

Herausgegeben von

/

Dorit Funke, Lutz Graner,
Anna Lenz, Elisa Ronzheimer
und Sebastian Schönbeck

Gegen
Wider
Zwie reden
 worte
 sprachen

καδμος

GEGENREDEN – WIDERWORTE – ZWIESPRACHEN

Kaleidogramme Bd. 212

Dorit Funke, Lutz Graner, Anna Lenz,
Elisa Ronzheimer und Sebastian Schönbeck (Hg.)

Gegenreden – Widerworte – Zwiesprachen

Ein Schriftfest für Mona Körte

Mit Beiträgen von

Andrea Allerkamp, Jan Andres, Wolfgang Benz, Alexandra Berlina,
Wolfgang Braungart, Matthias Buschmeier, Esther Dischereit,
Ulrike Draesner, Birgit R. Erdle, Walter Erhart, Saskia Fischer,
Dorit Funke, Eva Geulen, Lutz Graner, Jeffrey A. Grossman,
Ellen Grünkemeier, Claude Haas, Hans-Joachim Hahn,
Claudia Hillebrandt, Lena Hoffmann, Lisa Jüttner,
Judith Kasper, Lore Knapp, Irmela Marei Krüger-Fürhoff,
Krishan Kumar, Anna Lenz, Vivian Liska, Matthias N. Lorenz,
Katya Makarova, Mathieu Mezler, Agnes Mueller,
Dirk Naguschewski, Cornelia Ortlieb, Peter Plener, Sophie Picard,
Ronja Rieger, Elisa Ronzheimer, Nils Rottschäfer, Jochen Sauer,
Ulrike Schiefelbein, Dietmar Schmidt, Ulrike Schneider,
Sebastian Schönbeck, Emmanuelle Séjourné,
Christiane Solte-Gresser, Susanne Strätling, Heide Volkening,
Mirjam Wenzel, Stefan Willer und Paula Wojcik

Kulturverlag Kadmos Berlin

Dieser Band wurde gefördert vom Publikationsfond der Universität Bielefeld.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2026,

Kulturverlag Kadmos Berlin · Wolfram Burckhardt ·
Waldenserstr. 2-4 · 10551 Berlin · info@kulturverlag-kadmos.de

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: Reymund Schröder.
Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN Print 978-3-86599-630-5

Inhalt

DORIT FUNKE, LUTZ GRANER, ANNA LENZ,
ELISA RONZHEIMER, SEBASTIAN SCHÖNBECK
Gegenreden – Widerworte – Zwiesprachen. Zur Einführung 9

ULRIKE DRAESNER
im/possible states (Formen von Gesprächsverlust) 13

KLEINE WÖRTER

CORNELIA ORTLIEB
Dialoge unter Bücherfreunden oder:
Jean Pauls Passkomödie, