerin, Jo solle die ihm nun zur Verfügung stehende Zeit möglichst effizient nutzen, um sich fortzubilden, als verordnete Distinktion zu sehen. „Das Hartz-IV-Schicksal, von dem man bisher mit sanftem Gruseln in der Zeitung gelesen hat [...]“,²⁴ soll nach Möglichkeit nicht Einzug in das Leben der Familie Rühler halten. In seiner Kultursoziologie der Gegenwart *Die Erlebnisgesellschaft* (2005) konstatiert Gerhard Schulze: „Gerade in Zeiten gestiegener Arbeitslosigkeit zeigt sich die ernsthafte Seite der Erlebnisgesellschaft. Im Verhältnis zu dem Motiv, Geld zu verdienen, ist das Motiv, sich sinnvoll zu beschäftigen und gebraucht zu werden, immer wichtiger geworden.“²⁵ Jos Unfähigkeit, sich durchgehend sinnvoll zu beschäftigen, bestärkt die Angst der Ich-Erzählerin vor sozialem Ausschluss. Erst Katrin kann auf sie beschwichtigend einwirken und hebt Jos psychisches Befinden über seine Außenwirkung: „Aber er tut nichts, sage ich zu Katrin, er könnte doch jetzt alles Mögliche machen, das wollte er ja auch, jetzt machen wir uns eine schöne Zeit, hat er gesagt. Das hat er vielleicht gesagt, sagt Katrin, aber das kann er nicht im Ernst gemeint haben. Er steht unter enormem psychischem Druck, das darfst du nicht vergessen.“ (M 44f.)

Einhergehend mit der Angst vor Ausschluss durch Beschäftigungslosigkeit scheint ihre Sorge zu sein, an bildungsbürgerlichen Diskursen nicht mehr weiter partizipieren zu können. Im Gegensatz zur Situation vor dem einsetzenden Mobbingprozess und Jos Arbeitslosigkeit sind nun keine Theater- und Konzertbesuche mehr möglich. Auch Kinoabende oder das Lesen von Büchern sind vorerst ausgeschlossen, ebenso geht das Reisen als Zeichen der Distinktion verloren. Grundsätzlich scheint der Ausschluss von anspruchsvoller und gehobener bürgerlicher Konsumtion mit sozialem Ausschluss verknüpft zu sein. Schulze hebt

²⁴ Wolfgang Schneider: Grabenkampf zwischen Schreibtisch und Kaffeemaschine. In *Literaturen* 8 (2008), H 1/2, S. 51-52, hier S. 51.

²⁵ Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt am Main/New York 2005, S. VII.

hier die Bedeutung des Konsumverhaltens hervor: „Wir registrieren genau, wer was anhat, wir erzählen uns, was wir im Urlaub gemacht haben, wir gründen Freundschaften wegen einer gemeinsamen Vorliebe für eine bestimmte Musikrichtung und gehen zu jemandem auf Distanz, dessen Wohnungseinrichtung uns geschmacklos erscheint. Nach wie vor ist Konsum demonstrativ, nach wie vor bäugt einer den Konsum des anderen.“²⁶

Als die Familie von Freunden unterstützt wird, die selbst gebackenen Kuchen und abgelegte Kleider für die Kinder bringen, glaubt Jo, dass jene Freundschaften spätestens dann zerbrächen, wenn die Familie Hartz IV bezöge. Zweifel überfällt ihn, ob Beziehungen bestehen bleiben, sollte die randständige Existenz der Familie auch nach außen hin sichtbar werden. Bereits vor Jos Arbeitslosigkeit scheint der Kontakt zu Freunden eingeschränkt. Die Ich-Erzählerin berichtet von den wenigen Abenden, an denen Jos Arbeitssituation nicht Gesprächsgegenstand ist: „[...] wir gingen, wenn Mona im Bett war, Arm in Arm durch unseren Stadtteil und schauten zu den Fenstern hoch, hinter denen Leute wohnten, die wir kannten.“ (M 92) Zu spontanen Besuchen kommt es hingegen nicht. Die prekäre Lage der Familie, die im Gespräch mit Freunden zumindest hinreichend thematisiert wurde, scheint zur sozialen Ausgrenzung beizutragen. „Unglückliche Freunde sind auf Dauer sehr anstrengend. Sie reden immer über das Gleiche.“ (M 139)

Umso erleichterter ist die Ich-Erzählerin, als Jo seinen Prozess vor dem Arbeitsgericht gewinnt, die Möglichkeit besteht, Integrität innerhalb des sozialen Umfelds wiederherzustellen, habituellen Gewohnheiten nachzukommen und Zugehörigkeit anzuzeigen.

Die Nachbarn im großen Fenster direkt gegenüber stehen nun nicht mehr früher auf als wir. Unsere Espressomaschine ist kleiner, aber Jo bedient sie jeden Morgen, jeden Morgen stehen wir auf wie alle, wir gehören wieder dazu. Wenn sie zu uns herüberschauen, sehen sie Jo mit aufgekrempten Ärmeln, bereit für das Tagwerk, die kleinen, feinen Rituale verrichten, an denen man sehen kann, wer dazugehört. [M 143f.]

Im Freundeskreis scheint entsprechend die normative Erwartung zu bestehen, die Familie könne nach Jos Überwindung der Arbeitslosigkeit einen Neubeginn wagen und in ein glückliches Leben zurückfinden.

²⁶ Ebd., S. 194f.

„Jetzt, dachten alle, könnten wir wieder mit dem Glück der anderen mithalten, man hätte wieder Anknüpfungspunkte, wir könnten wieder ins Kino, Bücher lesen, Urlaub machen, wir hätten endlich wieder ein offenes Ohr für andere.“ (M 139)

Doch die Umstände, die Jos Wiedereinstellung begleiten, seine wertlose Arbeit im Container, die sich nicht als Grundlage sozialer Wertschätzung eignet, scheinen einer Wiedereingliederung der Familie entgegenzuwirken. Vorrangig ist es hier die Außendarstellung der Ich-Erzählerin, die bei Freunden für Verwunderung und Unverständnis sorgt. Ihrer Freundin Xenia beschreibt sie Jos neue Arbeitssituation: „[...] jetzt sitzt er in einem Container und macht Müll“, woraufhin diese fassungslos reagiert: „Wenn du ihm das einredest [...], dann machst du ihn doch fertig.“ (M 147) Die Ich-Erzählerin vermag es nicht, Jo Mut zuzusprechen, ihm Selbstwertgefühl zu vermitteln und seiner Eigendarstellung vom nichtsnutzigen Mitarbeiter (M 149) entgegenzuwirken. Jo, der vom einst erfolgreichen Organisator innerhalb der Stadtverwaltung zum Zuarbeiter degradiert wurde, weist hinsichtlich seiner ursprünglichen Qualifikationen Statusinkonsistenz auf, die die Ich-Erzählerin im sozialen Umfeld nicht zu kommunizieren weiß. „Nur eine Korrespondenz der verschiedenen Zuschreibungen, die man von anderen aufgrund der persönlichen Ressourcen erhält, ermöglicht es dem Subjekt, eine soziale Identität für andere auszubilden, die dann wiederum wissen, ‚mit wem sie es zu tun haben‘, was sein gesellschaftlicher ‚Wert‘ ist.“²⁷ Von den Zuschreibungen, die Jo vor seiner Krise erhielt, ist aus Sicht der Ich-Erzählerin „fast nichts mehr übrig.“ (M 136) Sie spezifiziert: „Nicht mehr übrig sind: sein Übermut, seine Weltgewandtheit, die gelben Rosen, das Grüßen und Gegrüßtwerden, seine Kraft, das Büro, die Reisen, die Mitbringsel, der Glanz in seinen Augen, die Entschlossenheit, die Telefonanrufe.“ (M 136)

Die Stützpfeiler von Jos sozialer Wertschätzung scheinen durch seine prekäre Arbeitssituation sowie deren Auswirkungen auf seine Psyche weggebrochen zu sein. So schließt die Ich-Erzählerin die Frage an: „Wie soll er jetzt noch wissen, was er wert ist?“ (M 136)

²⁷ Sighard Neckel: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt am Main/New York 1991 (= Theorie und Gesellschaft, 21), S. 224.

Als Jo und die Ich-Erzählerin zu ihrem Urlaubswochenende aufbrechen wollen, finden sie nur mit Mühe eine Möglichkeit, ihre Kinder in Betreuung zu geben. Die Ich-Erzählerin sendet E-Mails an Freunde und Verwandte, telefoniert, spricht persönlich vor. Letztlich erklärt sich aber nur Jos Mutter bereit, die Kinder für ein Wochenende zu versorgen. Alle anderen Angesprochenen haben offenbar weder Zeit noch Interesse, Jo und seiner Frau auszuhelfen. (M 163) Die soziale Einbindung der Familie scheint nachhaltig gestört.

Sport und Leistungsfähigkeit

Jos berufliche Krise und seine psychische Verfassung sind auch an den Niedergang seiner sportlichen Leistungsfähigkeit geknüpft. Während die Ich-Erzählerin regelmäßig das Fitnessstudio besucht, ist Jo nicht fähig, sich körperlich fit zu halten, einem regelmäßigen Sport nachzugehen. Für beide ist eine geregelte körperliche Ertüchtigung hingegen Basis von Gesundheit und Wohlbefinden. Als die Ich-Erzählerin im Frühjahr fürchtet, krank zu werden, entgegnet Jo: „Aber [...] wir zahlen für deine Gesundheit, der Sport, wieso hilft das nicht.“ Die Ich-Erzählerin versichert: „Es hilft ja [...], mein Bauch, mein unterer Rücken, meine Haltung, meine innere Haltung [...].“ (M 122)

Beim Aufbruch zum Fitnessstudio wird die Ich-Erzählerin von Jo mit den Worten verabschiedet: „Lass es dir mal richtig gut gehen.“ Sie erwidert jedoch: „[...] wieso gut gehen, ich mache Sport, nicht Urlaub.“ Ohnehin scheint die Ich-Erzählerin mit Sport noch etwas anderes zu verknüpfen. Ihre Eindrücke im Fitnessstudio gibt sie so wieder: „Das Sonnenlicht steht gleichgültig auf der schweigenden *Arbeit* der Körper [...]. Eine helle Geschäftigkeit, jeder hat etwas zu tun, auch ich habe mein Pensum noch nicht bewältigt.“ [Hervorh. durch d. Verf.] (M 74) Sport ist hier vor allem Arbeit, die Züchtigung des eigenen Körpers. Auch diese Arbeit ist an Leistung gekoppelt, ein Pensum, das es zu erfüllen gilt. Der Begriff *Arbeit* und mit ihm verbundene Vorstellungen haben in den vergangenen Jahrzehnten einen Bedeutungswandel durchlaufen.²⁸ So bezieht sich *Arbeit* längst nicht mehr ausschließlich auf das Feld der Er-

²⁸ Vgl. u. a. Kremer, Milieu und Performativität, S. 51.

werbsarbeit. „Heute wäre es naiv von Arbeit nur im Sinne von Erwerbsarbeit zu sprechen. Auch die Freizeit bekommt den Charakter von Arbeit. Man kennt ihn, den Freizeitstress, das Work-Out im Fitness Club, das eigentlich ‚Work‘ ist, die Verabredung zum Tennis, den Zwang zur körperlichen Fitness.“²⁹ Körperliche Fitness dient hier ebenfalls als Distinktionsmerkmal. Aktive Beteiligung an bestimmten Sportpraktiken ist immer gebunden an Faktoren wie soziale Lage und Bildung. „Ob der eigene Körper als Quelle von Selbstwertgefühl und Ästhetik oder als Quelle von Beklemmung und Müdigkeit von Stolz oder Schmerz und Unzufriedenheit erlebt wird, wird durch die Schichtzugehörigkeit nachhaltig beeinflusst.“³⁰ Entsprechende Bedeutung misst ihr die Ich-Erzählerin bei, eine Abmeldung vom Fitnessstudio ist für sie schwer vorstellbar. Sport ist für sie ein Merkmal des persönlichen Erfolgs wie der Selbstbestimmung: „Katrin könnte ständig Sport machen, auch Jo, selbst die Chefin, alle könnten sich stärken und straffen, nur ich kann nicht tun, wonach mir ist, aber hier bin ich doch und ziehe einen Eisenbügel nach unten [...]“ (M 73) Umso unbegreiflicher erscheint der Ich-Erzählerin, dass Jo sich körperlich verkommen lässt, die ‚Freizeit‘, die er durch die Arbeitslosigkeit plötzlich hat, nicht zum Training nutzt. Vor seiner Krise war Jo demgegenüber gut in Form: „Jo war gut im Training, früher ist er Marathon gelaufen, seitdem die Kinder da sind nur noch Halbmarathon, jetzt gar nicht mehr.“ (M 6) So fordert ihn seine Frau auf, aktiver zu werden, das Laufen wieder zu beginnen. „Ich möchte, dass er wieder läuft [...], aber er sträubt sich, lass mich doch einmal machen, was ich will, sagt er [...]“ (M 53)

Auch in Jos Arbeitszusammenhang wird häufig über Sport gesprochen. Körperliche Betätigung und Fitness scheinen im Kollegenkreis normativ gefordert. Mark Siemons beschreibt in seiner Phänomenologie der Angestelltenkultur *Jenseits des Aktenkoffers* (1997) den perfekten neuen Angestellten: „[Er] soll sich im Griff haben, seine Diszipliniertheit aber zugleich als Emanzipation, Fortschrittlichkeit und Gesundheit ausgeben.“³¹ So wollen sich Jo und T. zum Laufen verabreden, auch wenn

²⁹ Rudolf Richter: Die Lebensstilgesellschaft. Wiesbaden 2005, S. 23.

³⁰ Bosch, Konsum und Exklusion, S. 55.

³¹ Mark Siemons: Jenseits des Aktenkoffers. Vom Wesen des neuen Angestellten. München/Wien 1997, S. 76.

ein Termin nie zustande kommt. Während des Betriebsausflugs erkundigt sich Jos Kollege Norbert: „[...] man müsste sich überhaupt viel mehr bewegen, Bewegung ist das A und O. Du läufst doch, oder?“ (M 35) Beruflicher Erfolg ist diskursiv mit sportlicher Leistungsfähigkeit verknüpft. Dem Joggen fällt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu:

Joggen ist die perfekte Betätigung für den modernen Arbeitnehmer. Die Wörter ‚laufen‘ und ‚rennen‘ gehören schließlich auch in ein businessnahes Wortfeld: Fortschritt, Geschwindigkeit und Ziel. Joggen passt zum Geist der Zeit. [...] Laufen ist der Sport der Leistungsgesellschaft und als solcher von jedem spielerischem Element gereinigt. Außer der Leistung, der zurückgelegten Distanz, gibt es keine zusätzliche Variable [...], die intervenieren und vom Wesentlichen ablenken kann: der Optimierung des Körpers.³²

Reiseziele und Orte bürgerlicher Sehnsucht

Auch das Reisen bleibt Familie Rühler verwehrt. Nach Jos gewonnenem Prozess und seiner Wiedereinstellung sind die zu deckenden Anwaltskosten zu hoch, als dass man gemeinsam in Urlaub fahren könnte. Für das viel umhergereiste Ehepaar ist es ein Verzicht, der ebenfalls nach außen hin nicht kommuniziert wird. Auf die imaginierte Frage „Und warum sind Sie nicht in Urlaub?“ legt sich die Ich-Erzählerin die Antwort parat: „Ach, wir bleiben dieses Jahr mal hier. Die Kinder vertragen keine langen Autofahrten.“ (M 131) Dabei sind es insbesondere die fehlenden Möglichkeiten des Austauschs über zurückliegende oder bevorstehende Urlaubsreisen, welche der Ich-Erzählerin Sorgen machen, ihr soziale Anschlussmöglichkeiten nehmen. Reiseerzählungen scheinen einen hohen Distinktionsgrad zu vermitteln. Gespräche dieser Art haben ebenso eine inszenatorische Funktion:

Hierbei bedient man sich vor allem des [...] sozialen Musters der gehobenen Konversation, orientiert an der Diskursstruktur gegenseitigen Herzeigens angelegener Zeichen der Hochkultur: welche Kathedralen im Urlaub besichtigt wurden, wen man als Dirigenten von was erlebt hat, was man

³² Jakob Schrenk: Die Kunst der Selbstaussbeutung. Wie wir vor lauter Arbeit unser Leben verpassen. Köln 2007, S. 113f.

gelesen hat. Das Gespräch darf in die Tiefe gehen, doch genügt durchaus das bloße Vorzeigen angeeigneter Hochkulturzeichen, die mit einfachen Empfindungsprädikaten – schön, interessant, großartig usw. – garniert werden.³³

Reiseerzählungen zeigen in diesem Sinne Zugehörigkeit an, bilden Basis eines Gesprächs über bereits Bekanntes oder noch zu Erkundendes. Als Jo und die Ich-Erzählerin zur Feier der Wiedereinstellung Freunde einladen, ist die vermeintliche Ungerechtigkeit, die Jo zuvor widerfahren ist, nur kurzzeitig Gesprächsthema. Sehr schnell wendet man sich scheinbar alltäglichen Gegenständen zu: „[...] jemand rief, auf die Gerechtigkeit, und es war klar, dass damit die Sache beendet war, wir tranken die Gläser aus und redeten über den Frühling und über Urlaubspläne [...].“ (M 140) Auch die Auflistung standardisierter Familienreiseziele der Ich-Erzählerin zeigt, wie sehr die Urlaubserzählung habituell im sozialen Umfeld der Familie verankert ist. „Katrin macht eine Fernreise. Die anderen Mamas und Papas aus dem Kindergarten fahren nach Holland an den Strand, nach Korsika an den Strand, an die ligurische Küste an den Strand oder in die Schweizer Alpen. Schweden. Bretagne. Provence. Toskana.“ (M 131)

Daneben stellt die Reiseerzählung einen ausgestellten Moment der Beziehung zwischen Jo und der Ich-Erzählerin dar. So war es Jos Erzählung über eine Rucksackreise durch Kanada, die die Ich-Erzählerin auf Jo aufmerksam machte, den Prozess des näheren Kennenlernens initiierte. (M 134) Vor der Geburt der Kinder steckte man gemeinsam eine Reihe bildungsbürgerlicher Reiseziele ab: London, Dublin und Venedig. (M 164)

Das Ende des Romans bildet aber schließlich doch ein kurzes Reisewochenende, das erste, das Jo und die Ich-Erzählerin seit langer Zeit gemeinsam verbringen. Es führt sie in ein Tal, das man schon einmal zuvor durchwandert hatte. Der Wald, den man bald durchquert, wird hier zum gebrochenen Symbol. „Wir liefen nebeneinander auf dem Feldweg, der in die Wälder führte. Es war still, die Vögel sangen nicht. Den Verkehr von der Bundesstraße hörte man kaum [...], ich sah die Felder, sah, wie das Reh am Waldrand erstarrte, es musste uns gerochen haben.“ (M 165f.) So gilt der Wald zwar als Symbol des „Ursprünglichen

³³ Schulze, Die Erlebnisgesellschaft, S. 288.

und der Freiheit“,³⁴ als natürlicher Rückzugsort bietet er Erholung von alltäglicher Hektik: „Die harmonische, wie von Künstlerhand geordnete Natur des Waldes, seine Einsamkeit und Stille fungieren [...] als Gegenentwurf zur unübersichtlichen Großstadt und zur Welt der Technik.“³⁵ Als Ausflugs- und Reiseziel ist der Wald hier aber seiner Natürlichkeit beraubt. Das Zwitschern der Vögel, essenzieller Bestandteil eines jeden Naturgenusses,³⁶ ist nicht zu vernehmen. Der Verkehr der Bundesstraße ist zwar kaum wahrnehmbar, wirkt aber dennoch einer Illusion von erholsamer Abgeschlossenheit entgegen. Entsprechend verhilft das Urlaubswochenende der Ich-Erzählerin und Jo nicht zu Regeneration und Wiederherstellung, vielmehr ist der Wald Ort der Auflösung. Jo äußert seine Angst, die Stadtverwaltung könne vor dem Arbeitsgericht in Berufung gehen, die Familie sei bald nicht mehr in der Lage, die Anwaltskosten zu tragen. Als er bekundet, dennoch froh zu sein, und seine Gefühlslagen von ihrer sprachlichen Bedeutung entkoppelt, fällt die Ich-Erzählerin in tiefe Resignation. „In diesem Moment gab ich auf.“ (M 166)

Arbeit und soziale Identität: Strukturen der modernen Arbeitswelt

Für Jo ist die Arbeit innerhalb der Stadtverwaltung derart identitätsbildend, dass er den Kampf um ihren Erhalt in den von ihm gewünschten Strukturen zum Kampf auf Leben und Tod stilisiert. So resümiert die Ich-Erzählerin: „Du glaubst, es gibt nur das eine oder das andere, kämpfen oder sterben, kämpfen oder stillhalten, kämpfen oder sich verbiegen. Ja, sagte Jo. Alles andere sind Ausreden.“ (M 59)

In seiner Studie *Arbeit und menschliche Würde* (2001) untersucht Oskar Negt hegemoniale Strukturen innerhalb der Arbeits- und Erwerbsgesellschaft. Arbeitslosigkeit begreift er als einen „Gewaltakt“, als einen „Anschlag auf die körperliche und seelisch-geistige Integrität, auf die Un-

³⁴ Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar 2008, S. 411.

³⁵ Albrecht Lehmann: Waldbewusstsein und Waldwissen in Deutschland. http://www.buergerimstaat.de/1_01/wald/01.htm (aufgerufen am 27.09.2011).

³⁶ Vgl. ebd.

versehrtheit der davon betroffenen Menschen.³⁷ Erwerbsarbeit ist hier die vorrangige Kategorie, die über die Position des Subjekts innerhalb des sozialen Raums verfügt. Sie ist zentrales Kriterium der Identitätskonstruktion. Der Verlust des Arbeitsplatzes kann so zu einer beruflich-sozialen Identitätskrise führen. „Der Arbeitsplatz bestimmt maßgeblich, was und wer wir in der Gesellschaft sind. Arbeitslosigkeit ist [...] fast mit gesellschaftlicher Nicht-Identität gleichzusetzen.“³⁸ Entsprechend äußert sich auch Jos Mutter, als sie von seiner fristlosen Kündigung und der folgenden Arbeitslosigkeit erfährt: „Ihr steht jetzt vor dem Nichts.“ (M 51) Arbeitslosigkeit gilt nach wie vor als gesellschaftlicher Normbruch, auch wenn Normalarbeitsverhältnisse zu festen Tarifverträgen zunehmend in den Hintergrund getreten sind.³⁹

Der Bruch in Jos arbeitsweltlicher Identität kann auch durch seine Wiedereinstellung nicht aufgehoben werden. Es verursacht ihm fundamentale Selbstzweifel, zu wertloser sowie sinnfreier Arbeit gezwungen zu sein. Andererseits lässt Jo eine entscheidende Eigenschaft vermissen, die Grundlage für Erfolg auf dem Arbeitsmarkt sein mag: hohe Bereitschaft zu Flexibilität und Anpassung. „Wenn berufliche Identität nicht mehr eindeutig inhaltlich zu bestimmen ist, d. h. nicht mehr ausschließlich an die Ausübung eines einmal erlernten Berufs geknüpft ist, scheint Flexibilität als Fähigkeit, sich auf unbekannte Situationen einzustellen, sich unberechenbaren Entwicklungen gegenüber kompetent zu verhalten etc., ein neues Moment beruflicher Kompetenz und Identität zu werden.“⁴⁰ Selbstverantwortung, Wahlfreiheit, Selbstorganisation und Selbstverwirklichung sind zentrale Elemente innerhalb des modernen Arbeitsdiskurses. In ihrem Beruf als Übersetzerin konnte die Ich-Erzählerin diese Leitvorstellungen aufgreifen und zur Herausbildung eines einheitlichen Selbstbilds gelangen. Wer ihnen wie Jo allerdings nicht nachkommen kann, sieht sich von Ausgrenzung betroffen.

³⁷ Oskar Negt: *Arbeit und menschliche Würde*. Göttingen 2001, S. 10.

³⁸ Kremer, *Milieu und Performativität*, S. 3.

³⁹ Vgl. Gerd Mutz: *Diskontinuierliche Erwerbsverläufe. Analysen zur postindustriellen Arbeitslosigkeit*. Opladen 1995, S. 15.

⁴⁰ Jörg Schröder: *Besinnung in flexiblen Zeiten. Leibliche Perspektiven auf postmoderne Arbeit*. Wiesbaden 2009, S. 52f.

„Von dir ist nichts mehr übrig“

Wer Erfolg hat, hat ihn verdient; wer keinen hat, hat etwas falsch gemacht. Alle Fehler wiederum reduzieren sich auf den einen, sich nicht (hinreichend) am Markt orientiert zu haben. Empowerment und Demütigung gehen Hand in Hand. Wenn jeder erreichen kann, was er will, haben es jene, die auf der Strecke bleiben, nicht besser gewollt (und folglich ihr Schicksal verdient).⁴¹

Macht über das Subjekt liegt hier aber nicht in den Händen bestimmter Personen, sondern ist durch die Strukturen der Arbeitswelt selbst gegeben.⁴² So liegt auch in *Mobbing* der Fokus nicht auf Jos Chefin, die möglicherweise einen zielgerichteten Mobbingprozess gegen ihn ausgelöst hat. Als anonyme Herrschaftsinstanz, die selbst von Jo kaum beschrieben werden kann, bleiben ihre Motive diffus: über sie wird nichts erzählt. Vielmehr rücken funktionale Herrschaftsmechanismen innerhalb arbeitsweltlicher Strukturen in den Mittelpunkt, die Jo letztlich scheitern lassen.

Schluss

Die Figuren in *Mobbing* werden als Subjekte dargestellt, die in der Abhängigkeit sozialer Strukturen stehen. Jo vermag es nicht, arbeitsweltliche Normen zu durchbrechen, gibt sich zugleich wenig anpassungsbereit und flexibel. Seine berufliche Krise bringt seine soziale Identität zur Auflösung. Die Strukturen der ihn umgebenden Arbeitswelt wirken sich auch auf seinen Habitus aus. Der Identitätsentwurf der Ich-Erzählerin fußt auf Distinktion zu anderen Lebensstilen und -entwürfen wie jenem ihrer Schwiegermutter. Identitätskonstruktion ist hier in hegemoniale Strukturen eingebunden, aus denen sich die Figuren nicht herauslösen können. Auch wenn die Ich-Erzählerin gedanklich kurzzeitig mit ganz anderen Lebensentwürfen spielt, stellen diese nie eine tatsächlich Handlungsalternative dar. *Mobbing* führt die normative Funktionsweise moderner arbeitsweltlicher wie sozialer Strukturen vor. Insbesondere sind

⁴¹ Ullrich Bröckling: Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement. In: Ullrich Bröckling / Susanne Krasmann / Thomas Lemke (Hg.): Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt am Main 2000, S. 131-167, hier S. 162.

⁴² Vgl. Kremer, Milieu und Performativität, S. 138.

es die Angst vor sozialem Ausschluss sowie der normative Druck der Distinktionsmechanismen, die die Figuren umtreiben. Der Roman verschafft sich hier Anbindung an gegenwärtige Diskurse über Arbeit und ihre Herrschaft über das Subjekt, indem er aufzeigt, wie drastisch sich der Verlust der Arbeitsposition auf das Leben einer jungen Familie auswirkt. Sie kann mit dem Lebensstil, der ihr soziales Umfeld kennzeichnet, nicht mehr mithalten. Der materielle Wohlstand ist bedroht, Zugang zu kulturellen Gütern erschwert, dem individuellen Sport kann nicht mehr nachgegangen werden, ein Urlaub ist nicht mehr zu finanzieren und den Kindern kein angemessenes Beschäftigungsangebot mehr zu bieten. Doch auch als die Familie aus der schlimmsten finanziellen Not befreit ist, Jo durch seine Wiedereinstellung ein regelmäßiges Gehalt bezieht, ist die soziale Einbindung der Familie Störungen ausgesetzt. Zu sehr scheint sich Jos beruflicher Misserfolg auf sein Selbstbild ausgewirkt zu haben. Jo und die Ich-Erzählerin haben ihr Gespräch verloren, müssen sich in ihren Äußerungen zurückhalten. Die Schwere der langanhaltenden Krise können sie innerhalb ihres sozialen Umfelds nicht dauerhaft kommunizieren.

Arbeit tritt in *Mobbing* als Faktor der sozialen Identität auch insofern bedeutend in Erscheinung, als sich in den Berufen Jos und der Ich-Erzählerin unterschiedliche Modelle von Arbeit und Herangehensweisen an diese aufzeigen lassen. Während Jo in seiner Arbeit für die Stadtverwaltung Flexibilität und Anpassungsbereitschaft an neue Strukturen vermissen lässt, in der Folge keine neue Stelle und aus seiner beruflichen wie psychischen Krise keinen Ausweg findet, konnte sich die Ich-Erzählerin in ihrer Arbeit als freie Übersetzerin ein Selbstbild entwerfen, das sie mit sich selbst in Einklang brachte. Die Geburt der Kinder und das geringe Gehalt hindern aber auch sie, das gebotene Maß an Flexibilität aufzubringen und ihren Beruf weiter zu verfolgen. – *Mobbing* bildet so innerhalb des fiktiven sozialen Raums komplexe Strukturen sozialer Wirklichkeit ab.

Daniela Roth

Das *Othering* des Genozids.

Erzählerische Darstellung des Völkermords in Lukas Bärfuss' *Hundert Tage* und Rainer Wocheles *Der General und der Clown*

Fast zwanzig Jahre nach dem Völkermord in Ruanda im Jahre 1994 werden die Geschehnisse weiter aufgearbeitet und Täter vor Gericht gestellt. Dennoch erlangt der Genozid in Ruanda international weniger Beachtung als der Holocaust und es findet auch eine geringere literarische Auseinandersetzung mit der Thematik statt. Dies ergibt sich aus der Problematik, dass das literarische Schreiben über Völkermord grundsätzlich mit einem Anspruch auf faktisch korrekte und dem Geschehen adäquate Darstellungsweise konfrontiert wird,¹ und im Falle des Genozids in Ruanda zudem durch den Hintergrund der europäischen Kolonialvergangenheit. Hier bringt allein die Wahl der Erzählperspektive Schwierigkeiten mit sich. Wählt man die Sicht eines Außenstehenden, distanziert man sich von dem Geschehenen und unterscheidet zwischen dem Eigenen und dem Fremden/Anderen. Wählt man die Perspektive einer Figur aus den ehemaligen Kolonien, kolonialisiert man diese, indem man sich anmaßt, deren Sichtweise zu kennen. Diese Problematik verstärkt sich noch mehr, wenn der Versuch unternommen wird, über Gewalt auf einem anderen Kontinent zu schreiben. Der historische Hintergrund der deutschsprachigen Literatur erschwert dies weiter, da dieses Schreiben auch immer von dem Genozid während des Nationalsozialismus überschattet wird.²

Deshalb sind es bisher vor allem Opfer, Zeitzeugen oder Schriftsteller mit einer Beziehung zu Afrika, die in ihren Werken den Völkermord in

¹ Zu den historischen Ereignissen vgl. u. a. Robert Stockhammer: *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben*. Frankfurt am Main 2005; Scott Straus: *The Historiography of the Rwandan Genocide*. In: Dan Stone (Hg.): *The Historiography of Genocide*. Houndsmills 2008, S. 517-542.

² Vgl. hierzu Judith Klein: *Literatur und Genozid: Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*. Wien 1992, S. 13.

Ruanda thematisieren.³ Dennoch gibt es in der aktuellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Romane, die sich mit diesem Genozid auseinandersetzen. Hans Christoph Buch schreibt mit *Kain und Abel in Afrika*⁴ den ersten deutschsprachigen Roman über den Völkermord in Ruanda. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit Lukas Bärfuss' *Hundert Tage*⁵ und Rainer Wocheles *Der General und der Clown*,⁶ zwei aktuellen, noch kaum rezipierten Romanen. Hier geht es um die Weiterführung der literaturwissenschaftlichen Analyse der Völkermordthematik in einem postkolonialen und Post-Holocaust-Kontext und die Untersuchung besonderer Erzählmodi über Gewalt.⁷ Dabei wird zu eruieren sein, wie sich Bärfuss' und Wocheles Romane in einem Post-Holocaust- und postkolonialem Paradigma auf eine neue Art in den Diskurs der Genozidliteratur über Ruanda einschreiben.

Theoretischer Hintergrund

Selbst wenn die beiden Romane die Grenzen des deutschsprachigen Raums überschreiten und einen Völkermord auf einem anderen Kontinent thematisieren, partizipieren die Autoren dennoch am Diskurs der Genozidliteratur und lassen deshalb auch die Literatur über den Holocaust und die damit verbundenen literaturtheoretischen Diskussionen nicht hinter sich, die sich besonders nach Adornos berühmter Auseinandersetzung über das Schreiben nach Auschwitz und seiner Aussage,

³ Ist diesem Zusammenhang ist vor allem das Projekt *Ruanda: écrire par devoir de memoire* zu nennen, bei dem 1998 verschiedene afrikanische Schriftsteller nach einem Besuch in Ruanda ihre Impressionen literarisch verarbeiteten. Vgl. Robert Stockhammer: *Literatur, nach dem Genozid. Äußerungsakte, Äußerungsformen, Äußerungsdelikte*. Aachen 2010, S. 23.

⁴ Hans Christoph Buch: *Kain und Abel in Afrika*. Berlin 2001.

⁵ Im Folgenden steht die Sigle HT für: Lukas Bärfuss: *Hundert Tage*. Göttingen 2008.

⁶ Im Folgenden steht die Sigle GC für: Rainer Wochele: *Der General und der Clown*. Tübingen 2008.

⁷ Dieser Artikel fasst die Ergebnisse, die ich im Rahmen einer Masterarbeit erarbeitet habe, zusammen und bezieht sich zum Teil auf diese. Vgl. Daniela Roth: *Erzählen über Genozid in der neusten deutschsprachigen Afrikaliteratur am Beispiel von Lukas Bärfuss' Hundert Tage und Rainer Wocheles Der General und der Clown*. Waterloo 2011.

dass es „barbarisch“ sei „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben,“⁸ entwickelt hat. Während Adorno noch insistiert, dass die Kunst eine moralische Verpflichtung hat und dass eine künstlerische Darstellung der Leiden die „Scham vor den Opfern verletzt“,⁹ wird im weiteren Verlauf der Diskussion der Diskurs für andere Herangehens- und Sichtweisen geöffnet.¹⁰ Norbert Eke stellt zudem fest, dass es eine „außerordentliche[] Bandbreite der ästhetischen Verfahrensweisen und Darstellungsarten“¹¹ des Genozids in Deutschland gibt, die von einer reinen Narration der Fakten abweichen. Dadurch können Schriftsteller ihren eigenen Kulturraum verlassen und über Themen wie den Genozid in Ruanda schreiben, auch wenn, wie Stockhammer anmerkt, gerade für deutschsprachige Autoren immer eine Art „Vergleichsdruck“¹² besteht. Beim Schreiben über den Genozid in Afrika spielt der Rahmen des *Postcolonialism* eine noch größere Rolle. Bart Moore-Gilbert verortet die Wurzeln der postkolonialen Literaturkritik „in the history of modern European colonialism and [...] [it] continue[s] to be apparent in the present era of postcolonialism.“¹³

Wichtig für die Analyse der beiden Texte in einem postkolonialen Theoriekomplex ist auch der Wissen-Macht-Nexus, den Foucault näher analysiert hat. Der Prozess, in dem sich ein Wissen über die ‚anderen‘ verschafft, führt immer zu einer Objektivierung der Gruppe, über die Wissen gesammelt wird. Dies hat zur Folge, dass die Gruppe, die sich Wissen verschafft, sich dadurch auch ihre Machtstellung erwirkt¹⁴ und durch diese diskursive Macht die „kulturelle Hegemo-

⁸ Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Petra Kiedaisch (Hg.): Lyrik nach Auschwitz. Stuttgart 1995, S. 27-49, hier S. 27.

⁹ Ebd., S. 54.

¹⁰ Vgl. hierzu Dominick LaCapra: Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma. Ithaca 1994, S. 1; Berel Lang: Holocaust Genres in the Turn to History. In: Andrew Leak / George Paizis (Hg.): The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable. Houndsmills 2000, S. 17-31, hier S. 19; Klaus Hoffmann: Poetry after Auschwitz: Adorno's Dictum. In: German Life and Letters 58.2 (2005), S. 182-194.

¹¹ Norbert Eke / Hartmut Steinecke: Shoah in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2006, S. 8.

¹² Stockhammer, Ruanda, S. 8.

¹³ Bart Moore-Gilbert: Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics. London 1997, S. 12.

¹⁴ Vgl. Ania Loomba: Colonialism. Postcolonialism. London 1998, S. 42.

nialisierung¹⁵ des Westens sichert. Literatur spielt eine bedeutende Rolle in diesem Diskurs, da in Texten bestehende Vorurteile bestätigt oder unterlaufen werden können. Ein wichtiger Aspekt in der Diskussion über postkoloniale Literatur ist deshalb der Umgang mit Stereotypen und Vorurteilen über Afrika.¹⁶ Dabei steht im Vordergrund, wie man über Afrika schreiben kann, ohne auf bestehende Muster zurückzugreifen. Besonders Edward Said und Chinua Achebe haben die Rolle der westlichen, aber auch der afrikanischen Literatur diskutiert. Said stellt in *Orientalismus* fest, wie wichtig der Orient für das Selbstbild des Westens ist, und zeigt, wie der Mechanismus des *Othering* für das eigene Selbstbild kulturelle Auswirkungen mit sich bringt.¹⁷ Durch die „Essentialisierung des ‚Anderen‘ durch machtvolle Diskurse und kulturelle Hegemonie“¹⁸ wird die Machtstellung des Westens fortgeschrieben und immer wieder neu gesichert.

In dieser Analyse ist deshalb vor allem die Problematik des Sprechens und des Denkens über das ‚Andere‘ und die Selbst- und Fremdkonstruktion relevant, die dadurch erfolgt. Dabei handelt es sich nicht nur um Autostereotype, also Bilder, die eine Gruppe von sich selbst und ihrer Kultur konstruiert, sondern auch um Heterostereotype, also Bilder einer ‚fremden‘ Kultur, die mit dem „Interesse an der Aufrechterhaltung einer mit den Normen der Ausgangskultur kompatiblen Identität um Dominanzansprüche zu legitimieren“,¹⁹ einhergehen.²⁰ Hierbei ist je-

¹⁵ Iman Attia: Die ‚westliche Kultur‘ und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antisemitischem Rassismus. Bielefeld 2009, S. 23.

¹⁶ Vgl. hierzu Sara Mills: *Gender and Colonial Space*. Manchester 2005, S. 50-52.

¹⁷ Edward Said: *Orientalismus*. Aus dem Engl. von Hans Günter Holl. Frankfurt am Main 2010, S. 10.

¹⁸ Attia, Die ‚westliche Kultur‘, S. 10.

¹⁹ Anngreth Horatschek: Alterität, kulturelle. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart 2008, S. 15.

²⁰ Hier ist es wichtig, dass der Begriff ‚Stereotyp‘ nicht automatisch negativ konnotiert ist. Walter Lippmann zeigt, dass Stereotype notwendig sind, um Identität und ein Weltbild zu konstruieren und sich in eine Gesellschaft einzugliedern, da der Mensch nicht fähig ist, die Welt in ihrer Komplexität wahrzunehmen und zu interpretieren (Walter Lippmann: *Public Opinion*. Harcorut 1965, S. 29, 79, 95). Stereotype können allerdings auch eine negative Konnotation haben und dazu dienen, das ‚Andere‘ zu bewerten. Beim Schreiben über Afrika spielen sowohl Stereotype also auch Vorurteile eine wichtige Rolle, da in der kolonialen Denk- und Sprechweise beide genutzt werden, um sich ein Bild

doch zu beachten, dass postkoloniales Schreiben nicht automatisch ‚stereotypenfreies‘ Schreiben ist und Stereotype deshalb von negativ konnotierten Vorurteilen abgegrenzt werden müssen. Eine postkoloniale Betrachtungsweise legt allerdings offen, wie bestimmte Mechanismen auf der Textebene funktionieren und inwiefern sie zu Marginalisierungsprozessen führen und koloniale Denkmuster in Texte einschreiben. Besonders der Umgang mit Stereotypen und Vorurteilen sowie darauf basierende Identitätskonstruktionen werden für die Analyse der beiden gewählten Romane eine wichtige Rolle spielen.

Lukas Bärfuss beschreibt in seinem Roman *Hundert Tage* den Genozid aus der Perspektive des Schweizer Entwicklungshelfers David Hohl. Rainer Wochele baut hingegen in *Der General und der Clown* rückblickend die traumatischen Erfahrungen des deutsch-kanadischen Generals Geisreiter in die Romanhandlung ein.²¹ In beiden Romanen ist zudem die Frage der Mitverantwortung und der persönlichen Schuld von Relevanz, die auf den Täter-Opfer-Diskurs in der Genozidliteratur verweist, da die Täter- und Opferrolle problematisiert und das Täterleiden kritisch hinterfragt wird. Um dies zeigen zu können, werde ich zunächst auf strukturelle Merkmale der beiden Texte eingehen und in einem nächsten Schritt die Perspektive der Figuren analysieren. Am Ende werde ich in der Analyse der Gewaltdarstellung die beiden Texte vergleichend zusammenführen.

Erzählstruktur in Bärfuss' *Hundert Tage* und Wocheles *Der General und der Clown*

Die Erzählstruktur hat eine wesentliche Funktion für die Darstellung des Völkermords. Bärfuss' Roman *Hundert Tage* beginnt mit einer Rahmenerzählung, in der ein unbenannter Ich-Erzähler auf David Hohl, den Protagonisten der eigentlichen Erzählung, trifft. Dieser Erzähler ist

vom ‚Anderen‘ und damit der eigenen Identität zu konstruieren (vgl. hierzu Varela Castro u. a.: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005, S. 86ff.).

²¹ Dieser Roman hat den kanadischen General Roméo Dallaire zum Vorbild, der selbst schon seine Erfahrungen in einer Autobiographie verarbeitet hat: Roméo Dallaire: *Shake Hands with the Devil. The Failure of Humanity in Rwanda*. Toronto 2003.

homodiegetisch in der Rahmenerzählung, aber er ist extradiegetisch zu der Binnenerzählung, Davids erzählter Welt. Sie setzt unvermittelt und ohne Einleitung ein, der Erzähler bleibt unbenannt und verschwindet schon nach vierzehn Seiten vollständig aus der Erzählung. Der Rahmen bleibt also offen und die Geschichte des intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers David steht im Vordergrund. Lützler kritisiert dies als strukturelle Schwäche des Romans,²² die Rahmenerzählung erfüllt jedoch drei wesentliche Funktionen. Der Rahmenerzähler ist relevant für die eigentliche Geschichte, da er gleich zu Beginn anmerkt, dass nicht nur das wichtig ist, „was [David *erzählt*]“, sondern viel mehr, „was er [in seiner Erzählung] *verschweigt*“ (HT 5). Somit wird von Anfang an markiert, dass Davids Erzählung nicht vollkommen zuverlässig ist. Er war zwar Augenzeuge des Geschehens,²³ doch das heißt nicht, dass er auch alles berichtet, was er gesehen und getan hat. Dies ist besonders wichtig für die Darstellung der Gewalt und des Völkermords, da deutlich gemacht wird, dass allein der Binnenerzähler David entscheidet, welche Informationen er preisgibt.

Die zweite Funktion, die die Rahmenerzählung erfüllt, ist die Erzeugung eines Bruchs zwischen Figuren- und Erzählebene, da durch den Rahmen eine Distanz zur Erzählung geschaffen wird. Der Rahmenerzähler ist der Auslöser für Davids Zeugenbericht – er ist sozusagen „Zeuge des Zeugen“²⁴ – und stellt dadurch ein weiteres Distanzierungsmittel zu dem Anlass von Davids Erzählung dar. Dennoch wird Davids Geschichte nicht vollkommen marginalisiert, da der Rahmenerzähler kein Fremder für ihn ist. So entsteht eine persönliche Bindung zwischen den beiden Erzählern, die auch Rahmen- und Binnenerzählung wieder verbindet. Stockhammer stellt hier richtig fest, dass David durch das Verschwinden des Rahmenerzählers noch viel stärker selbst als Erzähler markiert wird.²⁵ Der Text beinhaltet nur das, was *das erzählende Ich* wirklich erzählen will, dies muss sich aber nicht zwingend mit

²² Paul Michael Lützeler: Bürgerkrieg Global: Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman. München 2009, S. 115f.

²³ Dadurch erfolgt eine Rückbindung an Buchs Insistenz der Notwendigkeit des Augenzeugenstatus, die jedoch durch Davids fiktive und zweifelhafte Augenzeugenschaft gleichzeitig unterwandert wird.

²⁴ Stockhammer, Literatur, S. 39.

²⁵ Ebd., S. 36.

den Erlebnissen *des erlebenden Ichs* decken. Durch diese Verschiebung des Erzählinteresses verändert sich auch die Beschreibung der Gewalt und des Völkermords.

Die Rahmenerzählung erfüllt noch eine dritte Funktion, da sie auch eine räumliche und zeitliche Distanz schafft. David erzählt seine Geschichte Jahre später (HT 9, 208). Es wird also durch die Rahmenerzählung eindeutig markiert, dass ein großer zeitlicher Abstand zwischen dem erzählenden Ich David und dem erlebenden Ich in der autodiegetischen Erzählung vorherrscht. Wichtig ist hierbei außerdem, wie sich David selbst zu seinem erzählten Ich stellt. David reflektiert durchaus, kommentiert und wertet seine Handlungen (HT 17, 21), allerdings stehen seine Person und seine Empfindungen durchgehend im Vordergrund der Erzählung. Es liegt hier also eine Art Mischform aus konsonantem und dissonantem Erzählen vor.²⁶ Diese Mischform bewirkt ebenso wie die Rahmenerzählung eine Wechselwirkung zwischen Nähe und Distanz, da David sich durch seine Kommentare und Wertungen von seinem früheren Selbst und dessen Handlungen distanziert, aber gleichzeitig diese Distanz durch seinen Egozentrismus unterwandert wird (HT 21).

Ein weiteres wichtiges erzählerisches Mittel ist das Erzähltempo und die Zeitstruktur des Romans. In Bezug auf das Erzähltempo ist der Gegensatz zwischen Raffung und Dehnung bei der Erzählung bestimmter Episoden in Davids Geschichte besonders hervorzuheben. So wird zum Beispiel Davids Begegnung mit den Gorillas, bei der in der Zwischenzeit eine Gruppe Kinder brutal ermordet wird, stark gedehnt (HT 145-51) und auch in der Episode mit Théoneste ist die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit (HT 190-95). Dies ist besonders auffällig, da es Szenen sind, in denen Gewalt ausgeführt, diese jedoch nicht ausführlich dargestellt wird. Erzählt wird stattdessen das, was parallel geschieht. Der Erzähler setzt die Manipulierung des Erzähltempos dazu ein, um die um ihn herum vorgehende Gewalt zugunsten seiner eigenen Erlebniswelt auszublenken. Im Text wird zwar betont, dass David von den „hundert Tage[n]“ erzählt (HT 5), die hundert Tage des Völkermords werden jedoch nicht ausführlich geschildert und nehmen nur einen geringen Teil

²⁶ Vgl. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.

des Romans ein.²⁷ Diese Aussparung zeigt, dass der Erzähler David sein erlebendes Ich konstruiert und bewusst Dinge, über die er nicht sprechen möchte, außen vor lässt (HT 5). Dadurch wird der Erzähler David vom impliziten Autor als ambivalent entlarvt²⁸ und durch die offensichtliche Leserlenkung die Aufmerksamkeit auf die Egozentrik und Unzuverlässigkeit des Erzählers gerichtet. Davids anachronische Erzählweise spiegelt auch den Fokus von Davids fiktiver autobiographischer Erzählung wider (HT 14). Zu Beginn stehen noch die hundert Tage im Vordergrund, während dann der Fokus zunehmend auf die Beziehung zwischen ihm und Agathe gelegt wird.

Wocheles *Der General und der Clown* hat eine andere erzählerische Struktur. Das Romangeschehen wird durch zwei Protagonisten und in der Er-Form geschildert. Der heterodiegetische Erzähler ist nicht Teil der erzählten Welt und tritt so weit hinter die Figuren zurück, dass er kaum wahrnehmbar ist. Die interne Fokalisierung geht mit den Darstellungsformen der erlebten Rede und auch dem Inneren Monolog einher. Hier wird die Distanz zum erzählten Geschehen also nicht durch eine Rahmenerzählung erreicht, sondern durch die Trennung zwischen Erzähler und Fokalisierer. Diese Distanz wird allerdings vom Erzähler verringert, wenn Geisreitors Gedanken in erlebter Rede oder in Inneren Dialogen dargestellt werden, da der Leser dann eine direkte und unvermittelte Sicht in Geisreitors Unterbewusstsein erhält. Innerhalb der Dialoge in Geisreitors Gedanken gibt es keine erzählerische Vermittlung und der Erzähler kommentiert die getroffenen Aussagen nicht. Man erhält also eine Innensicht in die Bewusstseinsvorgänge des Protagonisten in einer per Definition neutralen Darstellungsform. Die ‚Dialogpartner‘ in Geisreitors Gedanken werden vom Protagonisten selbst folgendermaßen eingeführt: „Er meint, es sitze ihm einer im Kopf, der redet. Doch nicht nur einer, zwei sind es, die in seinem Kopf reden. Der erste ist einer, der das Erinnernte berichten, aussprechen muss, koste es, was es wolle. [...] Und dann ist da noch ein Dritter. Ein Dritter in seinem Kopf. Und die Geisreiter Kopf-Stimme eins redet hin auf diesen Dritten“ (GC 17f.).

²⁷ Stockhammer, *Literatur*, S. 38f.

²⁸ Ebd., S. 37.

Vergleichbar ist das Konzept der Augenzeugenschaft in den beiden Romanen. Bärfuss und Wochele waren nicht Zeugen des Geschehens, doch ihre Protagonisten sind fiktive Augenzeugen. Im Gegensatz zu David, der als Ich-Erzähler seine Geschichte selbst steuert, setzt sich Geisreiters Geschichte aus verschiedenen Perspektiven zusammen: Lissys (die weibliche Protagonistin) und Geisreiters Perspektive, bei der ein heterodiegetischer Erzähler im Hintergrund steht und durch die Figuren fokalisiert, Gedankenwiedergabe durch erlebte Rede und schließlich die unmittelbare Darstellung der Gedanken in den inneren Selbstgesprächen (aber durchaus auch in mittelbaren Bewusstseinsberichten). Diese Variationen haben den Effekt, dass auch die Gewalt, die Geisreiter in Ruanda gesehen hat, und die Wirkung, die diese auf ihn hat, aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt werden. Beispielsweise werden die Handlungen Geisreiters aus Lissys Perspektive beurteilt (GC 114f.), während die Innensicht sich aus verschiedenen Darstellungsformen zusammensetzt, die einen unterschiedlichen Grad an Unmittelbarkeit haben. So geht ein Abschnitt, in dem die inneren Vorgänge Geisreiters unmittelbar geschildert werden, direkt in einen Erzählerbericht über (GC 12). Dieser Abschnitt zeigt auch, wie durch die Verwendung des Indefinitpronomens „man“ (GC 12) die Grenzen zwischen Innerem Monolog und erlebter Rede verwischen. Die Mittelbarkeit der Darstellung nimmt ab, umso tiefer in die Gedanken Geisreiters eingedrungen wird. Auf diese Art kann sich der Erzähler von den Ansichten Geisreiters abgrenzen, die sich in dessen Unterbewusstsein finden.

Wie bei Bärfuss wird durch die Erzählstruktur auch eine zeitliche Distanz zum Völkermord in Ruanda hergestellt. Die eigentliche Handlung, die im Präteritum erzählt wird, findet in der Romangegenwart statt, in der Geisreiter Jahre nach seinen Erlebnissen in Ruanda mit den Folgen zu kämpfen hat. Das Geschehen in Ruanda wird nicht als eigene Erzählung eingebettet, sondern nur in Form von Gedankenwiedergabe und Geisreiters kurzen Geschichten präsentiert. Der Schwerpunkt der Handlung liegt also in der diegetischen Gegenwart und nicht in der Vergangenheit. Während die Romanhandlung in ihrer zeitlichen Struktur nur durch einige Zeitraffungen und -dehnungen unterbrochen wird, brechen die Selbstgespräche die Handlung und verlangsamen diese. Sie werden zwar von bestimmten Ereignissen in der diegetischen Welt aus-

gelöst (GC 17, 34), aber sie sind eindeutig vom Rest der Erzählung abgesetzt. Es sind diese Zeitdehnungen und Handlungspausen, in denen Geisreiters Erlebnisse beschrieben werden, und oft ist der Übergang zwischen erlebter Rede, Innerem Monolog und Innerem Dialog fließend (GC 16ff.). Wie bei Bärffuss finden sich auch in Wocheles Roman einige Szenen, in denen sich die Zeitstruktur vom Rest des Romans unterscheidet. In *Der General und der Clown* geschieht dies dann, wenn Geisreiters Vergangenheit und seine Gegenwart zusammenfallen (GC 206). Hier wird der lineare Erzählstrang gebrochen und es erfolgen verschiedene, teils zusammenhangslose Rückblicke, die Geisreiter in diesem Moment aus der Erzähllogik heraus nicht selbst denken kann, da er mit einer Ohnmacht kämpft (GC 206-210). Der Erzähler tritt in den Vordergrund, indem er sich von der Figur selbst löst, und markiert durch den Bruch in der Linearität die Fiktionalität des Textes.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass sowohl die erzählerische Struktur der beiden Romane als auch deren zeitliche Konzeption ein vergleichbares Zusammenspiel aus Nähe und Distanz erzeugen, wobei für diesen Effekt jedoch unterschiedliche erzählerische Mittel eingesetzt werden. In beiden Romanen liegt überwiegend eine interne Fokalisierung vor, da die Gedanken und Gefühle der Figuren dargestellt werden und das Geschehen durch ihre Augen wahrgenommen wird. Der Fokus wird auf die Protagonisten gelegt und stellt deren Perspektive in den Vordergrund.

Einfluss der Perspektive auf die Darstellung der ‚anderen‘ Gewalt

Die vorausgegangene Analyse der Erzählstruktur ermöglicht nun im nächsten Schritt die genauere Untersuchung der Perspektive der beiden Protagonisten. Dies ist wichtig, da der Blickwinkel der Figuren eine unmittelbare Auswirkung auf die Wahrnehmung und Darstellung der Gewalt hat.

Die Binnenerzählung in Bärffuss' *Hundert Tage* wird ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten David erzählt. So werden auch Agathe, Théoneste und andere Figuren nur aus seiner subjektiven Sicht beschrieben, die zudem von zwei wesentlichen Faktoren beeinflusst

wird. Der erste ist die westlich-hegemoniale und eurozentristische Sicht, die David auf das Geschehen und die anderen Figuren hat. Zum einen gilt es daher die Selbstdarstellung Davids zu untersuchen. Zum anderen sind auch die Einflüsse zu beachten, denen David in seinem Umfeld ausgesetzt ist. David selbst stellt sich immer wieder als aufgeklärter und kulturell sensibler Europäer dar (HT 15ff.). Er stilisiert sich als Kämpfer für die Gerechtigkeit, der „die Menschheit weiterbringen“ (HT 7) möchte. Durch diese Haltung erzeugt er allerdings genau die binäre Kodierung zwischen Zivilisation bzw. westlicher Kultur und den afrikanischen Völkern, die seinem Selbstbild als aufgeklärter Europäer widerspricht. Er „fühlt [sich] wichtig“ (HT 15) und glaubt, dass seine Arbeit in Kigali etwas bewegen könnte.

Für den Leser wird jedoch gleich bei der ersten Begegnung mit der Afrikanerin Agathe klar, dass die Vorurteile, die David an den Männern der belgischen Passkontrolle verachtet, auch bei ihm vorhanden sind (HT 18ff.). Sein Entschluss „den Afrikanern eine zweite Chance zu geben“ (HT 21) zeigt eindeutig, dass er eine Hierarchie zwischen Schwarz und Weiß errichtet und sich selbst in einer besseren Position sieht. Auch sein Wunsch ‚Abenteuer‘ zu erleben zeigt, dass sich sein Selbstbild und seine tatsächlichen Ansichten stark unterscheiden (HT 24).²⁹ Die Verhaltensmuster Davids werden auf der Textebene auch durch die Farbsymbolik ausgedrückt. David stilisiert Afrika als den ‚dunklen‘ Kontinent und verfällt damit in das gleiche koloniale Stereotyp wie schon Joseph Conrad in *Heart of Darkness*.³⁰ David beschreibt diese Dunkelheit als etwas Bedrohliches, gegen das er sich nicht wehren kann: „Das Schlimmste war die Dunkelheit, die Nacht, die pünktlich um sechs Uhr über das Land fiel und mich zudeckte“ (HT 13). Dadurch, dass David anmerkt, dass er „fürchtet[], die Finsternis sei an [ihm] kleben geblieben“ (HT 12), grenzt er sich wiederum von allem ab, was in dieser Zeit geschehen ist, und will sich der Verantwortung entziehen.³¹ Die Textin-

²⁹ An späterer Stelle gibt er auch zu, dass er dachte, „Afrikaner seien dem Naturzustand näher“ und dass „Jeder mit Jeder“ schläft (HT 103). Dies zeigt deutlich, dass sein Bild von Afrika sich aus Klischees zusammensetzt.

³⁰ Joseph Conrad: *Heart of Darkness*. Harmondsworth 1975.

³¹ Dass er sich dieser nicht vollkommen entziehen kann, zeigt jedoch die Rahmenerzählung. Hier wird also durch die Farbsymbolik angedeutet, dass David das fürchtet, was im Verborgenen liegt, das, was er nicht erzählt (HT 11, 12).

tention entlarvt jedoch nicht nur die binäre Denkweise Davids, sondern sie weist auch darauf hin, dass David und die Direktion sich in moralischen Grauzonen bewegen (HT 152f.). David ist zunächst enttäuscht von seiner Arbeit, doch als es in Kigali unruhiger wird (HT 31), scheint er sich auch mehr mit der Direktion zu identifizieren. Auch wenn er sich zunächst für seine Privilegien schämt, bewirken sie doch eine Veränderung in ihm. Er fühlt sich wichtig und genießt die Macht, die er zu haben scheint, und die „Unterwürfigkeit“ (HT 33), die ihm die Einheimischen entgegenbringen.³² Auch Paul, der stellvertretend für die Direktion steht, verknüpft sein Selbstbild mit dem Erfolg seiner Arbeit (HT 117f.). David sieht auf ihn herab und grenzt sich von dessen Scheitern ab (HT 158f.), da Pauls Zustand in gewisser Weise seine eigenen Gefühle spiegelt, die er nach der Demütigung von Agathe hatte. Beide haben ihre Identität über ihre Ideale konstruiert und zeigen in ihrer Verbitterung und Wut, dass sie dieselben Denkmuster, die sie an anderen verachten, selbst in sich tragen (HT 160, 163). Deshalb reagiert David wütend, als Paul das Mädchen, mit dem er Sex hatte, mit Agathe vergleicht (HT 165, 167).³³ Paul beschreibt sein Erlebnis mit den Einheimischen mit den bekannten Stereotypen, die die Afrikaner als bedrohlich, aber auch als übersexuell stilisieren.³⁴ Ähnlich verhält es sich

³² Bei dieser Reise gibt es auch eine Szene mit Kindern, die parallel zu einer vorherigen Szene funktioniert. In der ersten Szene trifft David bei einem Ausflug auf afrikanische Kinder, die er als „Bälger“ und „wilde unzivilisierte Kinder“ stilisiert (HT 29). In der Parallelszene trifft er auf weiße Kinder, „blonde Engelchen am Rande der Wildnis, die nackten Füße schmutzig, aber ihre Seelen unberührt von den schädlichen Einflüssen der Zivilisation“ (HT 35). Diese Szenen veranschaulichen, dass David zum einen zwischen ‚Zivilisation‘ und ‚Wildnis‘ trennt und damit die ‚Wildnis‘ von sich abgrenzt, zum anderen aber auch, dass er ein klischeehaftes Bild von dem Leben dieser Kinder hat.

³³ Interessant ist an dieser Stelle auch, dass Paul sich mit dem HIV-Virus infiziert, nachdem er sich auf die ‚exotische Seite‘ Afrikas eingelassen hat. Hier scheint das Bild von „Aids als Strafe für abweichendes Verhalten“ auf (Susan Sontag: Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern. Aus d. Amerik. von Karin Kersten. Frankfurt am Main 2003, S. 125). Laut Sontag wird im Falle von Aids zudem „die sexuelle Übertragung dieser Krankheit [...] härter beurteilt als alle anderen Arten der Übertragung“ (ebd., S. 95). An dieser Stelle werden also nicht nur Stereotype, mit denen Aids behaftet ist, aufgegriffen, sondern Pauls Krankheit wird auch als Strafe stilisiert.

³⁴ Jan Süßelbeck: Der erfrischende Mächetenhieb. Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans *Hundert Tage* von Lukas Bärfuss. In: Mittelweg 36. Hamburger Institut für Sozialforschung 18.3 (2009), S. 77-92, hier S. 86.

mit Missland, einem ehemaligen Mitarbeiter der Direktion, den David zwar für seine Korruption und seine Affären mit afrikanischen Frauen verachtet (HT 47f., 153), der ihm aber die Möglichkeit bietet eine ‚andere‘ Seite von Afrika zu erleben (HT 48-53) – die Suche nach Zerstreuung und Exotik. Hier werden koloniale Diskurse und Strukturen fortgesetzt, da sich Missland als überlegener Europäer stilisiert. David muss sich eingestehen, dass auch er sich nach dem Klischee sehnt, das er vom ‚wildem‘ Afrika hat, und enttäuscht von seiner Lebensrealität ist (HT 56). Dass er und die anderen Europäer mit diesen Stereotypen nach Afrika kommen und deren Erfüllung suchen, zeigt, dass das *Othering* im kolonialen Kontext in der postkolonialen Zeit nachwirkt und wie wichtig das ‚exotisch Andere‘ für die eigene Identitätsbildung der Europäer noch heute ist. David glaubt, dass er durch den Krieg die ‚dunkle‘ und ‚wilde‘ Seite erleben kann (HT 95ff.), nach der er sich gesehnt hat. Dem entgegen steht seine eigene Einschätzung, dass es gar nicht das ‚Wilde‘ oder „eine archaische Brutalität“ (HT 104) ist, die sich in Ruanda zeigt, sondern ein organisierter Völkermord, der effizient geplant und ausgeführt wurde (HT 105). Abhängig von seinen eigenen Gefühlen grenzt David Ruanda entweder von der westlichen Welt ab oder er stellt eine direkte Verbindung zur Schweiz her (HT 57). Dadurch wird auch Davids Einschätzung der Situation unzuverlässig.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass David zwar durch sein Umfeld in der Direktion beeinflusst wird, er aber dennoch deren Ansichten kritisiert und reflektiert. Er stellt sich selbst als tolerant dar und glaubt, dass er frei von Vorurteilen ist. Es wird jedoch deutlich, dass er die Stereotype westlich-hegemonialen Denkens schon immer in sich getragen hat und diese durch seine Erfahrungen zutage treten.

Ein weiterer wichtiger Einfluss auf seine Perspektive ist sein Männlichkeitskonzept und seine Sicht auf die afrikanische Frau, was sich vor allem anhand ihrer sexuellen Beziehung zeigen lässt. Die schwierige Machtrelation zwischen David und Agathe wird bereits deutlich, als David am Flughafen in seiner Männlichkeit gekränkt wird (HT 15, 17). Diese Demütigung wird für David zum Motor seines Handelns, da sie so schwer wiegt, dass sie sein weiteres Leben beeinflusst. In seiner Wut marginalisiert er die Afrikaner, grenzt sie als „die Schwachen“ (HT 19) ab, beschimpft Agathe mit dem Wort „Negerin“ (HT 20), ein Wort, das

er zuvor nicht einmal in seinen Gedanken formulieren konnte (HT 16), und sein Idealismus wird als Mitläufertum entlarvt (HT 21f., 103). Wie Süßelbeck beobachtet, bricht sein „antirassistischer Idealismus [...] bezeichnenderweise bereits zusammen, *bevor* er überhaupt in Ruanda angekommen ist“. ³⁵ David fällt in seiner Verunsicherung sofort auf tradierte rassistische und sexistische Denkmuster zurück (HT 16). ³⁶ Aufgrund ihrer exotischen Erscheinung nimmt David Agathe auch als animalisch wahr und beachtet besonders ihre „Fesseln“ [...], die „offene[n] Schuhe [und] die rot lackierten Zehennägel“ (HT 15).

Die Auslöschung der Demütigung ist für ihn wichtiger als alles andere (HT 46), doch als er Agathe schließlich in einer Krankenstation wieder sieht, scheint sie ihm völlig verändert. Sie pflegt Verletzte und David bewundert ihre „Demut“ (HT 67) und Sanftheit. Ihr Verhalten vermittelt ihm den Eindruck, dass sie sich in eine ‚domestizierte‘ und unterwürfige Frau verwandelt hat, die er subordinieren kann. Ihre Fürsorge – oder das weibliche Paradigma der Fürsorge, das er konstruiert – stellt für David das Machtverhältnis zwischen ihm und ihr wieder her, da Agathe plötzlich die traditionelle Rolle der Frau im patriarchalen System zu erfüllen scheint (HT 67). Doch Agathe ist für David unberechenbar und ihre fließende Identität verunsichert ihn. Auffällig ist, dass er sich gerade an ihrer ‚europäischen‘ Seite stört. Sie verachtet Kigali, was David irritiert und verärgert. Dies hat nicht nur ideelle Gründe: Agathe ist für David auch der Zugang zum ‚Animalischen‘ und ‚Exotischen‘ des Landes. Wenn sie selbst diese Verbindung zu ihrem Land ablehnt, entspricht sie auch nicht mehr dem Stereotyp, das er von ihr hat. Darüber hinaus erschwert Agathes fließende Identität es David sich selbst zu definieren, da sie die Rolle des ‚Anderen‘ ablehnt, sowohl die des weiblich als auch des afrikanisch ‚Anderen‘. David versucht sich als eine Art Lehrer und Erzieher zu positionieren (HT 75), um dadurch seine Machtstellung ihr gegenüber wieder herzustellen. Doch seine Bemühungen lau-

³⁵ Süßelbeck, *Der erfrischende Machetenhieb*, S. 84.

³⁶ Zum Thema Patriarchat und hegemoniale Männlichkeit siehe R. W. Connell: *The Social Organisation of Masculinity*. In: *Masculinities*. Berkeley 1995, S. 67-86. Dieser geht davon aus, dass es ein übergeordnetes Konzept hegemonialer Maskulinität in der westlichen Welt gibt (ebd., S. 73f.) – ein Idealbild, das dazu dient, andere Männlichkeitskonzepte zu marginalisieren und die Machtposition gegenüber Frauen zu erhalten (ebd., S. 79).

fen ins Leere und Agathe behält die Macht im Geschlechterverhältnis, aber auch in dem Verhältnis zwischen ‚Schwarz und Weiß‘, da sie, die zuvor von David in Gedanken als schwarze Frau doppelt subordiniert wurde, nun den weißen Mann subordiniert, indem sie David lächerlich macht (HT 83).

Ihr späteres Nachgeben scheint David zu helfen, sich über die Ausübung des Sexualakts als der Mächtigere zu definieren (HT 112). Doch werden auch in ihrer sexuellen Beziehung wieder negative Stereotype deutlich, da er sich schämt (HT 113) und Agathe eine Art Übersexualität zuschreibt: „Sie liebte, wie sie aß: Um ein Bedürfnis zu stillen“ (HT 113). Er reduziert sie auf das Animalische, definiert sich selbst und seine Männlichkeit über seinen Penis und glaubt seiner natürlichen – und damit essentialistischen – Bestimmung als (weißer) Mann zu folgen, indem er Agathe sexuell dominiert (HT 115). Hier zeigen sich die Parallelen der Unterwerfungsmechanismen des Kolonialismus und des Patriarchats. In beiden Fällen wird das ‚Anderere‘ marginalisiert und objektiviert, um die eigene Identität und Macht zu festigen.

Doch Agathe lässt sich nie völlig von ihm beherrschen und verändert sich stark. Sie rasiert sich den Schädel und gibt damit ein typisches weibliches Merkmal der westlichen Welt auf, kleidet sich nicht mehr feminin (HT 125, 132) und nimmt an rassistischen politischen Versammlungen teil (HT 132f.). Sie wirft David auch direkt vor, dass er ihren Körper „kolonialisiere“ (HT 133). Ihre sexuelle Beziehung wird immer mehr durch die Gewalt beeinflusst, die um sie herum geschieht. Der Reiz und die Bedrohung des ‚Anderen‘ werden fortgeschrieben und Agathe auch mit dem ‚Tierischen‘ identifiziert, um eine Hierarchie zwischen ihr und David aufzustellen, die über die Dichotomie Mensch/Tier produziert wird. Agathe wird als schwarze Frau über Hautfarbe und Weiblichkeit doppelt subordiniert. David stellt dies jedoch so dar, als würde er durch den Kontakt mit dem ‚Tierischen‘ selbst zum ‚Animalischen‘ verführt, und greift dadurch den kolonialen Diskurs auf (HT 141). Dies gipfelt in der Szene, in der Agathe Davids Haushälterin demütigt und David von ihrem Verhalten erregt wird (HT 135f.). Er ist jedoch nach dieser sexuellen Begegnung ernüchtert und schämt sich dafür, dass er sie trotz ihres Rassismus‘ und Sadismus‘ begehrt (HT 136).

Dadurch, dass Davids Begehren gegenüber Agathe gerade auf ihrer ‚Animalität‘ gründet, wird ihre Position im Text festgelegt.³⁷ Letztendlich bleibt David in Kigali, um Agathe zu beweisen, dass er kein Feigling, sondern männlich ist (HT 9, 170). Er fühlt sich später in dem Moment ihres Todes überlegen, da er glaubt, dass sie überrascht über seine Anwesenheit und sein Überleben ist. Doch auch diesmal kann er sie nicht dominieren und seinen verletzten Stolz nicht wiederherstellen (HT 207).

Anders als David in *Hundert Tage*, der die meiste Zeit in seiner Villa zubringt, war Geisreiter in *Der General und der Clown* direkt in das Geschehen involviert – zwar nicht aktiv, aber als unmittelbarer Zeuge. Im Gegensatz zu David wird Geisreiters Perspektive hauptsächlich von seinem militärischen Hintergrund beeinflusst, der auch für die Darstellung von Gewalt eine Rolle spielt. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die erste Stimme in seinem Kopf vor allem von den militärischen Erfahrungen beeinflusst wird, während die dritte Stimme teilweise von Stereotypen und Werturteilen über Afrika geprägt ist (GC 355).

Ähnlich wie David ist auch Geisreiter nicht frei von diesen Stereotypen. Er trägt diese ebenso nicht bewusst nach außen, sondern sie zeigen sich in seinem Unterbewussten, das von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt wird, der allerdings durch die neutrale Dialogform nicht spürbar ist. Da die Stimmen explizit als ein Teil Geisreiters definiert werden, gehören auch die Vorurteile und Ansichten, die von der dritten Stimme repräsentiert werden, zur Figur Geisreiter (GC 19, 354f.). Seine militärische Perspektive wird sowohl in Inneren Monologen (GC 46) und in den Selbstgesprächen klar, wenn die erste Stimme spricht (GC 20), als auch in seinem Verhalten und Auftreten in Niedermatten. Er trägt immer noch seine Stiefel (GC 28), geht alten Gewohnheiten aus Ruanda oder seiner Militärzeit im Allgemeinen nach (GC 13f., 359) und fühlt sich sicherer, wenn er auf Dinge oder Personen trifft, die ihn an seine Vergangenheit beim Militär erinnern (GC 82f.,

³⁷ David kann sich in vielen Situationen nur durch Ersatzhandlungen behaupten. So rettet er einen Bussard, weil er, als Théoneste und sein Sohn ihn erschlagen wollen, Agathes Verhalten in ihrem gespiegelt sieht (HT 138). Der Bussard bietet ihm die Zuneigung und Abhängigkeit, die Agathe ihm nie zukommen lassen wird (HT 155). Doch David muss erkennen, dass er auch hier keine Kontrolle hat. Als der Bussard nicht mehr von David abhängig ist, fühlt sich David sogar um seine Machtstellung betrogen (HT 187).

241). Für ihn spielt nicht nur das Morden, das er gesehen hat, eine Rolle, sondern auch das Scheitern auf der militärischen Ebene und der Verlust von Kameraden (GC 25, 354ff.). Er hat dadurch eine völlig andere Perspektive auf das Geschehen als David, der aus persönlichen Gründen in Ruanda bleibt (HT 9). Diese Perspektive und sein militärischer Hintergrund beeinflussen auch seine Wahrnehmung von Gewalt. Militärische Gewalt ist Teil seines Berufs, deshalb stehen für ihn bestimmte Erlebnisse im Vordergrund, die ihn besonders traumatisieren. Wichtig ist hierbei, dass das Militär und seine Verantwortung ihm eine gewisse Macht verleihen, die er durchaus genießt (GC 176, 249) und die Bärfuss' Protagonist gerne inne hätte. Doch genau wie David an seinen persönlichen und moralischen Idealen scheitert, so scheitert auch Geisreiter mit seinen militärischen Idealen.

Es gibt innerhalb des Romans acht Innere Dialoge Geisreiters und Variationen dieser. Alle werden durch Vorkommnisse in der Gegenwart ausgelöst, die Geisreiter an Dinge in Ruanda erinnern. Diese Auslöser sind vor allem visuelle oder auditive Reize.³⁸ Die Situationen gleichen sich alle in ihrer Grundstruktur: In den meisten Fällen versinkt Geisreiter in einer Art apathischen Zustand (GC 17, 35). Während beim ersten Auftreten dieses Zustands der Wechsel in den Inneren Dialog noch angezeigt und sogar erklärt wird (GC 17f.), beginnen die folgenden unmittelbar nach dem auslösenden Moment (GC 35, 89, 125). Dadurch treten die beiden Stimmen in den Vordergrund, Geisreiter selbst wird von diesen verdrängt und Erzähler und Figur verschwinden aus dem Text. Alle Inneren Dialoge beginnen mit den Satzfragmenten „Ich sage... ich sage... [...]“ (GC 17, 35, 125, 349, 373). Diese markieren durch ihre Unvollständigkeit und durch die gebrochene Syntax den tranceartigen Zustand, in dem sich Geisreiter befindet.

Die Dialoge erfüllen auf der ersten Ebene zwei Funktionen. Zum einen symbolisieren sie den Drang, die Erinnerungen in allen Details auszusprechen (erste Stimme) und sie dadurch zu verarbeiten. Zum anderen repräsentiert die dritte Stimme die Scham und die Verachtung, die die Figur Geisreiter empfindet. Gleichzeitig wird hier der Gegensatz

³⁸ Vgl. dazu auch Susan Brison: *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*. In: Mieke Bal u. a. (Hg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover 1999, S. 39-54, hier S. 43, 45.

zwischen Faktualität und moralischer Autorität etabliert, da die Darlegung von Fakten Geisreiter nicht hilft seine Schuldgefühle zu verarbeiten. Die dritte Stimme vertritt zudem immer eine autoritäre Position, vor der sich die erste Stimme rechtfertigen muss. Dass diese beiden Positionen und Empfindungen jedoch zusammenhängen, wird dadurch verdeutlicht, dass die erste Stimme nicht will, dass die dritte Stimme aus Geisreiters Kopf verschwindet (GC 91). Die erste Stimme will vor den Fragen und Ansichten der dritten Stimme fliehen, doch diese sagt: „Du bist mein Zwangszuhörer. Soldat. [...] Ich bin da, wo du bist“ (GC 95). Dies zeigt, dass sich die Perspektive Geisreiters immer aus diesen beiden Stimmen zusammensetzt, die nicht trennbar sind. Geisreiters Schuldgefühle und der Kampf mit der Mitverantwortung für das Geschehen in Ruanda werden zentral für den gesamten Handlungsverlauf und bestimmen den inneren Konflikt des Protagonisten. Dadurch, dass dies anhand der Selbstgespräche erfolgt, geschieht es für Geisreiter nicht willentlich, sondern er fällt dem heterodiegetischen Erzähler zum Opfer, der seine Gedanken und Aussagen steuert. In *Hundert Tage* beherrscht David die Erzählung weitgehend und hat somit mehr Einfluss auf das, was er berichten möchte, als die Figur Geisreiter – zumindest wird dies durch die Erzählkonzeption vermittelt. Die Figur Geisreiter tritt zurück und der Erzähler lässt die Stimmen in ihrem Kopf in den Vordergrund treten. Dies hat den Effekt, dass der Figur Geisreiter zwar zum Teil die Verantwortung für das, was in ihrem Kopf geschieht, entzogen wird, es wird aber auch sichtbar, dass Geisreiters Berichte ebenso wenig zuverlässig sind wie die Davids, da sie für ihn nur ein Teil der Traumabewältigung darstellen.

Das letzte Gespräch ist kein Dialog und die Abwesenheit der dritten Stimme wird auch nicht mehr graphisch angezeigt. Sie ist also nicht nur sprachlos, sondern vollkommen verschwunden, beziehungsweise unterdrückt. Wichtig ist hierbei der gewalttätige Aspekt, der mit der Befreiung von den inneren Stimmen verbunden ist. Die Stimmen verschwinden nicht, sondern müssen getötet werden (GC 373). Dies zeigt, dass Geisreiter seine passive Verhaltensweise zurücklassen muss, die er mit Ruanda verbindet, und aktiv gegen seine Schuldgefühle und sein Trauma angehen muss.

In Bezug auf die Darstellung des Völkermords zeigt die Analyse der Perspektive, dass beide Autoren Protagonisten wählen, die selbst nicht frei von Vorurteilen sind und die keinem Idealtypus entsprechen. Die Protagonisten sind Charaktere, die mit ihren Fehlern und mit ihrer Schuld kämpfen und die das Geschehen aus ihrer subjektiven Sicht wahrnehmen. Durch die psychologische Tiefe der Figuren lässt sich ihre Handlungsmotivation nachvollziehen, aber mittels der verschiedenen erzählerischen Mittel wird eine Distanz zu den Figuren geschaffen, durch die sich sowohl die Erzähler als auch die Autoren abgrenzen können. Bärfuss und Wochele stellen also auf der Figurenebene die Völkermordthematik und den Afrikadiskurs in all ihren Problematiken dar, obwohl sie selbst keine Augenzeugenschaft vorweisen können und diese auch nicht beanspruchen. Ihnen gelingt das vor allem dadurch, dass sie auch die Vorurteile und Stereotype der Leser reproduzieren und kritisch hinterfragen.

Gewaltdarstellung in *Hundert Tage* und *Der General und der Clown*

In einem letzten Schritt soll nun vergleichend die Gewaltdarstellung in den beiden Romanen untersucht werden. David befindet sich laut seiner Erzählung die meiste Zeit im Haus Amsar (HT 8) und nimmt das Morden nur „metonymisch, akustisch wahr“,³⁹ wenn er die Milizen schreien hört (HT 10, 13). Dies erscheint allerdings zweifelhaft, da David in einem Gespräch mit seinem Gärtner Théoneste zugibt, dass er bereits gesehen hat, was vor sich geht (HT 173). Er hat das Morden also durchaus wahrgenommen, es wird allerdings metaphorisch dargestellt. Die Ausparung dient David vor allem dazu, von seiner möglichen Schuld abzulenken und den Fokus auf sein eigenes Leiden unter den Umständen und unter der Beziehung mit Agathe zu lenken. Auch Süßelbeck stellt fest, dass sich in der Beziehung zwischen David und Agathe die Gewalt des Völkermords spiegelt, denn in dieser verbinden sich Lust und Gewalt. Er bezeichnet diese Verbindung aber als „literarisches Vexierbild“,⁴⁰ da seiner Meinung nach die Sicht des Lesers auf die Beziehung

³⁹ Stockhammer, *Literatur*, S. 39.

⁴⁰ Süßelbeck, *Der erfrischende Machetenhieb*, S. 82.

zwischen David und Agathe gelenkt wird und dadurch „der tatsächliche Genozid“⁴¹ in den Hintergrund rückt. Doch Süßelbeck erklärt nicht, wie dies geschieht, und führt nicht aus, wie sich die Dynamik in der Beziehung ändert. Reizt David zunächst nur Agathes Fremdartigkeit und ihre scheinbar schamlose Übersexualität (HT 113f.), ist es später vor allem ihr Sadismus, der ihn erregt (HT 133-36). Auch wenn David versucht sich von seinem Verhalten abzugrenzen, wird deutlich, dass es „seinem innersten, unterdrückten Eigenen entspricht“,⁴² denn David ist zwar von Agathes Gewaltfantasien und Hassparolen angewidert, wird aber dennoch von diesen erotisch angezogen (HT 134). In seiner Person und seiner sexuellen Lust spiegeln sich sowohl die Lust an der Gewalt als auch die Veränderungen, die in Kigali beginnen. Darüber hinaus begehrt er damit Agathe „nicht als potenzielles Opfer, sondern eben als potenzielle Täterin.“⁴³ Stockhammer bewertet das – im Vergleich zu Courtemanches Roman⁴⁴ – als positiv, problematisiert aber nicht, dass David derjenige ist, der Agathe beschreibt und über ihr Verhalten berichtet. Da er als Erzähler nicht wirklich glaubwürdig ist, muss seine Darstellung Agathes kritisch hinterfragt werden, vor allem da er sie oft in Abgrenzung zu sich selbst beschreibt. Als sie seine Entscheidung, in Kigali zu bleiben, nicht würdigt und er keinen Kontakt mehr zu ihr hat (HT 174), kann er auch nicht sicher wissen, welche Rolle Agathe während des Völkermords spielt. Ihr Name wird nicht direkt mit den Morden der Milizen in Verbindung gebracht, aber in Davids Wiedergabe seines Gesprächs mit einem Helfer im Flüchtlingslager macht das erzählende Ich durch Anspielungen deutlich, dass es sich um Agathe handeln müsse (HT 202f.). Doch selbst der Helfer, der über Agathe spricht, war nicht Zeuge ihrer Handlungen (HT 203) und somit verliert auch dieser Bericht an Glaubwürdigkeit. So gibt es keinen ‚objektiven‘ Nachweis für Agathes Täterschaft.

Je mehr die Gewalt in Kigali zunimmt, desto stärker verändern sich auch David und seine eigene Gewaltbereitschaft. Dies wird zunächst anhand von Tieren dargestellt und speziell in der Episode mit dem Bus-

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 86.

⁴³ Stockhammer, Literatur, S. 38.

⁴⁴ Gil Courtemanche: *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Montréal 2002.

sard deutlich (HT 137f.). David nimmt sogar in Kauf, dass Hunde getötet werden, um den Bussard zu ernähren (HT 157f.). Er reflektiert sein Verhalten zwar, kann jedoch „nichts Falsches darin erkennen“ (HT 158). Die Tiermetaphorik in *Hundert Tage* verweist also auf subtextueller Ebene nicht nur auf den Völkermord und auf die Gewalt, sondern sie charakterisiert auch den Protagonisten, dessen Verhalten wiederum die Gewalt in Kigali spiegelt. So wird auf mehreren Ebenen die Gewalt der Mörder dargestellt, ohne dass sie direkt benannt wird.⁴⁵ Das gipfelt darin, dass David in einem ersten Schritt selbst Gewalt anwendet, indem er den Bussard tötet. Er tut das zwar mit der Begründung, dass er nicht ertragen kann, dass jener einen menschlichen Finger frisst (HT 188), doch auch diesmal wird seine Handlung von zwei weiteren Dingen motiviert: Zum einen ist er enttäuscht, dass der Vogel ihn nicht mehr braucht, zum anderen – und viel wichtiger – empfindet David das Töten als befreiend und befriedigend (HT 188). Hier erfährt David zum ersten Mal die Lust an seiner eigenen Gewalt. Er vergleicht diese Befriedigung mit der nach einem „erfolgreichen Arbeitstag“ (HT 188) – eine Formulierung, die sich direkt auf den Völkermord bezieht, denn David beschreibt zuvor das organisierte Morden mit den gleichen Worten (HT 177f.),⁴⁶ David entlarvt sich durch die Verwendung des Begriffes selbst. Dass diese Parallele innerhalb von zehn Seiten erfolgt, ist besonders auffällig und zeigt, wie der implizite Autor den Leser lenkt und David indirekt charakterisiert. Hier wird deutlich, wie – entgegen seiner eigenen Erzählintention – durch den impliziten Autor und die Textintention Davids Verhalten gewertet und der Bezug zum Völkermord hergestellt wird. Der implizite Autor entlarvt Davids eigene Opferhaltung und seine Abgrenzung von den gewalttätigen Handlungen um ihn herum als unhaltbar.⁴⁷

Zunächst übt David selbst ‚nur‘ Gewalt gegen Tiere aus. Er scheint also in einer Hierarchie zwischen Mensch und Tier zu denken, die diese Art von Gewalt erlaubt. Dadurch, dass er versucht den Bussard zu anthropomorphisieren und Agathe animalisiert, wird diese Hierarchie

⁴⁵ Süßelbeck, *Der erfrischende Machetenhieb*, S. 87.

⁴⁶ Auch Süßelbeck sieht diese Parallele, bezieht sie jedoch mehr auf den Vergleich der Milizen mit den Schweizer Bauern und nicht auf den Charakter Davids (ebd., S. 88f.).

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 88.

jedoch bereits problematisiert. Davids Gewaltbereitschaft ändert sich, als er erkennt, dass der Gärtner Théoneste Davids Haushälterin Erneste getötet hat (HT 190). David tötet Théoneste nicht aktiv, lässt allerdings den Mord bewusst zu. Er redet sich zwar ein, dass er hofft, dass Théoneste seine Identitätskarte auf dem Boden bemerkt, aber dies wirkt nicht überzeugend (HT 193), denn David gesteht: „Es war mir egal, dass ich Schuld auf mich lud, das hatte ich ohnehin längst getan, doch bisher hatte ich nicht genau bestimmen können, worin sie gelegen hatte [...], und irgendetwas brannte darauf mir eine messbare Schuld zu geben, etwas, das ich tatsächlich bereuen konnte“ (HT 194).

Dies zeigt, dass es auch hier nur um Davids Empfinden geht. Er behauptet zwar, dass er gerecht handelt, und rechtfertigt sein Verhalten (HT 195), aber auch das wird wieder als reine Verteidigungsfunktion entlarvt. David lässt Théonestes Tod zu, um seine eigenen Gefühle einordnen zu können. Seine Entscheidung ist rein egoistisch und er hat auch keine Skrupel sich von den Mördern helfen zu lassen (HT 195f.). Laut Süßelbeck „wiederholt sich damit auch noch auf einer anderen als der sexuellen Ebene die Botschaft des Romans, dass sein Protagonist alle projizierten Eigenschaften der geschmähten Hutu-Täter von Anbeginn auch in sich selbst trug“.⁴⁸

Eine weitere Schilderung der Gewalt auf einer metaphorischen Ebene erfolgt in der Szene, in der David die Gorillas beschreibt, während parallel Kinder ermordet werden, was jedoch in den Hintergrund gerückt wird, da für David die Begegnung mit den Menschenaffen eine wichtigere Rolle spielt. David reflektiert über die Gorillas und verfällt in das gleiche Klischee wie die anderen Weißen, die von ihren Erlebnissen mit den Gorillas berichten. Während David über die Naturverbundenheit der Gorillas und das inhärent Böse im Menschen philosophiert (HT 149), geschehen parallel die grausamen Morde. David sieht allerdings das traditionell ‚Andere‘, den Menschenaffen, als ursprünglicher und verwandter an als das kolonialisierte ‚Andere‘, das ‚schwarze Kind‘. Auch hier lässt sich also die Spannung zwischen Mensch und Tier erkennen. Die Kinder erfüllen dadurch zwei Funktionen: Zum einen werden daran erneut Davids Stereotype verdeutlicht, zum anderen wird der Kontrast zwischen der Gewalt an den ‚unschuldigen‘ Kindern und Da-

⁴⁸ Ebd., S. 89.

vids Erlebnis mit den Gorillas noch verstärkt. Wiederum stehen David und sein Erlebnis im Vordergrund und die Gewalt, die in der Zwischenzeit geschieht, wird wie eine Nebensache in seine Erzählung eingeflochten. David entzieht sich der Verantwortung, indem er das Geschehene marginalisiert und seine eigene Gefühle ausführlich beschreibt.

Auch sein Verhältnis zur Direktion und deren Mitschuld am Geschehen ist ambivalent. Zwar identifiziert er sich mit der Direktion und deren Versagen, indem er sich durch ein „wir“ (HT 125-29, 153, 179) mit einbezieht, aber dadurch, dass er am Ende Paul und die anderen Mitarbeiter verachtet, die das Land verlassen, grenzt er sich zugleich von ihnen ab (HT 169).⁴⁹ Die Entwicklungshilfe wird durch Davids Aussagen fast wie eine Fortsetzung der Kolonialisierung mit anderen Mitteln dargestellt. So exportieren die Europäer laut David also genau diejenigen Diskurse und Denkweisen, die für den europäischen Genozid verantwortlich sind. Dies zeigt, dass sich im Roman durchaus ein Rückbezug zum Holocaust herstellen lässt und die Rolle der Europäer in Afrika thematisiert und problematisiert wird. Doch David reflektiert deren Einfluss zwar und sieht die Rolle der Direktion durchaus kritisch, aber er stellt das Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht in Frage und damit die Europäer über die Afrikaner (HT 179f.).

Fest steht, dass David diese Reflektionen nur auf sich selbst und *seine* Rolle in der Direktion bezieht. Er erzählt auch hier Dinge nur dann, wenn sie mit seinen Gefühlen zusammenhängen und ihm zur Identitätsbildung dienen. Darüber hinaus scheint David zu Beginn nur mit körperlicher Gewalt gegen Menschen zurecht zu kommen, wenn er sich von den Opfern abgrenzen kann. David denkt eindeutig in einer Hierarchie, in der er den Menschen zunächst noch über die Tiere setzt, da er kein Problem mit Gewalt gegen Tiere hat. Nach der Episode mit den

⁴⁹ Die scharfe Kritik an der Entwicklungshilfe (HT 50-53) und auch an der Schweiz (HT 178) wurde in Rezensionen sowohl gelobt als auch kritisiert (Verena Auffermann: Krieg und Liebe in Kagali. In: Die Zeit 13, März 2008). Auf der Textebene hat diese Kritik laut Süßelbeck noch eine andere Funktion, da er in ihr einen direkten Bezug zur Problematik des „Schreibens nach Auschwitz“ sieht. Er merkt an, dass dieses Nachdenken über Schuld und Mitschuld mit der Problematik der Genozidliteratur zusammenhängt. Bärfuss muss sich an deren Tradition orientieren, laut welcher es nicht mehr möglich ist nach Auschwitz über Gewalt und Genozid zu schreiben, ohne die eigene Schuld zu reflektieren (Süßelbeck, Der erfrischende Mächetenhieb, S. 82).

Gorillas ändert sich diese Haltung jedoch und es scheint, als würde er Théoneste zu einem Tier degradieren (HT 193). Er anthropomorphisiert die Gorillas und setzt ihre ‚Weisheit‘ über das ‚unmenschliche‘ Verhalten von Théoneste, um damit seinen passiven Mord zu rechtfertigen. Obwohl er zuvor über die Organisation und das strukturierte, geplante Morden der Milizen nachdenkt (HT 175-78), sieht er die Mörder als ‚Tiere‘ und grenzt sich dadurch von ihnen ab. David fühlt sich also auf der einen Seite vom ‚Tierischen‘ in Agathes Sexualität angezogen, da er sich nach einer bestimmten, romantisierten Art von Natur und ‚Wildnis‘ sehnt, will aber auf der anderen Seite nicht Teil der ‚Wildheit‘ sein, die er ebenfalls mit dem ‚tierischen‘ Verhalten gleichsetzt. Für David steht damit nicht der Völkermord im Zentrum seiner Erzählung, sondern seine eigene Erfahrung mit seiner Mitschuld auf der einen und seinem Opfer-Sein auf der anderen Seite. Gleichzeitig wird anhand seiner Figur aber auch auf einer metaphorischen Ebene das dargestellt, was in Verbindung mit Traumatheorien als ‚unsagbar‘ gilt – die Gewalt und der Massenmord, der von Menschen an anderen Menschen verübt wird.

Auch in Wocheles *Der General und der Clown* steht die Figur Geisreiter im Zentrum des Geschehens und der Fokus liegt auf seinem Trauma, das er verarbeiten und vor allem gegenüber sich selbst und seiner Familie rechtfertigen will (GC 59f.). Bevor er sich Ngilimana und schließlich Lissy mitteilen kann, sind die Inneren Dialoge die einzige Möglichkeit, über die Gewalt, die er erlebt hat, zu ‚sprechen‘. Doch da das ‚Selbst‘ immer in Beziehung zu anderen steht und sich über die Verbindung zu anderen definiert, sind laut Brison sowohl Abgrenzungs- als auch Verbindungsmechanismen wichtig für traumatisierte Menschen (GC 41).

Wie bei Bärfuss hat damit Wocheles Figur Geisreiter eine Doppelfunktion. Einerseits wird nur durch Geisreiter und seine Entwicklung die Gewalt in Ruanda dargestellt, andererseits spielt nur *die* Gewalt eine Rolle, die für Geisreiter wichtig ist, und es wird dadurch wiederum nur das erzählt, was für seine Figur und deren Charakterisierung von Nutzen ist. Anders als bei David ist es allerdings hier nicht die Figur selbst, die die Geschichte erzählt und dadurch entscheidet, was sie erzählen möchte und was nicht, sondern der Erzähler lenkt die Geschichte und stellt Geisreiters Trauma in den Vordergrund. Dadurch, dass der Erzähler oft zurücktritt und nur Geisreiters Innensichten und seine inneren

Kämpfe im Fokus stehen, zeigt er dem Leser, dass Geisreiter eine gebrochene Figur ist. Hier ist es also nicht unbedingt die bewusste Ausparung von Erlebtem, die Geisreiter zu einem zweifelhaften Wahrheits-träger macht, sondern seine Traumatisierung, seine psychischen Probleme und seine Schuldgefühle.

Dies beeinflusst, welche Art von Gewalt dargestellt wird und wie das erfolgt. Die Geschehnisse, die in Geisreiters Inneren Dialogen beschrieben werden, sind besonders drastisch und detailliert. Während die erste Stimme in Geisreiters Kopf versucht sich hinter militärischen Floskeln und Berichten zu verstecken, fragt die dritte Stimme so lange nach, bis die erste Stimme nicht mehr aufhören kann zu erzählen und jedes Detail beschreibt (GC 36f.). Auch in Wocheles Roman spielt die Farbsymbolik eine wesentliche Rolle. Im Gegensatz zu *Hundert Tage* wird sie jedoch nicht zur Verdeutlichung der Stereotype herangezogen, sondern untermalt die Gewaltdarstellung. So spricht Geisreiter davon, dass alles in Afrika „rot“ (GC 19) ist, und deutet damit bereits die blutigen Geschehnisse an, die er später schildert: Das Mädchen, das in einer Blutlache ausrutscht, trägt ein „rotes Kleid“ (GC 91), der Junge, den er adoptieren will, trägt ein „rötliches Hemdchen“ (GC 185). Geisreiter sieht immer wieder „blutverschmierte, blutdurchtränkte Hemden, Hosen, Kleider“ (GC 130). Die Farbe Rot zieht sich also leitmotivisch durch den Roman und untermalt die drastischen Gewaltdarstellungen.

Auffällig ist, dass auch in *Der General und der Clown* oft Gewalt gegen Frauen und Kinder inszeniert wird. So beschreibt das zweite Selbstgespräch den brutalen Mord an einem Baby (GC 37f.) und der dritte Dialog ein hysterisches Mädchen in einer Blutlache (GC 91). An späterer Stelle redet Geisreiters erste Stimme über „das Aufschlitzen von Schwangeren“ und die Ermordung von Kindern (GC 185). Im Gegensatz zu *Hundert Tage* werden hier die Gewaltexzesse sehr detailliert dargestellt und wenig ausgespart. Welche Art von Gewalt erzählt wird, lässt sich ebenfalls auf zwei verschiedenen Handlungsebenen erklären. Die Gewaltepisoden dienen vor allem dazu Geisreiters Veränderung zu untermalen. Zu Beginn sind es noch allgemeine und schwer fassbare Beobachtungen, die er in seinem Inneren verhandelt, so zum Beispiel Leichen, die in den Flüssen schwimmen (GC 24). Hier steht seine eigene Schuld – das, was ihn eigentlich bewegt – noch nicht im Vordergrund

(GC 93). Am Ende geht es viel stärker um seine Schuld und sein Versagen: „Ich werde meine zehn toten belgischen Soldaten nie vergessen, mein ganzes Leben lang werde ich sie nicht vergessen, und ich werde mich stets schuldig fühlen bei dem Gedanken an ihren Tod“ (GC 354). Geisreiter's erste Stimme versteckt sich dadurch nicht mehr hinter der Darstellung archaischer Gewalteskapaden, von denen sie sich noch abgrenzen kann, sondern beschäftigt sich mit Geisreiter's eigener, sehr persönlicher, Schuld. Nachdem er diese Schuld erkannt hat, braucht Geisreiter die Inneren Dialoge nicht mehr und er muss auch nicht mehr über die Gewalt sprechen, die er gesehen hat (GC 373). Das zeigt, wie eng die Gewaltdarstellung an die Figur Geisreiter geknüpft ist. Wenn Geisreiter sein Trauma (zumindest ansatzweise) überwunden hat, dann spielt auch das, was er gesehen hat, keine so große Rolle mehr. Es wird also nur das erzählt, was Geisreiter charakterisiert und für ihn und seine Gefühle wichtig ist. Der Völkermord an sich steht also wiederum nicht im Zentrum, nimmt aber durch die explizitere Darstellung auf der Textoberfläche eine größere Rolle ein als in *Hundert Tage*. Die Drastik der Szenen hat somit auf der Figurenebene zum einen den Effekt, dass Geisreiter sein Trauma vor sich rechtfertigen kann, da ihm seine Familie das Gefühl vermittelt, dass sein Verhalten unangemessen ist (GC 52f.). Zum anderen dient sie ihm dazu sich stärker von der Brutalität abzugrenzen. Wenn jedoch in den Inneren Dialogen durch die dritte Stimme Geisreiter's eigene Stereotype und seine Schuld herausgestellt werden, wird Geisreiter's Sicht vom impliziten Autor problematisiert. Der Widerspruch innerhalb der Figur Geisreiter wird hauptsächlich durch die Streitgespräche deutlich. Es spielt jedoch auch eine Rolle, dass durch Geisreiter's Selbstmordgedanken (GC 51) und die Bemerkungen, die seine Frau über seinen Zustand macht (GC 59), klar wird, dass sein psychischer Zustand seine Wahrnehmung beeinflusst, was ihn ebenfalls als einen zweifelhaften Wahrheitsträger ausweist.

Ähnlich wie David verändert sich im Laufe des Romans auch Geisreiter's eigene Gewaltbereitschaft, beziehungsweise erlebt er physische Gewalt am Ende als befreiend. Das hat jedoch eine andere Funktion als bei David. Während bei David die körperliche Gewalt auf der Figurenebene nur ein Ausdruck der bereits in David vorhandenen Gewaltbereitschaft ist und auf der metaphorischen Ebene die Gewalt des

Völkermords darstellt, ist Geisreiters körperliche Gewalt eine Form, aktiv seine eigenen Dämonen zu bekämpfen. Der Kampf mit Ngilimana ist der erste Schritt. Hier wird Geisreiter noch angegriffen und muss sich wehren (GC 210); als er jedoch den Pfau tötet, nimmt er zum ersten Mal die aktive Rolle ein und „spürt[] eine trotzig Gelassenheit in sich“ (GC 299). Für Geisreiter ist der Pfau, dessen Geräusche ihn an Panzerketten erinnern (GC 295), ein Symbol für seine traumatischen Erinnerungen. Das Töten des Pfau hat für ihn eine befreiende Wirkung, während für David das Töten des Bussards ein Ausdruck seiner Lust an Gewalt ist. Für Geisreiter bedeutet also die Fähigkeit zu Handeln einen weiteren Schritt aus seinem traumatischen Zustand heraus. David hingegen gerät durch sein Handeln stärker in den Sog der Gewalt (HT 188). Am Ende transferiert Geisreiter seine Erfahrungen, dadurch dass es ihm schließlich gelingt, diese aufzuschreiben. Anders als David, der sich von der Menschheit zurückzieht (HT 208), gelingt es Geisreiter sich wieder zu integrieren und seine Autobiographie zu verfassen (GC 400).

Fazit

In beiden Romanen stehen also die Figuren im Vordergrund und es wird ausschließlich das erzählt, was der Beschreibung ihres Leidens dient. Das bedeutet, dass auch nur die Art von Gewalt geschildert wird, die der jeweiligen Figur zur Charakterisierung oder zur Selbstdarstellung dient. Das heißt ebenfalls, dass trotz der Darstellung des Leidens der ruandischen Bevölkerung immer die Gefühle der Protagonisten ausschlaggebend sind: ihre Einschränkungen, ihre Rolle im Geschehen, die Auswirkungen auf ihr Leben und ihre Schuldgefühle. Dadurch wird zwar einerseits vermieden, dass sich die Protagonisten in die ruandische Bevölkerung hineinversetzen und den Völkermord aus ihrer Perspektive darstellen müssen, andererseits dienen den Protagonisten die Berichte über den Völkermord – vor allem bei David – oft als Mittel zum Zweck. Dies hat darüber hinaus den Effekt, dass beide Protagonisten (in Bezug auf die von Buch geforderte Darstellung der ‚realen Ereignisse‘) als zweifelhafte Wahrheitsträger dargestellt und durch den impliziten Autor ihre eigenen Schuldgefühle, Geisreiters traumatisierter Zustand und

Davids Egozentrismus hervorgehoben werden. Besonders David, der anders als der General Geisreiter als ‚Jedermann‘ gesehen werden kann, führt dem Leser ebenfalls vor Augen, dass es beim *Othering* immer um die eigene Person und deren Identitätsbildung geht und nicht um das, was als das ‚Andere‘ stilisiert wird. Darüber hinaus nutzen beide Figuren auch die Konstruktion ihrer Erinnerungen zu diesem Zweck. Anhand von David und Geisreiter lässt sich also zeigen, dass Erfahrungen immer diskursiv konstruiert sind und nie „real“,⁵⁰ da die Figuren sich zur Identitätsbildung verschiedener Diskurse bedienen – so zum Beispiel des kolonialen oder des militärischen Diskurses – und auch ihre Erinnerung so entwerfen, dass der Fokus auf ihrer Person liegt.

Die Texte unterscheiden sich jedoch in der Darstellungsweise von Erinnerungen. Während bei Geisreiter die Erinnerungen vom Erzähler als etwas Unterbewusstes vermittelt werden, erzählt David seine Erlebnisse und steuert dadurch das, was er als Erinnerungen vermitteln möchte. Ernst van Alphen entwickelt die Unterscheidung von Realität, Erinnerung und Identität zwar am Beispiel des Holocaust,⁵¹ doch die beiden besprochenen Romane zeigen, dass sein Konzept auch auf den Völkermord in Ruanda und den literarischen Umgang mit diesem übertragen werden kann. Der Unterschied zwischen Erinnerung und Geschichte wird herausgestellt und dadurch noch einmal angezweifelt, ob eine universell ‚wahre‘ Darstellung der Ereignisse – und der Gewalt – erreicht werden kann.

Darüber hinaus schreiben sich beide Autoren mit ihren Romanen in gewisser Weise auch in den Täter-Opfer-Diskurs ein, indem sie anhand der Charakterisierung ihrer Protagonisten das Täterleiden problematisieren. Indem sie einen Genozid auf einem anderen Kontinent thematisieren, entfernen sie sich zunächst von der Schuldfrage, die im deutschsprachigen Raum in jeder literarischen Bearbeitung des Holocaust immer noch vorherrschend ist. Da sie jedoch trotzdem die Frage nach dem Täter- und Opfer-Leiden thematisieren, könnte ein Rückbezug zu dieser Diskussion hergestellt werden. Das wirft die Frage auf, ob anhand von deutschsprachigen Texten, die Genozide in anderen Ländern themati-

⁵⁰ Vgl. dazu Ernst van Alphen: *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*. In: Mieke Bal u. a. (Hg.), *Acts of Memory*, S. 24-38, hier S. 25.

⁵¹ Ebd., S. 27, 35ff.

sieren, auch die Täter- und Opfer-Frage im deutschsprachigen Raum indirekt mitverhandelt wird. Deshalb ist es von Bedeutung, sich mit diesen Romanen auseinanderzusetzen, da sie zeigen, dass selbst in einer postkolonialen Ära Mechanismen des *Othering* weiterhin greifen und die Darstellung von Gewalt und Völkermord auch – oder gerade – in einem Post-Holocaust-Zeitalter immer noch unter dem Einfluss der ‚Unsagbarkeits-Topik‘ steht.

Carolin Regler

Inselrundgänge, Kartenfantasien und Atlasreisen.
Facetten des Insel-Motivs in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*

1. In See stechen

Ich las Bücher über Inseln. Über meine Inseln gab es fast nichts, aber schließlich war die Welt voller Inseln, Inseln mit Kaffeepflanzungen, Orchideen und Zypressen, aus Lava, zermahlene Muscheln und versteinertem Vogelmist, Inseln mit Militärstützpunkten und Pinguinkolonien, mit Lachsfarmen und mit seltenen Sprachen, winzige Inseln und Inseln mit Städten, solche mit und solche ohne Brücken, versprengte Schären, überwucherte Paradiese, sonnenverbrannte Felsen, Pfaueninseln, Bäreninseln, Gefängnisinseln, Inseln, die jemand in rosa Plastikfolie verpackt hatte, Inseln, die in der Regenzeit im Meer versanken, Schatzinseln, einsame Inseln, verseuchte Inseln, fliegende Inseln.¹

Dieses Zitat aus Annette Pehnts Roman *Insel 34* zeigt, dass Inseln Orte sind, die auch in Zeiten von Globalisierung, Massentourismus und virtuellen Realitäten nichts von ihrer Faszination verloren haben. Es verdeutlicht die vielfältigen Verflechtungen der Insel mit ästhetischen und wissenschaftlichen Diskursen, die Inkommensurabilität von Inselrealitäten und Inselfantasien, mit der sich auch der Gegenstand der folgenden Überlegungen auseinandersetzt: Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln*, erschienen 2009 im Mare-Verlag, präsentiert 50 reale Hochseeinseln in kurzen Texten und anhand von Landkarten. Als bimediales Produkt kombiniert der *Atlas* die Möglichkeiten der literarischen und der kartografischen Darstellungsweisen. Zudem verwischt er die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion. Diese zweifache Hybridität von Schalanskys Gesamtkunstwerk korreliert mit seiner insularen Thematik: Reale und fiktive Inseln sind als ideale kartografische Objekte und zentrale Topoi der Weltliteratur oft und in vielerlei Weise abgebildet und beschrieben worden.

¹ Annette Pehnt: *Insel 34*. Roman. München 2003.

Die Geschichte insularer Handlungsorte in der Fiktion² beginnt mit der *Odyssee* und findet ihren Höhepunkt in der Begründung der literarischen Genres Utopie und Robinsonade. Der durch das Meer von den kontinentalen Zentren abgeschiedene, periphere Raum der Insel eignet sich durch seine ‚natürliche‘ Begrenztheit für vielfältige Semantisierungen. Die Vorstellung, bei Inseln handele es sich um ‚andere‘ Orte, verbindet sich oft mit der Zuschreibung zeitlicher Anomalien. Darüber hinaus kann die Insel sinnbildlich für die existenzielle Einsamkeit des Individuums, aber auch für die Möglichkeit einer besseren Gesellschaft stehen. Aus produktionsästhetischer Perspektive eignen sich Inselräume als exotische Kulissen oder als leicht zu erfindende, begrenzte und begrenzende Handlungsorte.

Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* bilanziert, das will die folgende Untersuchung zeigen, die vielfältigen Vorstellungen und Zuschreibungen, die mit der Landschaftsform Insel verbunden sind. Ihre Texte dekonstruieren dabei vor allem das Klischee der paradiesischen oder utopischen ‚einsamen Insel‘, indem sie es mit historischen und aktuellen Inselrealitäten konfrontieren. Zu fragen ist daher: Wie lassen sich Inseln als Naturphänomene beschreiben und welche Funktionen haben sie in der Realität? Welche Symbolgehalte werden dem Inselmotiv im literarischen Diskurs zugeschrieben? Welche Vor- und Nachteile haben Inselschauplätze aus produktionsästhetischer Sicht? Diese Fragen sollen mit Hilfe der Forschungsliteratur über die historische Wahrnehmung und die mediale Repräsentation von Inseln beantwortet werden. Gezeigt wird gleichzeitig, welche der dargestellten Aspekte im *Atlas der abgelegenen Inseln* auf welche Weise aktualisiert werden.

² Einen ersten Eindruck von der Vielfalt literarischer Inselfiktionen und deren Popularität vermitteln Anthologien wie beispielsweise Anne Marie Fröhlich (Hg.): *Inseln in der Weltliteratur*. 2. Aufl. Zürich 1989; Lothar Meyer (Hg.): *Von Insel zu Insel*. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main/Leipzig 2004 und, kürzlich erschienen, Susanne Gretter (Hg.): *Reif für die Insel*. Insel-Geschichten. Frankfurt am Main/Leipzig 2011.

2. Wahrnehmungen realer Inseln

Inseln sind ringsum von Wasser umgebene Landmassen, kleiner als Kontinente, aber größer als Felsspitzen. „[U]nd plötzlich wurde mir klar, dass Inseln nichts als kleine Kontinente und die Kontinente wiederum nichts anderes als sehr, sehr große Inseln sind“,³ schreibt Schalansky in ihrem Vorwort und deutet damit an, dass es sich bei der Differenzierung zwischen Inseln und Kontinenten – beides vom Meer umschlossene Landmassen – um ein kulturelles Konstrukt handelt. Das Kriterium der Größe ermöglicht zwar eine graduelle Abstufung, aber keinen qualitativen Unterschied zwischen Eiland und Festland. Dass Australien als kleinster Kontinent und Grönland als „die weltgrößte Insel“ (V 10) gilt, ist somit in gewisser Weise willkürlich.

Durch das Aufeinandertreffen der Elemente Land und Wasser entsteht in der Wahrnehmung des Landlebewesens Mensch eine Grenze, die leicht oder schwer zu überwinden ist, je nachdem, ob es sich um eine flache Übergangszone wie den Strand oder um eine Steilküste mit mauerartigen Klippen handelt. Meeres- und insbesondere Hochseeinseln sind mit Hilfe von Verkehrsmitteln auf dem Wasser- oder Luftweg physisch erreichbar, Kommunikationsmedien und Informationsströme verbinden sie virtuell mit dem Festland. Inseln sind darüber hinaus Naturräume, etwa Vulkan- oder Koralleninseln, die je nach ihrer Position auf dem Globus unterschiedlichen klimatischen Bedingungen unterliegen, was wiederum Flora und Fauna beeinflusst: Inseln in den Polarregionen werden als wüste, im besten Fall erhabene⁴ Orte wahrgenom-

³ Judith Schalansky: Vorwort. Das Paradies ist eine Insel. Die Hölle auch. In: Dies.: Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde. 4. Aufl. Hamburg 2009, S. 12-13. Im Folgenden mit der Sigle V nachgewiesen.

⁴ Als Beispiele für das Schrecken und Ehrfurcht hervorrufende Naturerhabene im *Atlas der abgelegenen Inseln* sind die Beschreibungen der Boutvetinsel und Süd-Thules zu nennen, die beide in der Antarktis liegen. Erstere ist „ein einziges steiles Eiland in wilder Pracht, mit schroffen Eismauern und bis zum Meeresspiegel abfallenden Gletschern, ein gewaltiges Feld aus Firn.“ (A 46) Zu Süd-Thule (A 50) heißt es: „Plötzlich stoßen sie auf gefrorenes Land mit schwarzen Klippen, steil und voller Höhlen: in den Höhen von Seeraben bewohnt, in der Tiefe von tobenden Wellen gepeitscht. Dicke Wolken bedecken seine Berge, nur ein einziger beschneiter Gipfel ragt weit über sie hinaus, mindestens zwei Meilen hoch.“

men, Inseln in der Nähe des Äquators stellen wir uns exotisch, tropisch und paradiesisch vor.

Inseln werden immer zu den Kontinenten in Relation gesetzt, von denen sie durch das Wasser abgeschieden sind. Aus okzidentaler Perspektive besetzen Inseln eine randständige Position, weshalb ihnen der „Status des Abgeleiteten, Sekundären“⁵ zugewiesen wird. Für den Briten Henry Waterhouse etwa bildet London den Mittelpunkt der Welt, die Antipoden-Insel ist damit der exzentrischste Ort auf der Erdkugel.⁶ Die mythische Vorstellung eines Weltrandes entspricht nicht dem modernen sphärischen Weltbild („[a]uf der endlosen, kugelförmigen Erde kann jeder Punkt zum Zentrum werden“, V 13), erweist sich aber als langlebig und lässt sich mit zahllosen Bildern ausdrücken: „Wo Thule liegt? Am äußersten aller Ränder. Am polaren Kreis. Kurz vor dem mit Brettern vernagelten Ende der Erde: der letzte Posten der bekannten Welt [...]“ (A 50). Dass die Opposition von kontinentalen Zentren und insularer Peripherie abhängig ist von Standpunkt und Blickwinkel („Nur vom Festland aus gesehen ist eine solche Insel [...] entlegen.“ V 13) wird am Beispiel der Osterinsel verdeutlicht, deren Einwohner ihre ‚abgelegene‘ Heimat als „Nabel der Welt“ (vgl. V 13, A 100) bezeichnen.

Inseln gelten als „übersichtliche[] Landstriche[]“ (V 18) und im wahrsten Sinne als überschaubar,⁷ denn Insularität lässt sich in der Idealvorstellung durch Inblicknahme erkennen. Neben der visuellen wäre auch eine auditive Form der Feststellung von Insularität denkbar. Analog zu einer meteorologischen Insel-Definition, die auf den klimatischen Einfluss des Meeres im Inneren der Insel abhebt,⁸ heißt es über die Insel Tikopia: „Seit 3000 Jahren leben Menschen auf diesem Eiland, so klein,

⁵ Christian Moser: Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation. In: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart 2005 (= DVjs Sonderband, 27), S. 408-432, hier S. 408.

⁶ Vgl. Judith Schalansky: Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde. 4. Aufl. Hamburg 2009, S. 90. Im Folgenden mit der Sigle A nachgewiesen.

⁷ Vgl. Moser, Archipele der Erinnerung, S. 409.

⁸ Nach dieser Definition wären Kreta und Sizilien keine Inseln, da in deren Zentrum kein maritimer Einfluss herrscht, vgl. Frauke Lätsch: Insularität und Gesellschaft in der Antike. Untersuchungen zur Auswirkung der Insellage auf die Gesellschaftsentwicklung. Stuttgart 2005 (= Geographica historica, 19), S. 25.

dass der Ozean selbst von der Inselmitte zu hören ist.“ (A 116) Die Howland-Insel wiederum ist so winzig, dass sie von einer Wolke verdeckt werden kann (vgl. A 76). Für die Inselerkenntnis ist eine erhöhte Position, die sich auf der Insel durch die Besteigung eines Berges erreichen lässt, ideal. Die Höhe des Flugzeugs, von dem aus Amelia Earhart nach der Insel Ausschau hält, erweist sich allerdings als zu groß und führt zu Orientierungsverlust. Seefahrern dienten Inseln als Landmarken:

Inmitten der unermesslichen Wasserwüste, in der sich der Blick verliert, scheint sie dem Auge einen festen Anhaltspunkt geben zu können. Umgeben vom bedrohlichen, stets bewegten und wandelbaren Element des Flüssigen, verheißt sie Orientierung, Sicherheit und Stabilität. Sie erscheint somit als der Inbegriff eines deutlich markierten Ortes.⁹

Die Insel tritt so dem *horror vacui* des Menschen entgegen,¹⁰ ist aber aufgrund ihrer leichten Überschaubarkeit auch „dem kolonisatorischen Prozeß besonders widerstandslos ausgeliefert“.¹¹

And as Bougainville and Shakespeare both understood, islands seem to be natural colonies. This is not just because of the desire to possess what is paradisaal or utopian, but because islands, unlike continents, look like property.¹²

⁹ Moser, Archipele der Erinnerung, S. 409.

¹⁰ Urs Bitterli vertritt sogar die These, dass die Weltkarten des 15. und 16. Jahrhunderts vor falsch verzeichneten und fiktiven Inseln gewimmelt hätten, weil diese erfunden worden seien, um die schreckliche Leere der Ozeane zu füllen, vgl. Urs Bitterli: Die exotische Insel. In: Thomas Koebner / Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Frankfurt am Main 1987, S. 11-30, hier S. 13.

¹¹ Ebd., S. 22-23.

¹² Rod Edmond / Vanessa Smith: Editors' introduction. In: Dies. (Hg.): Islands in history and representation. London 2003 (= Postcolonial literatures, 6), S. 1. Exkurs: Dieses Zitat stellt die Zuschreibungen des Paradiesischen und des Utopischen sowie zwei sehr unterschiedliche Autoren nebeneinander: William Shakespeares *The Tempest* gilt als bekanntestes Inseldrama der Literaturgeschichte. Der insulare Schauplatz ermöglicht die mustergültige Wahrung der klassischen drei Einheiten, ist als magischer Ort konzipiert, perspektiviert den Gegensatz von Natur und Kultur und ermöglicht die Behandlung der Frage nach legitimer Herrschaft. – Der Seefahrer Louis Antoine de Bougainville wurde bekannt mit *Voyage autour du monde*, dem Bericht seiner Weltumseglung. Die Insel Tahiti beschreibt er dort als ‚Nouvelle Cythère‘: Seine „glaubhafte Affirmation einer irdischen Paradiesinsel übertraf alle seit Kolumbus vernommenen Reden über einen hier

Als „natürliche Kolonien“ (V 19) stellen Inseln Rohstoffe und Lebensraum bereit oder dienen als Zwischenstationen für den globalen Warenaustausch. Ökonomisch nicht verwertbare Inseln können der politischen Machtdemonstration dienen – insulare Territorien werden, wie auch die Pole oder der Mond, um des Besitzens willen besetzt.¹³ Strategische Bedeutung können Inseln insbesondere dann erlangen, wenn ihre Position auf dem Erdball geopolitisch relevant wird:

Die Amerikaner besetzen die höchste Erhebung, einen vertrockneten Aschekegel, ein 169 Meter hoher Auswuchs an der Südspitze einer winzigen Insel, die plötzlich strategisch bedeutsam geworden ist – ein unsinkbarer Flugzeugträger, groß genug für Start- und Landebahnen zukünftiger Bomber, nah am Feindesland. (A 112)

Die Lage einer Insel kann aber nicht nur militärisch, sondern auch wissenschaftlich vorteilhaft sein: Die Campbell-Insel etwa war 1874 der perfekte Standort, um einen Venustransit zu beobachten – leider verdeckte eine Wolke das astronomische Jahrhundertereignis (vgl. V 16, A 96). Der Zugriff der Wissenschaften auf insulare Räume ist überhaupt eines der Hauptthemen des *Atlas der abgelegenen Inseln*: Auf einigen Inseln gibt oder gab es eine Polar-, Wetter- oder Forschungsstation (vgl. A 26, 29, 38, 62, 78, 96, 108), bei vielen Figuren handelt es sich um Wissenschaftler, genauer gesagt um einen Meeresbiologen (vgl. A 84), Vogelforscher (vgl. A 28) und sonstige Naturforscher (vgl. A 56, 78, 114). Die Inselvergangenheit wird archäologisch untersucht (vgl. A 74, 100) und nicht einmal der Plesiosaurier-Halswirbel auf der Insel Einsamkeit bleibt un-

oder dort vorgefundenen ‚Naturzustand‘ und diesen bewohnende ‚edle Wilde‘.“ Volkmar Billig: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin 2010 (= Blaue Reihe Wissenschaft, 11), S. 142.

¹³ Die Polregionen gelten als Symbol der neuzeitlichen Weltneugierde und der Grenzüberschreitung – mit ihrer realen Eroberung Anfang des 20. Jahrhunderts verlieren Polarfantasien an Bedeutung, vgl. Friedhelm Marx: Pol. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 280-281. Karl Kraus schreibt in seinem Essay *Die Entdeckung des Nordpols*: „Denn an dem Nordpol war nichts weiter wertvoll, als daß er nicht erreicht wurde. Einmal erreicht, ist er eine Stange, an der eine Fahne flattert, also etwas, das ärmer ist, als das Nichts, eine Krücke der Erfüllung und eine Schranke der Vorstellung.“ Karl Kraus: *Die Entdeckung des Nordpols*. In: Johannes Zeilinger: *Auf brüchigem Eis. Frederick A. Cook und die Eroberung des Nordpols*. Berlin 2009, S. 317-330, hier S. 319.

entdeckt (vgl. A 26). Hydrografen (vgl. A 96) widmen sich ozeanografisch noch unerforschten Meeren (vgl. A 46), Petrografen schreiben ihre Berichte über Inselgesteine (vgl. A 132), seltsame Krankheiten werden erforscht und genetisch entschlüsselt (vgl. A 34, 98). Zahlreiche Expeditionen (vgl. A 30, 126, 130) und Forschungsschiffe (vgl. A 44, 46) sind überall auf der Welt unterwegs, und selbst auf noch so abgelegenen Inseln kommt ab und an ein Experte vorbei (vgl. A 104) – außer die indigene Bevölkerung will und kann sich dem widersetzen (vgl. A 112). Bisweilen verschwimmen allerdings wissenschaftliche und militärische Zwecke, wie bei der Zündung einer französischen Wasserstoffbombe (vgl. A 80) oder der Weltraumforschung und Raumfahrttechnologie (vgl. A 36). Im Vorwort schreibt Judith Schalansky:

Für die empirische Forschung ist jede Insel ein Fest, ein Labor der Natur; hier muss der Untersuchungsgegenstand endlich einmal nicht mühsam abgegrenzt werden, die Wirklichkeit bleibt zumindest so lange greifbar und zählbar, bis Flora und Fauna von invasiven Tierarten ausgerottet oder die Bevölkerung von eingeschleppten Krankheiten dahingerafft wird.
(V 17)

Dieser Labor-Gedanke, den die Autorin ironisch gebrochen und mit deutlich kritischen Untertönen versehen referiert, wird auch in der Forschungsliteratur zum Inselmotiv artikuliert:

Inseln stehen in dem Ruf, besonders dankbare Erkenntnisobjekte zu sein. Mehr noch: Sie erfüllen die heuristische Funktion von Erkenntnisinstrumenten. Der limitierte Raum der Insel verheißt die Möglichkeit, komplexe Phänomene zu isolieren, überschaubar und beherrschbar zu machen. Die Insel erscheint als ein ideales Experimentierfeld.¹⁴

Die heuristische Funktion der Insel thematisiert Schalansky so: „Während die Absurdität der Wirklichkeit sich in der relativierenden Weite der großen Landmassen verliert, liegt sie hier offen zutage.“ (V 19) Inseln sind zudem „Fußnoten des Festlandes, in gewisser Weise entbeh-

¹⁴ Moser, Archipele der Erinnerung, S. 410. Vgl. auch Edmond / Smith, Editors' introduction, S. 3 und Monika Schmitz-Emans: Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs. In: *Neohelicon* 22 (1995), H. 1, S. 189-215, hier S. 200. – In H. G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* beispielsweise fungiert die Insel als geheimes Laboratorium, in dem zweifelhafte Experimente durchgeführt werden.

lich, aber ungleich interessanter als der gewichtige, kontinentale Korpus.“ (A 13) Die Abgeschlossenheit des Inselraums ermöglicht „gesellschaftspolitische Versuchsanordnungen, die Sozialtheoretiker und Utopisten – von Thomas Morus bis Aldous Huxley – bevorzugt auf imaginären Inseln anzusiedeln pflegen“,¹⁵ aber auch naturwissenschaftliche und (evolutions-)biologische sowie anthropologische und ethnologische Forschung.¹⁶ Die Wasser-Land-Grenze der Insel wird so als Laborgrenze oder als Gefängnismauer perspektiviert. Als natürliche Gefängnisse (vgl. V 17) eignen sich Inseln als „Sammelplatz für alles Unerwünschte, Verdrängte und Abwegige“ (V 18).

3. Die Insel als Heterotopie

Dass Michel Foucaults Konzept heterotopischer Räume für den *Atlas der abgelegenen Inseln* relevant ist, zeigt sich im folgenden Zitat, in dem der Zusammenhang der Heterotopien ‚Schiff‘, ‚Kolonie‘, ‚Garten‘ und ‚Freudenhaus‘ skizziert wird:

Freudenhäuser und Kolonien sind die beiden Extremformen der Heterotopie, und wenn man bedenkt, dass Schiffe letztlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafem zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen, was die Gärten dort zu bieten haben, dann werden Sie verstehen, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis heute nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist [...], sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence* [Hervorh. im Orig.]. In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume.¹⁷

¹⁵ Moser, *Archipele der Erinnerung*, S. 410.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2007, S. 317-329, hier S. 327.

Kolonien, Schiffe, Gärten,¹⁸ Friedhöfe,¹⁹ Gefängnisse,²⁰ das Theater und das Kino²¹ sowie Bibliotheken²² sind Motive, die sich im *Atlas der abgelegenen Inseln* identifizieren lassen und die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet – die Insel selbst erwähnt Foucault in diesem Zusammenhang allerdings nicht. Volkmar Billig argumentiert, dass die Insel im Schnittpunkt von Schiff und Garten „den Blick geradezu auf die Inselimago zwingen[]“,²³ Christian Kiening erklärt ohne Umschweife: „Verbreitetester Typus der Heterotopie ist traditionsgemäß die Insel.“²⁴ Traditionell ist die Insel aber zunächst mit dem Genre der Utopie ver-

¹⁸ Nach Foucault vereinen Gärten widersprüchliche Orte und bilden so einen Mikrokosmos: „Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und zugleich ist er die ganze Welt. Der Garten ist seit der frühesten Antike eine geglückte, universalisierende Heterotopie [...]“ Ebd., S. 24. Im *Atlas der abgelegenen Inseln* kommt nicht nur der Paradies-Topos vor, der die Insel mit dem Garten Eden verbindet, auch in der Tikopia-Erzählung ist von Gärten die Rede: „Lass uns das Kind töten, denn wenn es lebt, wird es keinen Garten für ihn geben.“ (A 116).

¹⁹ Vgl. Foucault, Von anderen Räumen, S. 322-323. Beispiele hierfür finden sich in den Texten zu St. Kilda (A 34), St. Helena (A 42), Iwojima (A 112) und in gewisser Weise auch in der Miniatur über die Deception-Insel (A 128).

²⁰ Vgl. Foucault, Von anderen Räumen, S. 322. Als Beispiele zu nennen sind die Texte *St. Helena* (A 42) und *Norfolkinsel* (A 86).

²¹ „Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind. Und das Kino ist ein sehr sonderbarer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.“ Foucault, Von anderen Räumen, S. 324. Vgl. hierzu die Miniaturen zur Norfolk-Insel (A 86) und zu Amsterdam (A 62), wo, da im Videosaal pornografische Filme gezeigt werden, sozusagen eine Kombination von Kino und Bordell vorliegt.

²² Vgl. Foucault, Von anderen Räumen, S. 325. Um eine Bibliothek geht es in Schalanskys Text *Robinson Crusoe* (A 74).

²³ Billig, *Inseln*, S. 256.

²⁴ Christian Kiening: *Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt*. Göttingen 2006 (= *Historische Semantik*, 9), S. 202. In der Fußnote bezieht er sich unter anderem auf die drei folgenden Publikationen, die allerdings nicht mit dem Heterotopie-Begriff operieren: Horst Brunner: *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart 1967 (= *Germanistische Abhandlungen*, 21); Horst Albert Glaser: *Utopische Inseln. Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie*. Frankfurt am Main u. a. 1996, und Moser, *Archipele der Erinnerung*.

bunden, das Thomas Morus mit einem Inseltext begründet hat. Als Utopien bezeichnet Foucault „Orte ohne realen Ort“, die

in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenteil der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume.²⁵

Mehr interessiert er sich aber für die anderen ‚anderen Räume‘, deren Beschreibung auf Inseln zutrifft: Heterotopien sind „gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen“,²⁶ „stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen“²⁷ und „setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht“.²⁸ Interpretiert man Foucaults Konzept der Heterotopie so, dass diese Orte Abweichungen Raum geben oder alles Abweichende und Heterogene versammeln, kontrollieren und wieder eingliedern,²⁹ kann man die Ambivalenz der Inseln in Schalanskys *Atlas* folgendermaßen deuten: Einerseits sind Inseln als Fluchtorte mit vielerlei positiven Vorstellungen besetzt, andererseits dienen sie auch als isolierte Sammelstellen für Unwillkommenes und Ausgestoßene (vgl. V 18): Ein „Relikt aus kolonialen Zeiten“ (A 60) ist beispielsweise die Nutzung des Atolls Fangataufa als Testgelände und Experimentierfeld für Kernwaffen durch Frankreich (vgl. A 80). Trotz „unberührter und üppiger Natur“ muss die Lagunenlandschaft als „neue Einöde“ erhalten, nachdem „Algerien und seine Wüste unabhängig“ geworden sind. „[F]ernab von den Augen der Welt“ wird auf Fangataufa 1968 die erste französische Wasserstoffbombe gezündet.

Jemand sagt den Codenamen für diese Operation: *Canopus* [Hervorh. im Orig.] – wie der Name des zweithellsten Sterns am Nachthimmel, der so weit südlich steht, dass er von Frankreich aus nicht zu sehen ist, genauso

²⁵ Foucault, Von anderen Räumen, S. 320.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 324. Derartige zeitliche Brüche bezeichnet Foucault auch als ‚Heterochronien‘.

²⁸ Ebd., S. 325.

²⁹ Vgl. Tobias Klass: Heterotopie. In: Clemens Kammler / Rolf Parr / Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2008, S. 363-366, hier S. 265. Vgl. auch Foucault, Von anderen Räumen, S. 326.

wenig wie die Explosion dieser Bombe um 19 Uhr 30 Pariser Zeit [...].
(A 80)

Dass ‚Canopus‘ der Name eines mythischen Schiffsteuermanns ist und dass man den nach diesem benannte Himmelskörper im Sternbild des Schiffes findet, überspringt der Text. Betont wird hingegen, dass im Pazifik eine Kernwaffe getestet wird, die einen 520 Meter hohen Heliumballon in den Himmel steigen lässt, der aber auf der Nordhalbkugel (so wie der Stern Canopus) unsichtbar (beziehungsweise nur medial vermittelt sichtbar) ist. Die Metropole Frankreich veranlasst eine Detonation in der Peripherie der Südhalbkugel, um die eigene Position im Ost-West-Konflikt der Nordhalbkugel zu stärken. Die ‚Strahlkraft‘ des „zweithellsten Sterns am Nachthimmel“ korreliert mit dem Abschreckungseffekt und der radioaktiven Verseuchung durch die 2,6 gezündeten Megatonnen: „Sechs Jahre lang darf Fangataufa von niemandem mehr betreten werden.“ Dass das Tuamoto-Archipel nicht nur auf der anderen Hemisphäre liegt, sondern dass es sich bei ihm und Frankreich beinahe um Antipoden handelt, wird durch den Verweis auf die divergierende Pariser Ortszeit der Explosion verdeutlicht.

4. Konstruktcharakter kultureller Inselwahrnehmungen

Inseln werden nicht nur als heterotopische Orte, ideale Labore der Wissenschaft, überschaubar und orientierungsstiftend wahrgenommen, ihnen kann auch genau das Gegenteil attestiert werden. Christian Moser beschreibt neben der dominanten Konzeption der Insel „als einer fixen Lokalität und eines scharf abgegrenzten Raums“,³⁰ der sich durch „Marginalität, Begrenztheit und innere Homogenität“³¹ auszeichnet, auch die Alternative der „offenen, beweglichen und hybriden Insel“.³² Die Vorstellung der insularen Begrenztheit erweist sich damit als Produkt einer symbolischen Praxis, als diskursiv und kulturell konstruiert.³³ In der Wahrnehmung der Bewohner Polynesiens etwa ist das Meer we-

³⁰ Moser, Archipele der Erinnerung, S. 412.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 413.

³³ Vgl. ebd., S. 412-413.

der eine schützende noch eine beengende Grenze, sondern ein „entgrenzendes und verbindendes Medium“. ³⁴ An die Schriften von Clifford Geertz und Marc Augé anschließend kritisiert Moser damit auch die anthropologische und ethnologische Vorliebe für Inselmilieus. Er verwirft die Insel als „Paradigma des anthropologischen Orts“ ³⁵ und die Modellfunktion von Forschungen über Inselkulturen, da es sich bei der Vorstellung der insularen Begrenztheit um ein kulturelles Konstrukt handelt. ³⁶

Human cultures are not typically sharply bounded or homogenous. Islands appear to hold out this prospect, and with it the possibility of the complete description of something static, unmixed and singular. In fact they have always been places of arrival and departure, the location of hybrid cultures, as storms, shipwrecks, unplanned landfalls and incomplete or abandoned settlement produce ever-changing worlds. [...] [I]slands are incontinent. ³⁷

Aber nicht nur außereuropäische Kulturen, auch die kulturelle Tradition des Okzidents kennt verschwindende, versinkende und schwimmende Inseln sowie Inseln ohne stabile Form, ³⁸ auf denen Reisende mit Magie und Metamorphosen konfrontiert werden. ³⁹ Diese offene Inselfiguration findet sich in zweierlei Weise im *Atlas der abgelegenen Inseln* wieder. In Frage gestellt wird dort, dass Inseln verlässliche Orientierungspunkte und überschaubare Räume sind. Die Bouvetinsel (A 46), „von drei Expeditionen vergeblich gesucht, seit 75 Jahren verschollen“, ist eine der vielen Phantominseln, die von Alters her die Seekarten bevölkerten. ⁴⁰ Drei Inseln will Jean-Baptiste Charles Bouvet de Lozier 1739 gesichtet haben und hielt den (vermeintlichen) Archipel für ein Kap der Terra Australis Incognita, aber „[w]eder Cook noch Ross, noch Moore“ fanden die Inselgruppe wieder, später haben zwei Walfischfänger „die Inseln gesehen, doch ihre Positionen abweichend bestimmt“ (A 46). Schließlich wird die Bouvetinsel zwar erneut und endgültig entdeckt, aber die Inselnamen Lindsay und Liverpool müssen von den Seekarten getilgt werden. Ähn-

³⁴ Ebd., S. 412.

³⁵ Ebd., S. 411.

³⁶ Vgl. ebd., S. 410-413.

³⁷ Edmond / Smith, Editors' introduction, S. 12.

³⁸ Moser, Archipele der Erinnerung, S. 412.

³⁹ Ebd., S. 413.

⁴⁰ Vgl. Bitterli, Die exotische Insel, S. 13.

lich verhält es sich bei Pitcairn: „Es gibt kein besseres Versteck als diese Insel, fernab von den Handelsrouten, falsch verzeichnet auf den Karten der Admiralität.“ (A 102) Ein kartografischer Fehler verhilft den Meutern um Fletcher Christian in dem Film *Mutiny on the Bounty* zu einem Wissensvorsprung, mit dessen Hilfe sie der Verfolgung und Bestrafung durch die Obrigkeit entgehen können. Damit ist der Zusammenhang von Wissen und Macht, Repräsentation und Repression angesprochen. Dass der aufgrund des Klimawandels steigende Meeresspiegel zum ‚Verschwinden‘ flacher Atolle führen könnte, zeigt sich in der Miniatur zu Takuu (vgl. A 122).

Dass man sich auch auf einer Insel verirren kann, illustriert hingegen die Episode um George Hugh Banning, der auf Socorro (A 110) einen Landgang unternimmt. Auf der Suche nach Wasser folgt er einem Schaf in ein Dickicht, das „ein Irrgarten aus meterhohen Dornenranken, zerborstenen Baumstümpfen und verwelkten Weinreben“ ist. Auf Knien robbt er durch das Unterholz bis in das tiefste Gestrüpp, in das nicht einmal mehr Tageslicht eindringen kann, und gerät aufgrund von Wahnvorstellungen in Panik. Die Szene kumuliert, als „Banning das Gefühl befällt, sich auf seinen Irrgängen selbst zu begegnen“, was als Konfrontation des Individuums mit dem „Anderen‘ im eigenen Ich“⁴¹ gelesen werden kann. Es gelingt ihm zwar letztlich, sich wieder einen Weg ins Freie zu bahnen, aber die Gefahr des Verirrens und des Selbstverlusts war gegeben. Kein natürliches, sondern ein vom Menschen geschaffenes Labyrinth findet sich schließlich auf Iwojima (A 112), wo Handgranaten im löchrigen vulkanischen Untergrund 1000 künstliche Höhlen geformt haben, die zur „Totenkammer von 20 000 japanischen Soldaten“ wurden.

5. Literarisch semantisierte Inseln

Inseln werden diskursiv bedingt als begrenzte Räume und als geographische Entitäten wahrgenommen, womit ihnen eine gewisse Individualität zugesprochen wird:

⁴¹ Schmitz-Emans, Die Suche nach einer möglichen Welt, S. 202.

In terms of the modern European understanding of human consciousness, there is also a suggestive congruence between islands and individuals. Islands have a marked individuality, an obstinate separateness that we like to think corresponds to our own.⁴²

Die Insel ist somit nicht nur „[e]ine Welt für sich“,⁴³ sondern auch Symbol für Isolation, Exil und die existenzielle Einsamkeit des Subjekts – Robinson Crusoes unfreiwilliges Inselexil kann als aufklärerische Darstellung der Autarkie des Individuums gelesen werden.⁴⁴

Die für Inseln konstitutive Grenze ist das „wichtigste[] topologische[] Merkmal des Raumes [...]. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume.“⁴⁵ Das ‚Drinnein‘ der Insel steht in Opposition zum ‚Draußen‘ des sie umgebenden Meeres und der Kontinente. Horst Brunner spricht in *Die poetische Insel*, dem Standardwerk zu Inseldarstellungen in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, von einer doppelten Dialektik: Die Insel steht grundsätzlich in Opposition zum ‚Draußen‘ der ‚Welt‘, ist aber selbst ambivalent, da sie als besserer oder schlechterer Gegenbereich wahrgenommen werden kann. Eine positive Bewertung der insularen Begrenztheit und Abgeschlossenheit lässt sich mit den Begriffen ‚Übersehbarkeit‘, ‚Ordnung‘, ‚Konzentration‘ und ‚sinnvolle Beschränkung‘ paraphrasieren, die negative Bewertung dieser geschlossenen Inselfiguration hingegen lässt sich mit den Worten ‚Einsperrung‘, ‚Enge‘, ‚Öde‘, ‚Verarmung‘, ‚Leere‘ und ‚Beschränkung‘ ausdrücken.⁴⁶ Konzentriert ist diese Zwiespältigkeit in der von Fritz Brüggemann geprägten

⁴² Edmond / Smith, Editors' introduction, S. 4.

⁴³ So lautet der Untertitel einer neueren reiseliterarischen Publikation zum Thema ‚Insel‘: Thurston Clarke: *Die Insel. Eine Welt für sich*. München/Zürich 2004.

⁴⁴ Vgl. Patricia Broser: *Insel*. In: Butzer / Jacob (Hg.): *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 168-169.

⁴⁵ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränd. Aufl. München 1993 (= UTB, 103), S. 327.

⁴⁶ Vgl. Brunner, *Die poetische Insel*, S. 23. Vgl. auch Frenzel, die das insulare ‚Asyl‘ mit Geborgenheit, Ordnung, einem bestmöglichem Zustand und dem irdischen Paradies verbindet, das insulare ‚Exil‘ hingegen als Ein- bzw. Aussperrung, Verbannung, Enge, Leere und tödliche Langeweile beschreibt. Elisabeth Frenzel: *Inseldasein. Das erwünschte und das verwünschte*. In: Dies. (Hg.): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart 2008 (= Kröners Taschenausgabe, 301), S. 373.

Formel von (robinsonadischem) Inselexil und (utopischem) Inselasyl.⁴⁷ Wie die Insel beurteilt wird, ist allerdings nicht nur von der individuellen Perspektive abhängig, sondern vor allem historisch und kulturell bedingt:

Wenn der Mensch seine Umwelt, die Gesellschaft, die Zivilisation als Last und Bedrohung empfindet, wird ihm eine Insel eine erwünschte Zuflucht sein, bejaht er dagegen seine Lebensform, wird er sich nicht nach einer Insel sehnen. Daher hängt die literarische Gestaltung des Insel-Motivs von individuellen und epochalen Gegebenheiten ab.⁴⁸

Als Sinnbild für die Gesellschaft macht die Insel den Blick auf die eigene Zivilisation verhandelbar, als „Topos der Kulturation“⁴⁹ illustriert sie die Formbarkeit der Natur durch den Menschen. Im *Atlas der abgelegenen Inseln* wird der Landring des Atolls Fangataufa (A 80) gesprengt, um die Lagune für die Atomtests schiffbar zu machen – die Inselform wird vom Mensch manipuliert. Einen ähnlichen Eingriff nehmen die Utopier vor, indem sie den Isthmus der ursprünglichen Halbinsel durchtrennen,⁵⁰ um sich von der korrumpierten und korrumpierenden Zivilisation zu schützen.

Inselräume können aber nicht nur mit der Opposition von ‚Dinnen‘ und ‚Draußen‘ semantisiert werden, auch ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ kann mit ihnen verbunden werden, zumal die Insel „eine naheliegende und unmittelbar als solche einleuchtende Chiffre für das ‚Andere‘, das ‚Unbekannte‘ und ‚Abweichende“⁵¹ ist. Monika Schmitz-Emans betont hierbei aber nicht nur die Indienstnahme der insularen Begrenztheit, sondern auch die Semantisierung der insularen Abgeschlossenheit:

⁴⁷ Brüggemann geht es vor allem um die interdependente Genese der Gattungen Utopie und Robinsonade, vgl. Fritz Brüggemann: *Utopie und Robinsonade. Untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743)*. Hildesheim 1978 (= Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 46). Die Differenzierung zwischen Inseln als Zufluchts- oder Verbannungsorte ist relativ grob, da die (frei gewählte oder unfreiwillige) Ursache des Inselaufenthalts mit der Bewertung desselben zusammengefasst wird.

⁴⁸ Frenzel, *Inselwesen*, S. 373.

⁴⁹ So der Titel von Moser, *Archipele der Erinnerung*.

⁵⁰ Vgl. Brunner, *Die poetische Insel*, S. 237 und Moser, *Archipele der Erinnerung*, S. 426-427.

⁵¹ Schmitz-Emans, *Die Suche nach einer möglichen Welt*, S. 202.

Die Entfernung zwischen Festland und Insel steht metaphorisch für den Unterschied zwischen Normal- und Ausnahmezustand, zwischen Vertrautem und Unvertrautem. Das ‚Andere‘ ist grundsätzlich etwas Ambivalentes – handle es sich um andere Länder, andere Menschentypen, andere Sitten, Gebräuche, Kulturen und Sprachen, andere Zeiten, das andere Geschlecht oder das ‚Andere‘ im eigenen Ich: Faszinosum einerseits, Gegenstand des Mißtrauens und Argwohns, ja virtuelles Objekt der Aggression andererseits.⁵²

„Kolonisierung und die Ordnung der Geschlechter scheinen zusammenzugehören“,⁵³ konstatiert auch Sabine Schülting, die sich mit „Repräsentationen der fremden Frauen und Feminisierung der Fremde“⁵⁴ in Reiseberichten und Erzählungen über die Neue Welt beschäftigt. Die typische Konstellation von männlichem Seefahrer und weiblich imaginiertem, mit Frauenfiguren bevölkertem Land ist in der *Odyssee* paradigmatisch ausgestaltet und wird in der „bald topischen Liebesbeziehung zwischen ‚weißem Mann‘ und ‚braunem Inselmädchen““⁵⁵ fortgeschrieben. Das spannungsreiche „Verhältnis von kultureller Alterität und erotischer Attraktivität, von Reisen und Sexualität, von Fremdheitsentwürfen und Geschlechterkonstrukten“⁵⁶ verknüpft der *Atlas der abgelegenen Inseln* mit dem Paradiesmotiv, auf das auch eine letzte gängige Inselzuschreibung hinweist. Mit der Vorstellung der räumlichen Alterität der Insel verbinden sich häufig zeitliche Anomalien. Laut Brunner ist die Zeitform der Insel ‚Dauer‘: Zeit wird als ‚stehend‘ oder ‚kreisend‘ erfahren.⁵⁷ Es entsteht so ein „Gefühl ständiger Gegenwart, der Dauer im Wechsel; die Zeit schrumpft zusammen, da ihr Vergehen lediglich den Kreislauf der Vegetation bewirkt und sich weder Vergangenheit noch Zukunft abzeichnet“.⁵⁸ Pointierter heißt es bei Daemmrich und Daemmrich, dass die Insellage die Illusion der psychologischen Wahrscheinlichkeit verstärke, ein so abgeschiedener Platz könne von den

⁵² Ebd.

⁵³ Sabine Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg 1997 (= Rowohlt's Enzyklopädie, 580), S. 13.

⁵⁴ Ebd., S. 15.

⁵⁵ Billig, *Inseln*, S. 138.

⁵⁶ Schülting, *Wilde Frauen*, S. 13.

⁵⁷ Vgl. Brunner, *Die poetische Insel*, S. 22.

⁵⁸ Frenzel, *Inseldasein*, S. 373.

Auswirkungen historischer Prozesse unberührt geblieben sein.⁵⁹ Die für den okzidentalen Insel-Diskurs charakteristische Dominanz des Raums über die Zeit⁶⁰ ermöglicht wieder zwei konträre Bewertungen:

In a globalised world the idea of the island would seem to have lost much of its traditional resonance. Once there were no more islands to discover, some of their imaginative potential was inevitably lost. In contemporary cultural discourses of the west, islands often represent sites of cultural stagnation [...]. Isolation, once conceived of as enabling, has come to be thought of as disabling, damagingly cut off from modernity rather than a utopian alternative to it. Common to both these views is the idea that islands are places out of time [...].⁶¹

Die Paradiesmetapher ist, das ist bereits an einigen Stellen angeklungen, fest mit der Insel verbunden. Sie synthetisiert die positive Vorstellung von Inseln als nicht ganz reale, schwer zu erreichende und geschützte Räume, in denen die Zeit still steht, das Klima warm, die Natur idyllisch und der Mensch nackt ist. In das Klischee der Insel als numinosem Ort und säkularem Paradies münden, wie die Sekundärliteratur ausführlich belegt, verschiedene religiöse Traditionstränge. Den Ausgangspunkt bilden „weltweit anzutreffende Schöpfungsmythen, insbesondere Ei-Kosmogonien und Sonnensagen“,⁶² in denen Inseln eine wichtige Rolle spielen. Der Glaube, dass die Welt aus einem (von einem Urvogel oder einer Schlange im Meer abgelegten) Ei entstanden sei, findet sich fragmentarisch auch in antiken Insellegenden wieder.⁶³ Diese wiederum sind in mittelalterliche Texte eingegangen:

Die spätantik-mittelalterliche Vorstellung des Paradieses als einer fernen unzugänglichen Insel irgendwo im irdischen Ozean nimmt also die Tradition der antiken und (besonders in der Brandanslegende) keltischen Toteninseln, die zugleich Selige Inseln sind und eng mit den Vorstellungen eines ‚Goldenen Zeitalters‘ verbunden sind, auf, indem sie sie mit der jüdisch-christlichen Paradiesvorstellung verknüpft. Dargestellt wird das Pa-

⁵⁹ Vgl. Horst S. Daemmrich / Ingrid Daemmrich: Insel. In: Dies. (Hg.): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. und erw. Aufl. Tübingen 1995, S. 202.

⁶⁰ Vgl. Moser, Archipele der Erinnerung, S. 408.

⁶¹ Edmond / Smith, Editors' introduction, S. 8.

⁶² Billig, Inseln, S. 25.

⁶³ Vgl. ebd.

radies in der Literatur seit den frühchristlichen Schriftstellern mit dem Topos des ‚Locus amoenus‘.⁶⁴

Aus diesem Traditionszusammenhang heraus wird die Rede von der paradisischen Insel verständlich – in der Bibel selbst ist von einer Inselnagel des Paradieses nämlich nicht die Rede. In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Paradies. Topografien der Sehnsucht*, der sich interdisziplinär mit dem Wandel religiöser und säkularer Paradiesvorstellungen beschäftigt, deuten Claudia Benthien und Manuela Gerlof das Inselmotiv lediglich an. Ideale Gegenwelten werden in Paradies- und in (mit dem Inseltopos verbundenen) Utopievorstellungen entworfen, die sich darin unterscheiden, dass entweder religiös-spirituelle Aspekte oder konkrete soziale Verhältnisse im Vordergrund stehen;⁶⁵ ferner erwähnen sie die Inseln der Seligen, Atlantis und die Südsee.⁶⁶ Für die Analyse des *Atlas der abgelegenen Inseln* ist außerdem relevant, dass die in vielen Religionen virulenten Paradieserzählungen deshalb so vielfältig und für literarische Zwecke anschlussfähig sind, da sie am Anfang und am Ende der Individual- und der Menschheitsgeschichte situiert werden können.⁶⁷ Daraus folgt im Judentum, Christentum und Islam die Differenzierung zwischen einem terrestrischem und einem himmlischen Paradies: Der Garten Eden als verlorenes irdisches Paradies liegt laut Altem Testament im Osten und ist auf mittelalterlichen Karten verzeichnet, wohingegen das himmlische Paradies als zukünftiger und jenseitiger Raum als „ausschließlich positives, desambiguiertes Gegenbild zur Hölle“⁶⁸ imaginiert wird. Analog lassen sich insulare Ursprungsmythen von Toteninseln und Inseln der Seligen unterscheiden. Im *Atlas der abgelegenen Inseln* sind naturwissenschaftliche Erkenntnisse an die Stelle von Schöpfungsmythen und insularen Ei-Kosmogonien getreten: Die Insel Banaba ist durch die Ablagerung von Vogelkot entstanden (vgl. A 94), die Südli-

⁶⁴ Brunner, *Die poetische Insel*, S. 41. Zu antiken Vorstellungen vgl. allgemein Günter Lanczkowski: *Die Inseln der Seligen und verwandte Vorstellungen*. Frankfurt am Main/Bern/New York 1986.

⁶⁵ Vgl. Claudia Benthien / Manuela Gerlof: *Topografien der Sehnsucht – Zur Einführung*. In: Dies. (Hg.): *Paradies. Topografien der Sehnsucht*. Köln/Weimar/Wien 2010 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht, Kleine Reihe*, 27), S. 7-27, hier S. 8.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 9 und 21-22.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 8.

⁶⁸ Ebd., S. 12.

chen Keelinginseln bestehen aus Korallen, die „Erbauer und Bauwerk zugleich“ (A 56) sind. St. Helena wird als Napoleons „Toteninsel“ (A 42) bezeichnet und auch „der alte Fährmann Charon“ wird in diesem Zusammenhang erwähnt. Die Leiche Napoleons wird auf einem schwarzen Schiff nach Frankreich gebracht, aber die physische Rückführung der sterblichen Überreste korrespondiert nicht mit einem Verlassen des Totenreichs.

Der Titel von Schalanskys Vorwort *Das Paradies ist eine Insel. Die Hölle auch.* entwirft die Insel programmatisch als ambigen Ort. Die positiven promiskuitiven Erfahrungen des Amerikaners Robert Dean Frisbie auf Pukapuka erscheinen diesem als „unbefangene[r] Urzustand, als Paradies vor dem Sündenfall, schamlos, aber unschuldig.“ (V 14) Dies entspricht der etymologischen Herleitung des Paradiesbegriffs von einem ummauerten Lustgarten, der im Christentum dezidiert weiblich konnotiert ist,⁶⁹ was sich wiederum mit der bereits beschriebenen Identifizierung von Insularität und Weiblichkeit verbindet. Einige Seiten später stellt Schalansky jedoch klar: „An den Rändern der endlosen Erdkugel lockt kein unberührter Garten Eden. Stattdessen werden die weit gereisten Menschen hier zu den Monstern, die sie in mühevoller Entdeckungsarbeit von den Karten verdrängt haben.“ (V 19) Die von der Paradies-Hoffnung angetriebenen Entdeckungsreisen führen lediglich zur Offenbarung der menschlichen Monstrosität, die im „insularen Ausnahmezustand“ (V 18) zu Tage tritt.

Zwei direkte Erwähnungen des Paradiestopos finden sich in den Texten *Diego Garcia* und *Floreana*. „Die Chagossianer haben ihre Heimat verloren, vor mehr als 40 Jahren, ihr Leben in einem bescheidenen Paradies.“ (A 60) Die Kolonialmacht Großbritannien verschleppt die einheimische Bevölkerung von der tropischen Insel, um diese an die USA verpachten zu können. Im Gegensatz zu Adam und Eva gab es bei den Insulanern keinen die Vertreibung motivierenden Sündenfall, die Allmachtsposition der Briten ist ein koloniales Relikt und die Rebellion der Chagossianer in Form eines Gerichtsstreits steht am Ende der Erzählung. Auf ‚Floreana‘ bleibt das von Eloise Wagner de Bousquet geplante Hotel mit dem Namen ‚Hacienda Paradiso‘ ungebaut, „nur eine zwischen vier Pfählen gespannte Zeltbahn“ (A 92). Die Insel, „auf der

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 13-14.

alle Kolonisierungsversuche gescheitert sind“, ist nicht kultivierbar und verweist auf das dystopische Scheitern des Aussteigertraums der Figuren Dore Strauch und Dr. Friedrich Ritter. In der Miniatur *Tristan da Cunha* (A 48) wird das Paradiesmotiv im Zusammenhang mit der Bibel und einer literarischen Inselutopie verwendet, was als intertextueller Verweis in diesem Rahmen nicht untersucht werden kann. Die Serie *Adventures in Paradise*, die der Taongi-Protagonist Scott Moorman in seiner Kindheit rezipiert, wird als intermedialer Bezug ebenfalls ausgeklammert. Nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden soll auch der Konsum pornografischer Medien auf Amsterdam (A 62), der die stationierten Männer von der frauenlosen Inselrealität ablenkt und das Fantasma insularer Lustorte konterkariert.

„[S]elbst hochtechnisierte und vermeintlich säkularisierte Gesellschaften der Gegenwart greifen [...] vielfach auf die Paradies-Vorstellungen zurück.“⁷⁰ Gemäß dem Befund von Benthien und Gerlof geschieht dies dadurch, dass ideale Orte des Ursprungs oder radikal negative Gegenbilder entworfen werden. Die erste Möglichkeit hat eine eskapistische, die zweite eine warnende Funktion: „[D]ystopische Imagologien eines Ortes der Verdammten und Szenarien eines katastrophalen Weltuntergangs“⁷¹ verknüpfen beispielsweise die Darstellung drohender Naturkatastrophen mit biblischen Motiven wie der Apokalypse oder der Sintflut.⁷²

6. Literarisch instrumentalisierte Inseln

„The appeal of islands is both fed by and feeds upon the use of the concept of island in reality or metaphor by artists and writers.“⁷³ Inseln bilden, wie auch Volkmar Billig in seiner ‚Kulturgeschichte der Inselfaszination‘⁷⁴ aufzeigt, aufgrund ihrer „historischen Flirts und Vermählun-

⁷⁰ Ebd., S. 10.

⁷¹ Ebd.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Stephen A. Royle: *A geography of islands. Small island insularity*. London 2001 (= Routledge studies in human geography, 1), S. 13.

⁷⁴ Billig, *Inseln*, S. 11.

gen mit bestimmten Topoi, Imagines und Denkfiguren⁷⁵ sowie durch ihre „Anschlüsse an idyllische, robinsonadische, exotische, erotische, philosophische und andere Entwürfe“⁷⁶ ein „geradezu unerschöpfliches imaginäres Reservoir“.⁷⁷ Dass Inselfantasien untrennbar mit Inselrealitäten verbunden sind, demonstriert Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln*, in den künstlerische Diskurse genauso eingehen wie (bei Billig explizit ausgeschlossene) „geologische, biologische, ökonomische und andere wissenschaftliche Diskurse [...] sowie rein praktisch diktierte Anwendungen von Inseln, etwa als Gefängnis, Isolierstation, Exil oder Verbannungsort.“⁷⁸

Bevor es um die Vorteile von Inselschauplätzen aus produktionsästhetischer Perspektive geht, noch ein paar kurze Bemerkungen zu realen und fiktiven Inseln. Für Monika Schmitz-Emans ist der „heimkehrende Inselreisende auch Musterbild des Erzählers“,⁷⁹ da es für den Zuhörer schwierig ist zu entscheiden, ob seine Behauptungen auf authentischen Erfahrungen basieren oder ob es sich um Seemannsgarn handelt. Das historische Phänomen der ‚Phantominseln‘, die für real gehalten wurden, sich letztlich aber als nicht existent erwiesen haben,⁸⁰ illustrieren, dass der Übergang zwischen realen und fiktiven Inseln nahtlos ist beziehungsweise war.⁸¹

Umgekehrt könnte gesagt werden, dass selbst eine fiktionale, durch eine fantastische Behauptung oder unbestätigte Legende kolportierte Insel eine Art Grenzfall der geografischen Wirklichkeit markiert: besteht doch die Möglichkeit, sie in einer nahen oder fernen Zukunft tatsächlich zu finden. Eine unentdeckte – oder von der aktuellen Landkarte verschwundene – Insel ist insofern (oder zumindest so lange) real, als es tatsächlich unentdeckte Inseln gibt – sie existiert im Spiel mit ihrer Möglichkeit, und der Beweis ihrer Nichtexistenz ist (wenigstens in vormodernen Zeiten) kaum einfacher zu erbringen als der ihrer Existenz.⁸²

⁷⁵ Ebd., S. 14.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 11.

⁷⁸ Ebd., S. 14.

⁷⁹ Schmitz-Emans, *Die Suche nach einer möglichen Welt*, S. 201.

⁸⁰ Vgl. Bitterli, *Die exotische Insel*, S. 13.

⁸¹ Vgl. Billig, *Inseln*, S. 21.

⁸² Ebd., S. 20.

Dies erklärt zum Teil, warum Inseln zu den beliebtesten imaginären Schauplätzen der Weltliteratur gehören.⁸³ Hinzu kommt, dass es „für die Autoren selbst aber vielleicht auch schlichtweg einfacher und ökonomischer [ist], sich ferne Inseln auszudenken als ganze neue Kontinente“.⁸⁴ Die Insel wird so zum Symbol der dichterischen Fantasie. Inseln dienen nicht nur als exotische Kulissen, sondern haben als Handlungsorte auch strukturelle Auswirkungen: Die Einheit des Ortes ist gewährleistet, der Aktionsradius⁸⁵ der Figuren und die Figurenzahl ist begrenzt – die Insel kann meistens nicht ohne Weiteres betreten oder verlassen werden, eine neu auftauchende Figur wird leicht als *deus ex machina* und das Verschwinden einer Figur als nahezu skandalös empfunden.⁸⁶ Als alleiniger Handlungsort ist der Inselraum in mehrfacher Weise beschränkt, bietet aber die Möglichkeit der Spannungssteigerung, die auch andere geschlossene Orte aufweisen.⁸⁷ Inseln dienen zudem der Konzentration – was auf Inseln gleichzeitig oder zu unterschiedlichen Zeiten passiert, kann durch den Ort als Integrationsmoment verbunden werden.⁸⁸ Schalansky schreibt: „Alles, was hier geschieht, verdichtet sich beinahe zwangsläufig zu Geschichten, zu Kammerspielen im Nirgendwo, zum literarischen Stoff.“ (V 19)

Allerdings ist die Insel nur in den seltensten Fällen alleiniger Schauplatz – meistens ist sie mit dem Motiv der Reise verbunden. Hier gibt es

⁸³ Vgl. Herbert Rosendorfer: Vorwort. In: Alberto Manguel / Gianni Guadalupi (Hg.): Von Atlantis bis Utopia. Ein Führer zu den imaginären Schauplätzen der Weltliteratur. Bearb. und erw. dt. Ausg. München 1981, S. 5-6, hier S. 5.

⁸⁴ Schmitz-Emans, Die Suche nach einer möglichen Welt, S. 201.

⁸⁵ Vgl. Broser, Insel, S. 168.

⁸⁶ Vgl. Brunner, Die poetische Insel, S. 253. Schalansky schreibt im Vorwort: „In den Karten ist jener quälend monotone Horizont überwunden, [...] auf dem sich in der Ferne vielleicht ganz schwach – als überraschender *Deus ex machina* [Hervorh. im Orig.] – das ersehnte Schiff abzeichnet, das Nahrung bringt oder die Heimkehr verspricht.“ (V 21-22).

⁸⁷ Brunners Auffassung, auf Inseln komme es „nicht ohne weiteres zu Kollisionen zwischen Figuren“ (Brunner, Die poetische Insel, S. 253), ist zu widersprechen: Wenn die Insel aufgrund fehlender Verkehrsmittel nicht verlassen werden kann, sind Konflikte sozusagen unausweichlich. Das beste Beispiel hierfür ist vielleicht das letzte Kapitel von William Goldings *The Lord of the Flies*, in dem die Gruppe der ‚Jäger‘ die Figur Ralph hetzt, indem sie in einer Kette über die Insel zieht und ihn einkesselt.

⁸⁸ Vgl. Brunner, Die poetische Insel, S. 254.

wiederum drei Möglichkeiten: Die Insel kann heimatlicher Ausgangspunkt oder fremder Zielort sein – oder aber lediglich ein transitorischer Aufenthaltsort. Diese so genannten ‚Episodeninseln‘⁸⁹ lassen sich, dem Paradigma der *Odyssee* folgend, aneinanderreihen. Auch die 50 Prosa-skizzen des *Atlas* ermöglichen dem Rezipienten eine Art von Inselhopping. Außerdem kann man freiwillige und unfreiwillige Inselaufenthalte differenzieren; letztere sind traditionell mit dem Motiv des Schiffbruchs verbunden. Dieser Topos wird im *Atlas* in mehreren Texten aufgerufen: Über die Possession-Insel heißt es, sie sei so abgelegen, „dass man meinen möchte, Schiffbruch sei der einzige Weg, hierher zu gelangen“ (A 58). Der „Wunsch, irgendwo Schiffbruch zu erleiden“ (V 14), Schiffsunglücke, Strandungen oder der Tod auf dem offenen Meer werden, verschieden nuanciert, in neun weiteren Inseltexten erwähnt,⁹⁰ müssen aber, da es sich um eingeschlifene Situationen handelt, nicht eigens erzählt werden.

7. Landgang

Dargestellt wurde, welche Verflechtungen Inseln als landschaftliche und literarische Phänomene aufweisen. Gezeigt werden konnte dabei einerseits, dass es sich um einen vielfältigen Naturraum handelt, der in Opposition zum ihn umgrenzenden Wasser und zum Festland steht. Der

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ In *Tristan da Cunha* (A 48) heißt es über Schnabels *Die Insel Felsenburg*, dass dort nur gute Menschen strandeten, wohingegen schlechte Menschen ertrinken. Auf der Sankt-Paul-Insel (A 54) läuft ein englisches Postschiff auf Grund und auf Tromelin (A 66) ein Schiff der Ostindischen Handelskompanie. Die Insel Robinsón Crusoe (A 74) ist nach dem berühmtesten Schiffbrüchigen der Weltliteratur benannt, Taongi (A 84) hingegen wird wohl nie nach dem dort gekenterten Scott Moorman heißen. Von den Frauen auf Tikopia (A 116) heißt es, dass sie bei Hungersnöten auf das offene Meer hinausschwämmen, Väter hingegen unternähmen mit ihren Söhnen Seereisen mit dem Kanu. Eine ähnliche Verzweiflungstat wird in der Miniatur über das Clipperton-Atoll (A 106) geschildert. Als Variante kann der Text *Pitcairn* (102) gelten, in dem die Meuterer die *Bounty* anzünden, damit sie die Insel nicht mehr verlassen können. Um Luftverkehrsmittel und deren Havarien geht es in den Texten *Howlandinsel* (A 76) und *Osterinsel* (A 100): Amelia Earhart stürzt mit dem Flugzeug ab, weil sie den Tankstopp auf der Insel verpasst hat, und über die baumlose Osterinsel heißt es, dass dort ein Space Shuttle notlanden könnte.

marginale Status, der Inseln aufgrund ihrer abgeschiedenen Lage zukommt, wird von Schalansky als kontinentales Konstrukt ausgestellt. Angesprochen wurden außerdem verschiedene reale Verwertungszusammenhänge von Inselräumen, die etwa als ‚natürliche‘ Kolonien und ideale Laboratorien wahrgenommen werden. Andererseits wird kulturelles Wissen über Inseln in Form einer Vielzahl von Vorstellungen, Projektionen und Zuschreibungen im *Atlas* aufgerufen und teilweise neu perspektiviert. Hierbei ist insbesondere das mit Zeitlosigkeit und Weiblichkeit assoziierte Klischee des insularen Paradieses zu nennen, das Schalansky als Wunschvorstellung demaskiert.

Ulrike Kellner

Der Tod als Garant des Absurden.
Eine Gegenüberstellung von Albert Camus' philosophischen Reflexionen
und dem Roman *Schoßgebete* von Charlotte Roche

1. Die Begegnung mit dem Absurden

Das Absurde ist für Albert Camus die erste Evidenz, unüberwindbare Bedingung der menschlichen Existenz und Ausgangspunkt seines Denkens. Während der Mensch sein Leben vor der Begegnung mit dem Absurden künftigen Zielen unterwirft, demaskiert die Erfahrung der Diskrepanz zwischen einem nach Vernunft strebenden Individuum und einer irrationalen Welt jegliche Sinnsuche als bloße Farce. Egal ob in der Monotonie des Alltags, in zwischenmenschlichen Beziehungen oder in Krisenzeiten – „das Gefühl der Absurdität kann an jeder beliebigen Straßenecke jeden beliebigen Menschen anspringen.“ (MS 20)¹ Schließt sich an das Empfinden der Entfremdung des Menschen von der lebensweltlichen Wirklichkeit die Frage nach dem ‚Warum‘ an, setzt ein Bewusstseinsprozess ein, der – sofern er nicht in ein ‚So-tun-als-sei-alles-in-Ordnung‘ mündet – den Menschen mit der Frage nach einer geeigneten Lebenshaltung konfrontiert. Der Analyse dieses Problems hat sich Camus in seinen philosophischen Reflexionen angenommen und die Antwort auf die Kurzformel „Leben heißt das Absurde leben lassen“ (MS 72) gebracht. Anstelle dem Dasein ein Ende zu setzen oder es der Sehnsucht nach einer transzendenten Welt zu opfern, fordert er eine ständige Auflehnung gegen das Widersinnige im Hier und Jetzt, das am deutlichsten in der Faktizität des Todes zutage tritt.

Mit dieser „offensichtlichste[n] Absurdität“ (MS 78) wird auch Elizabeth Kiehl, die Protagonistin aus Charlotte Roches Roman *Schoßgebete*,

¹ MS = Albert Camus: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. 11. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2009. – Camus setzt sich besonders im *Mythos des Sisyphos* mit dem Tod auseinander, weshalb der Fokus im Rahmen der Analyse vor allem auf diesem philosophischen Standardwerk zum Absurden liegt.

konfrontiert: Bei einem Autounfall verbrennen ihre drei Brüder, ihre Mutter Elli überlebt schwer verletzt. Dass sie sich auf dem Weg zu ihrer Hochzeit befanden, spitzt die Katastrophe für Elizabeth zu, schließlich „fahren [sie] nur mit dem Auto, weil [ihr] Kleid so groß ist“ (SG 141).² Sie selbst sowie die restliche Verwandtschaft nehmen das Flugzeug. Neben den Schuldgefühlen kommt für Elizabeth noch erschwerend hinzu, dass es keinerlei sterblichen Überreste von Harry, Lukas und Paul gibt, weshalb das Unglück für sie auch nicht fassbar wird:

Ich beneide jeden, der jemanden verliert, wenigstens aber einen toten Körper hat, zum Anfassen. Zum besseren Begreifen. Damit das lahme Gehirn verstehen kann, diese Person ist jetzt tot. Das Leben kommt nicht wieder in diesen toten Körper zurück. Niemals. Guck, fass ihn an. Er ist steif und läuft gelb an und ist kalt wie ein totes Hühnchen aus dem Kühlschrank. Das hätte ich gerne. So, ohne Körper zum Abschiednehmen, spielt mein Hirn mir Streiche. Ich will das Unausweichliche nicht akzeptieren und trickse mich aus: Wenn keine Körper gefunden wurden, könnten sie doch noch leben. (SG 151)

Das Fehlen von Leichnamen, Elizabeths „schlechtes Gewissen“ (SG 157) oder ihre Schuldgefühle – sie alle sind Zeugnisse des „Klima[s] der Absurdität“ (MS 22), entsprungen dem „Vergleich zwischen einem Tatbestand und einer bestimmten Realität, zwischen einer Handlung und der Welt, die unermeßlicher ist als sie“ (MS 44). Den bestehenden Antagonismus begründet Camus symbolisch mit dem „in Fesseln“ (MS 32) liegenden oder von „Mauern“ (MS 40) umzingelten Verstand. Was bleibt, ist ein Paradoxon: denn je mehr die Ratio – im Sinne von Verstand – aufgrund des Absurden brüskiert und in Frage gestellt wird, desto wichtiger wird sie – im Sinne von Vernunft – um der Feststellung der Fatalität der menschlichen Existenz willen. Elizabeths Sehnsucht nach Klarheit wird demnach desavouiert von einem – wie Camus es nennt – „vernunftlosen Schweigen“ (MS 41) ihres Gegenspielers, der sinnwidrigen Welt.

Für die „Übriggebliebene“ (SG 146) stellt sich nun die Frage nach dem ‚Wie‘ eines Weiterlebens, „mit der unumstößlichen Gewissheit, dass der Tod uns bald alle holt [...] und dass man sich dem mit viel Geschick entgegenstellen muss, um zu überleben“ (SG 162). Dieses „neue

² SG = Charlotte Roche: Schoßgebete. Roman. München 2011.

Leben“ (ebd.), beginnend mit dem Unfall, rekapituliert Elizabeth nun acht Jahre später, wobei sie es selbst nach dieser langen Zeit noch in Zweifel zieht: „Will ich überhaupt leben? Das Leben ist eine Quälerei, es hängt immer am seidenen Faden. Oben hält sich eine Seidenraupe an der Decke fest, und viele Meter darunter hänge ich, eingewickelt in dem Faden, der aus ihrem Arsch kommt. So stellt sich mein Leben dar seit dem Unfall.“ (ebd.) Ihr Marionetten-Dasein, charakterisiert durch die Antinomie zwischen ihrem Lebenswillen – „denke an meine kleine Tochter und will nicht sterben“ – und ihrer „Verzweiflung und Todesangst“ (SG 38), versucht Elizabeth nun mit probaten Mitteln zu bewerkstelligen, wobei ihren Konsequenzen aus der Faktizität der Sterblichkeit und damit aus dem Absurden zentrale Gedanken aus Camus' Philosophie des Absurden immanent sind.

2. Ausweichmanöver und das Problem der Bewusstwerdung des Absurden

Ein wesentliches Element aus Camus' Reflexionen, dem sich auch Elizabeth Kiehl gegenübergestellt sieht, ist die Flucht vor dem Absurden, wozu sowohl die Fokussierung auf ein Leben im Jenseits oder dem Verlieren in Utopien – der philosophische Selbstmord – als auch das Auslöschen des eigenen Daseins – der physische Selbstmord – zählen. Für Camus ist dieses Thema das einzig „wirklich ernste[] philosophische[] Problem“, denn „sich entscheiden, ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht, heißt auf die Grundfrage der Philosophie zu antworten“ (MS 11). Die Replik fällt eindeutig aus: Aufgrund der Absurdität fordert er die bewusste Annahme des eigenen Schicksals, wodurch, wie er am Beispiel des Sisyphos belegt, „die erdrückenden Wahrheiten [...] an Gewicht [verlieren]“ (MS 158) und so den Weg ebnen für die „Interesselosigkeit allem gegenüber, außer der reinen Flamme des Lebens“ (MS 79). Der Wert des Lebens besteht für ihn in einer gleichmütigen Haltung als Reaktion auf die unüberwindbare *conditio absurda*, eine „Auflehnung“ (MS 73), wie er es nennt, als ständige Anwesenheit des Menschen bei sich selbst, fernab von Hoffnung und Resignation (vgl. MS 73f.). In Camus' Weltanschauung gibt es „kein Morgen“ (MS 78);

was zählt, ist die Intensität des Lebens im Hier und Jetzt. Das Dasein erhält seine Größe und Stärke dabei durch den Verzicht auf Absolutheit, Sinn und Jenseitsglauben.

Ähnlich wie Camus wirft auch Elizabeth den Christen den Ausverkauf der menschlichen Vernunft vor, zugunsten eines unerklärlichen Gottes, der dem Individuum eine ebenso mysteriöse Geborgenheit im Jenseits suggeriert. Als selbsternannte „Antichristin“ (SG 209) gibt sie den religiösen Glauben der Lächerlichkeit preis:

Deswegen bin ich so sauer auf die Christen, genauso wie auf Frauen, die sich Silikon in die Brüste stopfen. Weil beides *the easy way out* ist. Christen halten die seelische Obdachlosigkeit nicht aus, wie ich sie mein Leben lang in vollem Bewusstsein aushalte: Das Leben ist sinnlos, die Erde ist sinnlos, wir sind Zufall, und es gibt *niemals* ein Leben nach dem Tod. Die denken sich einfach als Selbsttröster ein Leben nach dem Tod aus, weil sie es gerne, so dringend gerne, hätten, dass wir wichtiger oder besonderer sind als die Tiere. Sie reden sich ein, für sie kommt danach noch der Himmel. *You wish!* Lustigerweise sind es immer die angeblichen Christen, die am meisten ausflippen, wenn sie jemand Geliebtes verlieren, dabei sind die doch angeblich so sicher, dass die sich bald wiedersehen. An der Reaktion auf den Tod geliebter Menschen kann man erkennen, dass sie ihren eigenen Schmu nicht glauben. Mit den Brüsten, die man hat, sollte man vielleicht einfach klarkommen, genauso wie mit der Sinnlosigkeit des Lebens! (SG 113f.) [Hervorh. i. Orig.]

Elizabeths Reaktion demonstriert nicht nur ihre Kritik an der christlichen Religion sowie ihre atheistische Weltsicht, sondern auch ihren Groll über die eigene Unfähigkeit zu glauben, wodurch jegliches Hoffen auf ein Wiedersehen im Jenseits zerstört wird. Diesem göttlichen Trost stellt die Protagonistin ihre unerschütterliche Rationalität gegenüber, die jedoch durch den zweiten Konjunktiv „sollte“ in Verbindung mit dem sie inkludierenden Indefinitpronomen „man“ eher als erstrebenswert denn als bereits existierend im Raum steht. Von einem „Klarkommen“ mit ihrer Lebenssituation kann demnach nicht die Rede sein, was durch ihren Hang zum „magische[n] Denken“ gestützt wird, das seit dem Unfall „stark zugenommen hat“ (SG 272) und ihrem „volle[n] Bewusstsein“ dem Absurden gegenüber zudem die Abhängigkeit von Ausweichmanövern attestiert. Diese Art „Aberglaube[er]“ (ebd.) erscheint wie eine Ersatzreligion, der ihr eine Flucht aus der absurden Realität mittels ihrer Einbildungskraft gestattet: „Wenn ich drei Fliegen in der

Küche rumfliegen sehe, denke ich, das seien meine Brüder. Ich schlag sie trotzdem tot, weil ich mich nicht mit ihnen beschäftigen will und mir mein Hirn auch oft zu verrückt ist, außerdem ist es nicht schlimm: Falls sie es tatsächlich waren, haben sie es ja vorher auch geschafft, noch mal wiedergeboren zu werden.“ (ebd.) Was sich in diesen Gedanken-
gängen widerspiegelt, ist erneut der Zwiespalt des Menschen nach der Begegnung mit dem Absurden, bestehend aus einem sinnsuchenden Ich und einer sinnleeren Welt. Obwohl sie sich rational zu wehren versucht – „[...] den Tatsachen ins Auge sehen, nicht flüchten“ (SG 274), wird sie immer wieder von ihren Phantasien oder dem Wunsch heimge-
sucht, „jemandem das Leben [zu] retten“ (SG 275), in der Hoffnung auf eine Linderung ihres Leids, hervorgerufen durch das Faktum, dass sie ihren Brüdern nicht helfen konnte, sowie durch die quälende Unge-
wissheit, ob sie sofort tot waren oder bei lebendigem Leib verbrannt sind (vgl. SG 144). Gleichzeitig kompensieren ihre Fluchtbewegungen aus der Realität ihre „Todessucht“ (SG 277), indem sie Elizabeth die von ihr ersehnte Auszeit von einem Leben gewähren, in dem sie der Tod selbst beim Wäschewaschen verfolgt (vgl. SG 191).

Die Protagonistin meidet eine Auseinandersetzung mit der Absurdität jedoch nicht nur durch ihr zeitweises Verlieren im Irrationalen, sondern auch durch ihren schwarzen Humor, der vor allem ihre Rekapitulation der Begräbnisfeier durchzieht:

Ich konnte mir ja vorher nicht vorstellen, wie viele Leute drei tote Jungs anlocken würden, als ich sie aber alle sah, [...], hoffte ich auch inständig, dass sie [ihre Mutter, Anm. d. Verf.] sich nicht von all den Menschen die Hand schütteln lassen wollen würde. Sie war aber durch die Medikamente leider wie von der Tarantel gestochen. Alle engsten Verwandten hauten ab, sobald man diese sinnlosen Behältnisse in das Erdloch gelassen hatte. Alle, die noch alle Tassen im Schrank hatten, hauten ab. Pflichtteil erledigt. Jetzt begann die Kür. Meine nicht mehr als solche zu erkennende Mutter und ich, als ihr Rollstuhlsklave, standen stundenlang an der offenen Erdwunde und ließen jeden, der mal wollte, über uns drübereutschen. „Herzliches Beileid.“ Der Nächste bitte. „Herzliches Beileid.“ Danke. Danke. Danke. Danke. Bla, bla, bla. Irgendwann war ich mir sicher, dass die sich alle wieder hinten anstellten, weil’s so lustig war, noch mal und noch mal, die Schlange der angeblich Trauernden riss nicht ab. Was für ein Fuckup! Ich geh nie wieder auf eine Beerdigung!
Der ganze Friedhof, alle Gänge, breit und schmal, war voller Kinder. Passt ja. Grab voller Kinder. Friedhof voller Kinder.

Irgendwann hatten wir Trauerarbeiterinnen Feierabend und durften im Liegendtransport zurück ins ruhige Krankenhaus. (SG 196f.)

Die Kritik an christlichen Bestattungsritualen ist ein Aspekt dieser Perspektivlage. Entscheidender ist jedoch, dass die zynischen Bemerkungen nicht nur auf das Bloßstellen religiöser Bräuche zielen, sondern überdies Ausdruck einer nicht vorhandenen Gelassenheit dem Tod gegenüber sind, wie sie etwa aus einem Bewusstwerdungsprozess im Sinne Camus' resultiert (vgl. MS 79f.). Ebenso wenig stellen sie einen Versuch dar, die Sterblichkeit des Menschen anzuerkennen und ihm somit das ihr anhaftende Fremde vertrauter zu machen, um im Umkehrschluss auch der Angst vor dem eigenen Ableben Herr zu werden. Der Sarkasmus steht vielmehr für einen Schutz vor dem von Elizabeth so gefürchteten Einsetzen der Trauer (vgl. SG 104, 235). Auch die unmittelbar auf die Erinnerung an ihre toten Brüder folgende Bemerkung, wonach verbranntes „Menschenfleisch“ nach „gegrilltem Bauchspeck“ riecht (SG 274), ist ein Beleg für das Verdrängen und Unterdrücken ihrer Empfindungen durch spöttische Kommentare. Der dem Stilbruch innewohnende Fluchtversuch ist analog auch in der Struktur des Unfalls zu konstatieren. Die Schilderung des Unglücks gleicht einem Mosaik, bei dem sich erst die separat eingeflochtenen Steine langsam zu einem Gesamtbild fügen. Die häppchenweise präsentierten Elemente sind dabei eingebettet in Therapiesitzungen, Puffbesuche oder menschliche Wurmerkrankungen, die – wie ihr sprachliches Pendant – als kurzes, aber für Elizabeth dennoch notwendiges Erwecken aus der anhaltenden Schockstarre fungieren. Dass der Unfall in Rückblenden dargestellt wird, ist für das Geschehen der Erzählgegenwart unerheblich, denn die Protagonistin verharrt noch immer in der Vergangenheit: „Ich bin gefangen in den Tagen, in denen das passierte, ich komme einfach nicht drüber hinweg.“ (SG 116)

Eine weitere wesentliche Strategie von Elizabeth Kiehl in Bezug auf ein Entkommen ihres Konflikts im Umgang mit dem Tod rekurriert auf dessen ‚Wegsexualisierung‘, was sie am Ende ihrer Beerdigungsgroteske selbst offenbart: „Ich atme schwer, spüre Druck auf der Brust. Ich muss die quälenden Gedanken loswerden. Und wie mache ich das am besten? Mit Sexgedanken verdrängen, der ewig gleiche Trick im Kopf. Das funktioniert wenigstens.“ (SG 197) Ebenso grübelt sie auch vor dem Ein-

schlafen „noch ein bisschen über die Sexualität [ihres] Mannes nach, lieber als über verbrennende Kinder und die Folgen“ (SG 237). Wenige Tage nach dem Unfall, als ihre Tante sie ein einziges Mal vom „Mutter-selbstmordverhindern“ (SG 189) ablöst, lautet ihre Aufforderung an ihren ehemaligen ‚Beinahe-Ehemann‘ Stefan: „Fick mich ins Leben zurück!“ (ebd.) Sex, wenn auch „verzweifelte[r] Sex“ (ebd.), ist Elizabeths einziger Weg, ihrer Hoffnungslosigkeit einen Augenblick lang zu entfliehen. Aus diesem lebensbejahenden Moment ging allerdings auch ihre Tochter hervor, weshalb „die Geburt [...] untrennbar mit dem Unfall verbunden [ist]“ (SG 190). Doch trotz ihres – im Falle der Protagonistin – ambivalenten Charakters ist Sexualität für Elizabeth ein „gesunder Drogenersatz“ (SG 281) und vordringlich eine Affirmation ihres Daseins zuungunsten des Selbstmords. Auch Camus attestiert ihr eine berauschende Wirkung sowie einen Einfluss auf die individuelle Willenslenkung, was er jedoch vor dem Hintergrund des im Absurden relevanten Bewusstseins anprangert: „Das Geschlechtsleben wurde dem Menschen geschenkt, um ihn [...] von seinem eigentlichen Weg abzulenken. Es ist sein Opium.“³ Während bei Camus die Dinge beim sexuellen Akt einschlafen und danach erst „wieder lebendig“ werden,⁴ verkehrt sich die darin indirekte Anspielung auf die bewusste Akzeptanz der *conditio humana* bei Elizabeth Kiehl ins Gegenteil. Dementsprechend folgt sie auch nur im realitätsfliehenden Moment des „*go with the flow* [Hervorh. i. Orig.]“ (SG 250) Camus’ Credo vom Ausschöpfen der für den Menschen verbleibenden Zeit im Hier und Jetzt: „Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden, das heißt: so intensiv wie möglich leben.“ (MS 83)

Die hierin implizierte bedingungslose Hinwendung zur eigenen Existenz trotz des unabwendbaren Todes wird bei Elizabeth Kiehl auch direkt nach dem Unfall spürbar. Dass die Sinnlosigkeit des Daseins ein Aufbäumen dagegen erfordert, bekundet ihre Entscheidung für professionelle Unterstützung:

Ich spüre, dass ich Hilfe brauche. Ich stehe das alles nicht alleine durch.
Warum bekommt sie [ihre Mutter, Anm. d. Verf.] Medikamente und ich

³ Albert Camus: Tagebücher 1935-1951. Aus dem Französischen übertragen von Guido G. Meister. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 233.

⁴ Ebd.

nicht? Ich wäre auch gern ruhig gestellt. Ich muss mir einen Therapeuten suchen. Ich löse mich auf. Ich werde mich jetzt wochenlang um meine selbstmordgefährdete Mutter kümmern und dabei auf der Strecke bleiben. Sie hat das größte Leid erlebt. Von uns allen. Ich habe nur meine drei Brüder verloren. Was ist schlimmer? Na, wenn man seine Kinder verliert natürlich. [...] Wir waren alle nicht dabei. Was ist schlimmer? Na, wenn man dabei war. Deswegen konzentriert sich unsere Hilfe ab jetzt komplett auf die Mutter, die drei Kinder verloren hat. Dagegen können wir alle nicht anstinken. Und darum kriegen wir auch keine Medikamente. Ganz einfach. (SG 149f.)

Die Inanspruchnahme einer Therapeutin geschieht jedoch nicht aufgrund der nach dem Schicksalsschlag einsetzenden Angst vor einer Selbstauflösung und damit aus Liebe zu sich selbst. Ebenso wenig resultiert ihr Motiv zum Weitermachen aus einer bewussten Negation des Freitods oder aus reiner Nächstenliebe. Das Fortsetzen ihres Lebens hat seinen Ursprung vielmehr in einer Beschränkung der eigenen Freiheit – die im anschließenden Kapitel näher expliziert wird – sowie einem aufoktroierten Selbstmordverbot zugunsten einer Pflichterfüllung. Selbst wenn Elizabeth aufgrund dessen nicht direkt aus dem Leben flieht, gestaltet sie es dennoch nicht, wie ein absurder Mensch im Sinne Camus' es tun würde. Ihr fehlen die Akzeptanz des Absurden sowie die Auflehnung dagegen aufgrund ihres *sprunghaften* Verhaltens, das im *Mythos des Sisyphos* kritisiert wird: „Der Sprung in all seinen Formen, der Sturz ins Göttliche oder ins Ewige, die Hingabe an die Illusionen des Alltags oder der Idee – alle diese Schirme verbergen das Absurde.“ (MS 119)

Ein Vergleich mit der Mythenfigur Sisyphos – für Camus ein Prototyp des Lebens in der Absurdität – konturiert Elizabeths Problemlage. Entscheidend für die Beurteilung von Sisyphos' aussichtslosem Zustand ist dabei der Fokus, der sich nicht auf die Ausführung des ewigen Steinewälzens, sondern auf die Einstellung dazu richten muss. Sisyphos verzweifelt trotz des Leids keineswegs an seiner Aufgabe, da er das Schicksal zum seinigen macht (vgl. MS 159). Er sagt Ja zum Leben und lehnt sich damit zugleich gegen das Absurde auf. Denn als Phänomen des menschlichen Geistes ist das Bewusstsein der einzige „Ort, an dem das Absurde dem Ja des Menschen kein Nein entgegensetzen kann“.⁵

⁵ Annemarie Pieper: Albert Camus. Die Frage nach dem Sinn in einer absurden Zeit. In: Margot Fleischer (Hg.): Philosophen des 20. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt 1995, S. 137-152, hier S. 147.

Sisyphos diskreditiert die göttliche Bestrafung durch ihre Akzeptanz und findet auf diesem Weg zu sich selbst, worin überdies ein Prozess der Identitätsfindung und -stiftung beinhaltet ist: Durch das Sich-zu-Eigen-Machen seines Schicksals verliert der Mensch das Gefühl des Verloren-Seins in der Welt sowie der Entfremdung von seiner Aufgabe. In diesem Kontext essentiell ist Elizabeths Konsequenz aus der erfahrenen Absurdität: Ein Bekennen zum Leben bei einer gleichzeitigen Ablehnung des Todes – die Voraussetzung für ein Aufrechterhalten der Sinnlosigkeit – verkehrt sich bei ihr ins Gegenteil. Ihr Ja richtet sich nicht auf sie selbst, sondern auf ihren engsten Familienkreis: unmittelbar nach dem Unfall auf ihre Mutter Elli, in der Erzählgegenwart auf ihre Tochter Liza und ihren Mann Georg (vgl. SG 175, 235). Camus' Schlussfolgerungen⁶ aus dem Absurden – „[...] Auflehnung, [...] Freiheit und [...] Leidenschaft“ (MS 84) – werden Elizabeth aufgrund ihrer Ausweichmanöver nicht zuteil. Stattdessen pervertiert ihr andauernder Spagat, bei dem sich „ein Bein im Leben, ein Bein im Grab“ (SG 279) befindet, die Option auf Autonomie und Selbstverwirklichung in eine Selbstkasteiung.

3. Das Leben im Absurden

Elizabeths Defizit ist ihr fehlender Kampfgeist: Sie lebt in der Absurdität, jedoch nicht gegen sie. Anstelle sie vorbehaltlos zu akzeptieren und ihr die eigene Auflehnung entgegenzustellen, wirkt ihr Leben wie ein ständiger Schwebezustand zwischen der vernunftwidrigen Realität und ihrer nicht zu sättigenden Rationalität. Ein austariertes Verhältnis zwischen beiden Komponenten, wie es in der Philosophie des Absurden propagiert wird, fehlt ihrem Dasein, was vor allem ihre diffizilen Lebensinhalte beweisen, in denen sie den Fokus stets auf nur eine der beiden Konstanten des Zwiespalts legt.

⁶ Camus' Konsequenzen wohnt allerdings kein Freibrief für Willkür oder Gewalt inne, denn das Absurde „rechtfertigt nicht alle Handlungen. Alles ist erlaubt – das bedeutet nicht, daß nichts verboten wäre.“ (MS 90).

3.1 Vorsorge als Angstprävention

Elizabeths Leben wird seit dem Unglücksfall diktiert von Ängsten, auf denen ihre Repression basiert:

Auch wenn ich schlafe, entspanne ich mich nicht, ich kontrolliere alles. Dass er genug Platz hat, dass ich nicht im Bett furze, vor ihm, das, glaube ich, ist auch schlecht für das ewige Zusammensein. Er macht das öfters vor mir, wenn ich noch nicht schlafe, er lässt dann ganz los. Das will ich umgekehrt nicht können. Sonst werde ich verlassen.

Ich lege mich in unser [...] Bett und gucke an die Decke. Ja. Da ist er wieder, mein geliebter Riss in der Decke, ich starre ihn an. Und stelle mir ganz genau vor, wie ich mich und meine Familie vor dem sicheren Zerquetschungstod rette, wenn das alles über uns zusammenstürzt. Ich bin auf alles gefasst. Ich lasse mich vom Tod nicht mehr überraschen. Nein, nie wieder! Der Tod liegt auf mir, wenn ich einschlafe, er ist da, wenn ich aufwache. Ich kann mir nicht vorstellen, dass das jemals wieder aufhört. [...] Der Unfall und sein detaillierter Ablauf verfolgen mich, vor allem wenn ich alleine bin, wie ich jetzt so daliege, bereit, zerquetscht zu werden von der Betondecke. (SG 115)

Anstelle „mit dem Tod ins reine [zu] kommen“,⁷ wie es Camus fordert, und sich damit ihrer Furcht sowohl vor dem Tod als auch vor dem Verlust zu entledigen, richtet Elizabeth Kiehl ihre Handlungen nach dieser aus. Deutlich wird es an ihren Horrorvisionen, wie ihr zum „Damoklesschwert“ (SG 238) stilisierter Deckenriss, wodurch sie einem unerwarteten Schicksal mit dem damit verbundenen Kontrollverlust zu entgehen versucht. Das Resultat davon beschreibt Camus' Metapher vom „blutigen Taschentuch“: „Das Gefühl des Todes, das mir nunmehr vertraut ist: Der Beistand des Schmerzes ist ihm versagt. Der Schmerz ist in der Gegenwart verankert, er fordert einen Kampf, der einen *beschäftigt*. Aber beim Anblick eines blutigen Taschentuchs den Tod ahnen bedeutet einen jähen, schwindelerregenden Sturz in die Zeit: die Angst vor dem Werden.“⁸ Dem Widerstand weicht Elizabeth aus, indem sie sich den Tod zur Lebensaufgabe macht und damit dem Sterben den Vortritt vor dem „Werden“, dem Sein, gibt. Sisyphos hingegen verbündet sich mit seinem Schicksal – versinnbildlicht im Stein –, weshalb er seinen Kampf nicht mehr gegen sein Fatum führt, sondern mit ihm zusammen. Sisyphos bewältigt sein Leben, indem er ihm eine Aufgabe zukommen

⁷ Camus, Tagebücher, S. 353.

⁸ Ebd., S. 266. [Hervorh. i. Orig.]

lässt, mit der er sich gemeinsam gegen das Absurde stemmt. Elizabeth hingegen versucht ihr Unglück zu eliminieren. Anstelle sich mit dem Wert des eigenen Lebens gegen das Widersinnige aufzubegehren, versucht sie der paradoxesten Gewissheit – ihrer eigenen Sterblichkeit – die Diskrepanz durch strenges Organisieren zu nehmen:

Ich werde ganz sicher nicht auf einem christlichen Friedhof in der Erde liegen. Nur über meine Leiche. In mein Testament habe ich geschrieben, dass derjenige, der es umsetzen muss, dafür sorgen soll, dass ich erstens verbrannt werde und dass zweitens meine Asche ganz normal am Abholtag der Müllabfuhr, also im Moment mittwochs, in den Hausmüll, schwarze Tonne, geworfen wird. Auf gar keinen Fall mache ich diesen ganzen Hype um die Grabpflege mit, ablaufende Mietzeiten, Leichenwasser im Grundwasser und alles. (SG 76)

Mit nur 33 Jahren hat Elizabeth bereits die Zeit nach ihrem Ableben inklusive der dazugehörigen Unannehmlichkeiten abgewickelt. Indem sie selbst ihrem Ehemann Georg ihre Handlungsanweisungen aufzwingt – „Im Testament steht, dass du und Stefan zusammenziehen müsst, für Liza, und sie dann zusammen großzieht“ (SG 278) –, verkennt sie seine wahren Befürchtungen, die entgegen ihrer Absichten nicht in der Sorge um das korrekte Ausführen ihres Letzten Willens liegen: „Das Schlimmste wird sein, dass du weg bist, für mich, für Liza. Da ist doch das Testament egal. Du kannst jetzt nicht regeln, dass wir nicht traurig sind. Wir sind dann traurig. Sehr sogar. Lange auch. Du kannst jetzt nichts machen, zu Lebzeiten, dass dein Tod weniger schlimm wird für uns.“ (ebd.) Das Zerreißen des Testaments negiert sie (vgl. SG 279) und damit zugleich die symbolische Geste einer Rückkehr ins Leben zuungunsten einer ständigen Anwesenheit bei seinem Antipoden. Stattdessen opfert Elizabeth ihre Existenz der Planung des Todes, wodurch dieser jedoch keineswegs berechenbarer wird. Mit ihrer Fokussierung auf die Kontrolle einer unkalkulierbaren Irrationalität – versinnbildlicht im Paradoxon „Todesvorsorgeschränk“ (SG 264) – versucht sie dem „Gevatter Tod“ (SG 279) den Wind aus den Segeln zu nehmen: „Ich muss alles tun, was in meiner Macht steht, um meinen Mann und mein Kind vor *dir* [Hervorh. d. Verf.] zu schützen. Keine dummen, fatalen Fehler begehen.“ (ebd.) Während sich für Camus kein Schuldiger an der Absurdität des menschlichen Lebens ausmachen lässt – wenngleich er anerkennt, dass es Verantwortliche gibt, die das Leid verschlimmern können (vgl.

MS 90) –, hat die Protagonistin aus *Schoßgebete* ihr personifiziertes Böse in der Sterblichkeit gefunden. Dass sie durch ihre Dogmen nicht nur eine fehlende Teilnahme am Leben vorantreibt, sondern zudem ihre Entfremdung von sich selbst, belegen auch die strengen und ihr widerstrebenden Normen, nach denen sie ihr Leben auszurichten sucht.

3.2 Stabilität durch Konformismus

Elizabeths oberste Priorität in Sachen Erziehung ist das Pervertieren tradiertter Werte ihrer Eltern. Für die Protagonistin tragen sie eine Mitschuld an ihrem freudlosen Dasein: „Ich als Kind habe es fünf Jahre erleben dürfen, wie es ist, eine heile Familie zu haben. Also, na ja, von heil kann in einem erwachsenen Sinne gar nicht die Rede sein, aber so genau haben wir das als Kinder nicht mitbekommen. Kein Streit oder Leid für uns. Nur die Trennung war für uns das Leid. Da fing es an, bergab zu gehen. Da fing die Traurigkeit in meinem Leben an. Die Risse, die einfach immer größer wurden und niemals heilen.“ (SG 130) Die Relativierung ihrer als Kind erfahrenen heilen Welt im Erwachsenenalter entblößt selbige als Scheinprodukt. In ihrer Wut spiegelt sich deshalb vielmehr eine unerfüllte Sehnsucht nach „Wurzeln, [...] Elternhaus, [...] Heimatstadt oder -dorf“ (SG 131). Dass ihr Streben nach Einheit allerdings unerfüllt bleiben muss, bestätigt Camus' These, wonach die Anliegen des Menschen – vom Wunsch nach Einheit und Verständlichkeit bis hin zum Verlangen, der Welt „seinen Siegel“ (MS 28) aufzudrücken – negiert werden durch das Schweigen seines Antagonisten. Dennoch versucht Elizabeth vor allem das Verhalten ihrer Mutter auszubügeln – die nicht nur durch ihren ständigen Männerwechsel die innere Zerrissenheit ihrer Tochter vorangetrieben hat (vgl. SG 130), sondern auch durch ihr versäumtes Nachsehen, ob ihre Brüder sofort tot waren (vgl. SG 275) –, um Liza das ihr verwehrte Wunschbild zu ermöglichen (vgl. SG 131). Sie richtet ihre Dogmen nach einer Vision aus, die sich auf nicht verifizierbare Hypothesen stützt und die sie selbst ad absurdum führt: „Ich werde später auch an allem schuld sein für mein Kind. So ist der Lauf der Dinge.“ (SG 39) Trotzdem spielt sie ihrer Tochter eine gute Mutter vor (vgl. SG 27), indem sie sich alles verbietet (vgl. SG 167) und damit entgegen ihrer Ideologie handelt: „Jeden Morgen spüre ich den Impuls in mir, einfach zu sagen: ‚Weißt du was, Kinde-

lein, leg dich einfach wieder hin, [...]. Ist nämlich alles Quatsch, du wirst auch so was, ohne Schule, wahrscheinlich sogar glücklicher.' Aber ich tue es nicht. Ich würde so gerne. Ist doch alles sinnlos. Ich weiß das. Aber ich handele gegensätzlich. Ich muss eine gute Mutter sein.“ (SG 125f.) Elizabeth entscheidet sich nicht für ein Aufbäumen gegen das Sinnlose, sondern wählt – auf Camus bezogen – den „bequem[e]n Weg“, der ihr „eine Rückkehr in die Kette“ (MS 23) und damit in die Monotonie des Alltags ermöglicht. Aufgrund ihrer eigenen Erfahrung will sie ihrer Tochter ein qualitativ wertvolles Gegenstück ermöglichen, das auf scheinbar rationale Werte und Normen gründet, die ihre Richtigkeit allein durch die Pervertierung elterlicher Leitlinien erhalten. Innerhalb der Philosophie des Absurden erweist sich dieses Vorgehen jedoch als Irrweg, da die Vernunft durch das Widersinnige in ihre Schranken verwiesen wird und demzufolge auch auf sie beruhende Prinzipien. Des Weiteren zentriert Camus eine Folgerung aus der *conditio absurda* auf die Formel ‚Quantität statt Qualität‘, die durch die Tatsache legitimiert wird, dass jegliche Zielsetzungen des Menschen im Absurden ins Nichts verlaufen:

Bevor der Mensch dem Absurden begegnet, lebt der Alltagsmensch in Zielen, mit einer Sorge um die Zukunft oder um Rechtfertigung [...]. Er wägt seine Chancen, er rechnet mit später, seiner Pensionierung oder mit der Arbeit seiner Söhne. [...] Nach der Begegnung mit dem Absurden ist alles erschüttert. Diese Vorstellung „ich bin“, meine Art zu handeln, als hätte alles einen Sinn [...], all das wird durch die Absurdität eines möglichen Todes auf eine schwindelerregende Weise Lügen gestraft. [...] Der Tod ist da, als die einzige Realität. Nach ihm ist das Spiel aus. (MS 76)

Solange der Mensch jedoch Teil des „Spiel[s]“ ist, gilt es die Qualität der Erfahrungen durch deren Quantität zu ersetzen, obgleich sie „gleichgültig“ (MS 82) sind. Elizabeths Assimilation an aufoktroierte, gesellschaftskonforme Moralvorstellungen – schließlich ist es ihr auch „wichtig, was andere über [sie] denken“ (SG 215) – verstärkt somit einerseits ihre Determiniertheit, andererseits bewahrt sie eine Anpassung aber auch vor dem Gefühl des Andersseins und der daraus resultierenden Gefahr einer gesellschaftlichen Entfremdung, die ihr verhasstes Alleinsein (vgl. SG 160) verstärken würde. Die Orientierung an Regeln hat für Elizabeth aber noch eine weitere positive Komponente: das Fingieren von Stabilität. Ein streng organisierter Alltag ist für sie der Gegenpol

zum Wirrwarr in ihrem Kopf: „Er isst nur Quark-Mohn aus dem Laden, ich immer Apfel, immer das Gleiche, damit ich nicht verrückt werde. So geht unser Leben.“ (SG 267) Doch egal, ob sich die Rituale aufs Essen, auf den Sex (vgl. SG 213) oder auf Atemtechniken (vgl. SG 64) beziehen, sie alle fungieren als Sicherheitsgarant und suggerieren das Gefühl, „das Leben doch im Griff“ (ebd.) zu haben. Elizabeth versucht ihre innere Zerrissenheit aufzuheben und einen Gegenentwurf zum Absurden zu generieren, der ihre Sehnsucht nach einer verlorengegangenen Harmonie stillen soll. Sie will – um mit den Worten Camus' zu sprechen – „die Versöhnung auf gleicher Stufe des Rationalen mit dem Irrationalen“.⁹ Das kurzzeitige Aufatmen und Innehalten verfliegt jedoch, sobald sich der Mensch erneut auf seinen Geist beruft, der ihm „die Unzahl schillernder Bruchstücke“ (MS 29) wieder vor Augen führt. Ihre einzig möglichen Glücksgefühle wären – wie Sisyphos belegt – das Festhalten an ihrer Autonomie sowie der Protest gegen widerstrebende Konventionen, was jedoch in beiden Fällen durch ihren Perfektionismus unterminiert wird.

Elizabeths Streben nach Vollkommenheit ist ebenso relevant für ihr Vorhaben, mit Georg alt zu werden und damit das „Unmögliche möglich zu machen“ (SG 217), wodurch sie allerdings erneut ihre Selbstbestimmung degradiert. Regelmäßig mutiert ihre „Persönlichkeit von der Mutter zur Hure“ (SG 71), da Sex ihr Beziehungsgarant ist (vgl. SG 47). Um ihrem Ziel von der ewigen Liebe gerecht zu werden, nötigt sie sich auch zu gemeinsamen „Puffbesuch[en]“ (SG 72), damit ihr „Mann sich immer wieder die Hörner abstoßen kann, an einer anderen Frau, erlaubterweise, das schweißt zusammen, hoffentlich“ (SG 247). Dieses Muss sowie ihre dafür erforderliche Wandelbarkeit gleicht jedoch einer bewusst inszenierten Posse und evoziert überdies eine Entfremdung von ihrer Individualität:

Ich möchte für meinen Mann die coolste Frau sein, die er sich vorstellen kann. Ich möchte ihm das schenken, weil er mir auch soviel geschenkt hat. [...] Ich mache dafür alles für ihn, was ich kann, bis zur Selbstaufgabe. Er soll aber nicht merken, dass es Selbstaufgabe ist, ist ja unsexy. Ich spiele

⁹ Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte. Essays*. Aus dem Französischen von Justus Streller, bearbeitet von Georges Schlocker unter Mitarbeit von François Bondy. 27. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 114.

vor, dass mir ein Puffbesuch mit ihm nichts ausmacht. Ich bin eine gute Schauspielerin. Und habe dann aber totale Angst davor. (SG 72)

Ihr Altruismus gleicht dabei dem von Camus entworfenen Bild eines Menschen, der sich zum „Sklave[n] seiner Freiheit“ deklassieren lässt: „Im selben Maße, wie er sich ein Ziel seines Lebens vorstellte, paßte er sich den Forderungen eines zu erreichenden Zieles an und wurde der Sklave seiner Freiheit.“ (MS 77) Doch obwohl sich die Protagonistin demzufolge für ein Vorhaben prostituiert, das durch das Widersinnige bereits diskreditiert worden ist, bürdet sie ihrem Leben, entgegen der von ihr mehrfach postulierten Sinnlosigkeit, eine Illusion auf und schützt sich damit – im Gegensatz zu einem absurden Menschen – vor dem „endgültige[n] Erwachen“ (MS 23). Um nicht die Widerwärtigkeit ihrer aufopfernden Tätigkeit zu spüren, bleibt ihr deshalb nur ein erneutes Beiseiteschieben ihrer Gewissheit über ein widersprüchliches Dasein durch den beharrlichen Glauben an eine Utopie: „Hoffentlich. Hoffentlich. Bleibt der dann für immer bei mir!“ (SG 247)

3.3 Isolation als Schutzmechanismus

Was aus der bisher skizzierten Selbstkasteiung, bestehend aus einem Leben für den Tod nach aufgezwungenen Richtlinien, bleibt, ist eine „unglückliche Frau“, ohne „Hobbys [...], Leidenschaft, nichts wofür es sich zu leben lohnt“ (SG 235), außer ihrer Tochter Liza und ihrem Mann Georg. Wie sehr sich Elizabeth Kiehl jedoch in ihrem selbstgebauten Gefängnis gefangen fühlt, zeigen jene Momente, in denen sie „wilde Tiere“ (SG 55) sieht. Im Gegensatz zu ihr sind sie frei und ungebunden, eine Sehnsucht, der sie sich nur heimlich nähern darf: „Auf der Autobahn ist ein Auge zwar auf der Straße, um das Leben meiner Familie zu retten, das andere Auge aber ist auf den Feldern in der Nähe des Waldes.“ (ebd.) Die Kontrastierung von ihrer auferlegten Pflichterfüllung und ihrem unterdrückten Drang nach Freiheit entlarvt dabei die Absurdität, die bei ihr nicht mehr nur ein Phänomen des Geistes ist, sondern sich vermehrt auch in ihrem Verhalten widerspiegelt: Durch ihren Perfektionismus und ihre Fixierung auf jede noch so latente Todesgefahr raubt sie sich „die glücklichsten Momente in [ihrem] Leben“ (ebd.). Diese Trostlosigkeit erfährt eine Zuspitzung durch eine selbst

herbeigeführte Isolation in Verbindung mit einer eingeredeten Indifferenz, die besonders die äußerliche Trennung von ihren Eltern manifestiert:

Das kommt mir selber vor wie ein riesiges Tabu. Ständig werde ich geplagt von schlechtem Gewissen, weil wir doch alle in einer Gesellschaft aufwachsen, in der man auch als Hardcoreatheist lernt, dass man die Eltern ehren soll und so fort. Warum soll man die Eltern ehren, wenn sie einem nur Schlechtes angetan haben? Ich versuche mir dauerhaft einzureden, dass das Leben ohne Eltern besser ist und sie mich als Tochter nicht verdient haben. An Weihnachten wird es unerträglich, dann werde auch ich, als der Antichrist schlechthin, schmerzhaft sentimental und spüre körperlich, wie schrecklich es ist, Weihnachten feiern zu müssen, als hätte man keine große Kernfamilie, also ohne die alte Generation vor mir. Das kommt mir so falsch vor, dass ich regelmäßig in Tränen ausbreche. Trotzdem kein Grund, irgendwas zu ändern, mein Entschluss steht fest, ich lebe ohne meine Eltern weiter. Ich darf das, man darf jeden verlassen, wenn man rausgefunden hat, dass er schlecht für einen ist, das muss ich mir immer selber sagen, zur Beruhigung, [...] weil ich sonst oft denke, es ist ungeheuerlich, was ich da mache. Auch wenn ich das weiterdenke und mir vorstelle, dass mir selber das mit meiner Tochter passieren könnte. Schrecklich. (SG 59f.)

Das Absurde kommt auch in dieser Szene deutlich zum Ausdruck: Es ist der Widerspruch zwischen der Realität, bestehend aus den schlechten Erfahrungen mit den eigenen Eltern, und der begrenzten menschlichen Vernunft, die auf die Frage nach dem „Warum“ keine Antwort erhält. Von einer Gleichgültigkeit, wie sie Camus im *Mythos des Sisyphos* vor Augen führt, kann allerdings nicht die Rede sein:

Seine Last findet man immer wieder. Sisyphos jedoch lehrt uns die höhere Treue, die die Götter leugnet und Felsen hebt. Auch findet er, daß alles gut ist. Dieses Universum, das nun keinen Herrn mehr kennt, kommt ihm weder unfruchtbar noch wertlos vor. Jeder Gran dieses Steins, jedes mineralische Aufblitzen in diesem in Nacht gehüllten Berg ist eine Welt für sich. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen.“ (MS 160)

Als Paradigma für das Schicksal des Menschen führt Sisyphos ihm vor Augen, dass eine gelebte Indifferenz ein Schlüssel zum Leben im Absurden ist, wenn man sein Desinteresse vor allem „der Zukunft gegenüber“ bekundet und sich infolgedessen dem „leidenschaftliche[n] Verlangen, alles Gegebene auszuschöpfen“ (MS 80), zuwendet. Der Indiffe-

renz gemäß Camus ist demnach zum einen ein Selbstzweck immanent, zum anderen aber auch eine Gelassenheit. Beide Komponenten fehlen bei Elizabeth Kiehl, was ihre Traurigkeit sowie die Beschwichtigungsversuche zeigen, mit denen sie ihren Geist zu befrieden sucht. Während die Gleichgültigkeit bei Camus positiv konnotiert ist und – zumindest im *Mythos des Sisyphos* – einen Weg im Umgang mit dem Absurden darstellt, verschärft sie bei Elizabeth nur ihre innere Diskrepanz sowie die Last des „Alleineverarbeiten[s]“ ihrer Probleme (SG 135). In ihrer als Isolationsrechtfertigung missbrauchten Indifferenz wurzelt somit keine Auflehnung gegen das Absurde, sondern nur eine weitere Hilfsquelle, um es nicht aushalten zu müssen.

Eine indirekte Anwendung findet dieses Mittel auch im Umgang mit ihrem Mann und ihrer Tochter. Ihre Liebe zu Liza ist dabei unbestreitbar und dennoch relativiert sie diese aufgrund ihrer Verlustangst, indem sie ihr eine Mitschuld an ihrem Zwiespalt zwischen Lebens- und Todesucht gibt: „Ich hätte sie nie kriegen dürfen. Das war ein riesiger Fehler. Mir war schon damals klar, dass ich durch meine eigene Hand gehen werde. Aber ich wollte doch so sehr einen Kinderersatz für meine leidende Mutter. Und ich hänge jetzt selber so an ihr, ich liebe sie über alles, auch wenn sie mein Leben ruiniert hat, mir alle Lebenskraft absaugt, wie ein egoistisches kleines Vogelbaby, sie macht mir meinen Abgang so unglaublich schwer.“ (SG 167) In Replik hierauf von Ironie zu sprechen, würde, wenngleich sie mitschwingt, die Verzweiflung in Elizabeths Leben verkennen. Und so kann auch die Reduktion ihrer Gefühle für Georg auf „Geld und Sex“ (SG 47) nicht als solche gedeutet werden, da sie vielmehr als Schutzmechanismus fungiert. Auf den Punkt bringt es ihre Therapeutin Agnetha Drescher: „Ich glaube, so halten Sie sich die tiefen Gefühle fern von Ihrem Herzen, dann ist es nicht ganz so schlimm, falls es mal doch kaputtgeht oder falls er sterben sollte.“ (ebd.)

3.4 Schoßgebete an die Psychotherapie

So widersprüchlich Elizabeths Handlungen einerseits sind, so sehr spielen sie sich andererseits in die Hände: Zusammengenommen halten sie Elizabeth vom Leben im Heute ab. Ihre Todes- und Verlustangst, ihre Ausweichmanöver, ihr aufkrotyrierter Perfektionismus oder ihre Indif-

ferenz – sie alle hindern sie an einer Affirmation des Daseins trotz und gerade wegen der unauflösbaren Diskrepanz zwischen Mensch und Welt. Die einzigen Momente, in denen sie beide Augen der Absurdität zuwendet, wenngleich auch dies kein unwiderrufliches Erwachen impliziert, finden während ihrer Schoßgebete an die Psychoanalyse statt. Trotz der Analogie zu den im christlichen Glauben verankerten Stoßgebeten gehen ihre Hilferufe in Augenblicken der Angst allerdings nicht an eine von ihr negierte Gottheit (vgl. SG 62), sondern an ihre Therapeutin Agnetha Drescher, ohne die sie „nicht mehr am Leben [wäre]“ (SG 169). Ähnlich wie Camus' Reflexionen zielen auch Agnethas Thesen nicht auf die „absurden Entdeckungen“, sondern auf „deren Konsequenzen“ (MS 26). Sie statuiert dabei keine Antworten auf nicht zu lösende Fragen, ebenso wenig verkündet sie Gewissheiten, die außerhalb des menschlichen Verstandes liegen. Stattdessen versucht sie ihrer Klientin Hilfestellungen und Handlungsanweisungen zu vermitteln, die einen entscheidenden Kontrapunkt zu Elizabeths indifferenter Haltung setzen – die Hinwendung zum Menschen:

„Sie [Agnetha, Anm. d. Verf.] helfen mir, wegzukommen von den Leuten, die schlecht für mich sind.“

„Wenn Sie meinen. Es ist aber trotzdem interessant, dass Sie Hilfe brauchen, um Menschen zu verlassen.“

„Ist aber so. Ohne Sie hätte ich meine Eltern nicht verlassen, noch wäre ich bald imstande dazu, endlich mal meine beste Freundin zu verlassen.“

„Ich möchte aber darauf hinweisen, dass ich Sie nicht zu solchen Schritten ermutige.“

„Ich weiß, das sagen Sie jedes Mal. Ich weiß. Ich weiß. Ich komme bei Ihnen selber drauf. Sie sagen mir natürlich nicht: ‚Machen Sie das und das.‘“ (SG 50)

Die Gespräche zwischen der Protagonistin und Agnetha Drescher gleichen einer Unterhaltung zwischen einem vermeintlichen Sisyphos, der sich in der Rolle der Elizabeth Kiehl allerdings gegen die entscheidende Komponente des absoluten Bewusstseins verwahrt, sowie einem Prometheus, der in der Funktion der Therapeutin vor allem auf eine Leidminderung durch eine Hinwendung zum Mitmenschen insistiert. Bei Camus sind sowohl Sisyphos als auch Prometheus Prototypen eines absurden Menschen. Beide geben Richtungen für ein Leben mit der Absurdität vor. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass Sisyphos den

menschlichen Widerspruch zwar gelassen, aber allein auf sich nimmt, wohingegen durch die in *Der Mensch in der Revolte* thematisierte Auflehnung ein Prozess eingeleitet wird, der aus der Isolierung zum Mitmenschen führt, oder um mit den Worten Camus' zu sprechen: „Ich empöre mich, also sind wir.“ (MR 21) Damit einhergehend treten in Camus' zweitem bedeutenden Werk zu seiner Philosophie des Absurden Werte wie Solidarität und kollektive Zuneigung, die wiederum beide eng mit seiner Vorstellung von der Revolte verbunden sind, weitaus mehr in den Vordergrund als noch im *Mythos des Sisyphos*. In Prometheus komprimiert sich die von Camus intendierte Liebe zum Menschen auf der einen sowie der Geist der metaphysischen,¹⁰ gewaltfreien Revolte auf der anderen Seite. Er symbolisiert – im Gegensatz zum Ja-Sager Sisyphos – den Typus des Nein-Sagers und zugleich den Prototypen eines Menschen in der Revolte. Prometheus richtet sein Nein dabei gegen die bestehende Ungerechtigkeit und gegen sein Schicksal, jedoch nie gegen den Wert des menschlichen Lebens.¹¹ Obzwar das Absurde die erste Evidenz des menschlichen Daseins bleibt, offeriert die Revolte Leidminderung und damit einhergehend Glück:

In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm [dem Geist, Anm. d. Verf.] bewußt, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. [...] Das Übel, welches ein Einzelner erlitt, wird zur kollektiven Pest. In unserer täglichen Erfahrung spielt die Revolte die gleiche Rolle wie das ‚Cogito‘ auf dem Gebiet des Denkens: sie ist die erste Selbstverständlichkeit. Aber diese Selbstverständlichkeit entreißt den einzelnen seiner Einsamkeit. Sie ist ein Gemeinplatz, die den ersten Wert auf allen Menschen gründet.¹²

¹⁰ Für Camus ist sie „metaphysisch, weil sie die Ziele des Menschen und der Schöpfung bestreitet“ (Camus, Mensch in der Revolte, S. 35).

¹¹ Vgl. Camus, Mensch in der Revolte, S. 21. – Auf das im Kontext der Revolte notwendige Maßhalten des Menschen, das gerade in Bezug auf Elizabeths Rachedanken gegen die als „Bestie“ titulierte „Druck-Zeitung“ (SG 136) oder gegenüber ihrem Stiefsohn Max (vgl. SG 218ff.) relevant ist, kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden. In dem Zusammenhang bleibt auch ein weiterer Unterschied zwischen Camus' philosophischem Früh- und Spätwerk ausgespart, der die Verschiebung der Fokussierung vom Tod hin zum Mord betrifft, da dieser umfangreiche Komplex im Rahmen einer Gegenüberstellung mit dem Roman *Schoßgebete* einer separaten Analyse bedarf.

¹² Ebd., S. 31.

Für Elizabeth Kiehl ist die Revolte jedoch weder eine „Selbstverständlichkeit“ noch ein „Gemeinplatz“, weshalb sie sich ihrem Schicksal noch immer allein gegenübergestellt sieht: „Man kann einander nicht helfen dabei. Das hab ich am ersten Tag schon gemerkt. Jeder für sich allein. Da fing das an. Das Alleineverarbeiten. Das unterschiedliche Trauern. Der Ekel vor der Trauer der anderen. So ein Erlebnis bringt nicht zusammen, das treibt auseinander. Wir halten nicht zusammen. Wir halten auseinander.“ (SG 135) Jenes Auseinanderhalten, das sie als Folge der erfahrenen Absurdität zu einem unwiderruflichen Lebensgesetz stilisiert, versucht sie im Rahmen ihrer Therapiegespräche zu perfektionieren. Der in Camus' Revolte entspringenden Pflicht zu lieben und damit der Einsicht, dass ihr Schicksal geteilt wird, verweigert sich die Protagonistin, indem sie ihre Schoßgebete als Bestätigung ihres Verhaltens benutzt: „Wenn Sie [Elizabeth, Anm. d. Verf.] beschlossen haben, jemanden loswerden zu wollen, neigen Sie [...] dazu, nur noch das Schlechte zu sehen. Wie bei Ihrer Freundin. Als hätten Sie ein schlechtes Gewissen, dass Sie eigentlich denken, Sie dürfen nicht gehen, und dann im Nachhinein alles schlechtreden. Aber so schlecht kann es nicht sein, sonst wären Sie ja nicht befreundet.“ (SG 49) Elizabeths Schwarzsehen ist folglich eine „Legitimation dafür, gehen zu dürfen“ (ebd.), und damit zugleich ein Alibi für die Relativierung ihrer Gefühle sowie der damit verbundenen auferlegten Gleichgültigkeit ihren Mitmenschen gegenüber, auch wenn sie sich insgeheim nach einer als „Sucht nach Mitleid“ (SG 116) skizzierten Zuneigung sehnt.

Neben dem Versuch, Elizabeths Abnabelungsprozess zumindest zu verlangsamen, konfrontiert sie Agnetha auch mit dem Absurden und der damit verbundenen Affirmation des Lebens: „Ich drücke die Gedanken an den Unfall weg, ich muss wirklich aufpassen, nicht zu viel darüber zu grübeln, das macht mich kaputt. Davon werde ich rasend aggressiv. Sagt Frau Drescher. Ich konzentriere mich auf meine Familie heute. Die Mutter bin ich ja jetzt äußerlich los. Ich habe Schluss gemacht. Innerlich werde ich sie niemals los, sagt Frau Drescher.“ (SG 167) Dass die Gedanken an den Tod sowie an das ihr widerfahrene Schicksal von Elizabeth priorisiert werden – im Gegensatz zur Anwesenheit bei ihrer Familie –, unterstreicht alleine Georgs Fazit aus ihrem bisherigen Zusammensein: „[...] das macht mich so traurig, Elizabeth, dass du die

ganze Zeit deinen Abgang vorbereitest, das heißt doch, dass du nicht richtig hier bist, bei mir, bei Liza, im Leben.“ (SG 278) Gerade in Verbindung mit diesem Zitat entfaltet sich der Problemerkern von Elizabeths Schoßgebeten: Obgleich sie sich darüber im Klaren ist, dass sie nur durch sich selbst zu „befrieden“ ist (SG 104), reflektiert sie weder ihr eigenes Handeln noch die Dialoge mit ihrer Therapeutin, die ihr „beigebracht“ hat, dass ihr Schicksal eine „offene Wunde ist“ und zudem unheilbar (SG 115). Der von ihr aus der Psychotherapie erhoffte „Heilungsprozess“ (SG 52) läuft folglich ins Leere, auch weil sie allen voran die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit und damit auch eine Hinwendung zu sich selbst negiert. Stattdessen gibt sie Agnethas Aussagen motorisiert wieder – „sagt Frau Drescher“ –, um im Umkehrschluss dennoch ihre Selbstkasteiung fortzuführen. Ähnlich einer Gehirnwäsche versucht sie „alle Lernprozesse“ ihrer Therapeutin schnell zu „übernehmen, damit [sie] für immer eine gute Frau für [ihren] Mann [ist] und eine möglichst gute Mutter für Liza.“ (ebd.) Vor dem Hintergrund des Absurden – wofür ihr „Trauma“ (SG 115) paradigmatisch steht – kann Elizabeth Agnethas Hilfestellungen jedoch nicht umsetzen, da sie selbst nach acht Jahren den notwendigen Bewusstwerdungsprozess nicht zu Ende denkt. Ihre Schoßgebete sind demnach – entsprechend dem christlichen Original – Hoffnungsgebärden, die eine Flucht aus der Sinnwidrigkeit nach sich ziehen, gegen die anzukämpfen Elizabeth Kiehl nicht im Stande ist.

4. Fazit

Elizabeth Kiehl ist eine verzweifelte Frau, die durch einen tragischen Unglücksfall aus dem Leben gerissen wird und zurückbleibt mit der Einsicht, dass es dem menschlichen Geist widerstrebende Gewissheiten gibt. Die fortan ihr Dasein bestimmende Frage lautet: Wie soll man mit dem Tod umgehen? Albert Camus fordert aufgrund der Unerklärlichkeit des Absurden dessen unwiderrufliches Erkennen sowie einen Kampf dagegen, der sich keinem Ziel verschreiben darf und sich immer den Standpunkt der unüberwindbaren Antinomie zwischen Mensch und Welt vergegenwärtigen muss, wodurch sowohl Hoffnung als auch Re-

signation negiert werden. Elizabeth hingegen versucht das Sinnwidrige nicht nur abstrakt beiseitezuschieben – durch ihre Flucht ins Irrationale –, sondern auch konkret – durch die Planung ihres Todes, ihre Pflichterfüllung zugunsten einer Selbstkasteiung, ihre Flucht in die Isolation oder ihre Gebete in den Schoß der Psychoanalyse. Trotz des Eingeständnisses von Sinnlosigkeit basiert ihr Verhalten auf einen stets abgebrochenen Bewusstseinsprozess, dessen Ende jedoch – gemäß Camus – die Liebe zum und die Lust auf das Leben trotz und gerade wegen des Daseins in einer sinnentleerten Welt impliziert. Während der Mensch demnach nur in der ihm verbleibenden Zeit im Hier und Jetzt Freiheit und Glück empfinden kann, blockiert Elizabeth jene Momente durch ihren andauernden Schwebезustand. – Pointiert lautet das Resümee der Gegenüberstellung folgendermaßen: Für Elizabeth gibt es ein *Gestern*, nachdem sie ihr *Morgen* ausrichtet. Auf der Strecke bleibt jedoch das für Camus' Philosophie des Absurden essentielle *Heute*.



Die Chiffre „Transit“ vereinigt mit Aspekten wie Mobilität, Flüchtigkeit und Vorläufigkeit zentrale Begriffe des Zeiterlebens zwischen 1890 und 2010. Vor dem Hintergrund mehrerer Krisen und Katastrophen sowie tiefgreifender Umwandlungsprozesse erscheint das Leben als Durchgangsstadium, in dem sich nur noch ein temporäres, fragmentarisches Netz von Orientierungspunkten entwerfen lässt. Das Transitäre durchdringt nahezu alle Facetten des Individuums und seiner Lebensbereiche: vom Wahrnehmen der Inkohärenz in der Folge gesellschaftlicher Umwälzungen, über den Verlust ‚sicherer‘ Orte bis zum Erfahren der eigenen Identität als provisorisch. Die Reaktion auf solche Übergangszustände ist oft eine Intensivierung der Suchbewegungen nach Sicherheit, Nähe und Glück, die jedoch selbst zunehmend transitive Zwischenstellungen markieren. Die Literatur zeichnet sich unter dieser Perspektive durch die Adaptation transitivitypischer Themen und Inhalte aus, desgleichen durch die autoreflexive Übertragung von Konzepten wie Momenthaftigkeit, Unvollständigkeit und Flexibilität in das eigene narrative Programm.

Die Beiträge des Bandes nähern sich verschiedenen Formen eines solchen inhaltlichen und/oder formalen ‚Dazwischen‘ an. Die Idee des Transits erweist sich dabei für diese vielfältigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen als ebenso funktionale wie inspirierende Klammer, der es gelingt, im bewussten Einlassen auf das im Durchgang Begriffene die heterogenen Facetten des 20. Jahrhunderts zu verbinden: zu einer Art Zeitbild und Ästhetik des Transits.

eISBN 978-3-86309-093-7



9 783863 090937
www.uni-bamberg.de/ubp/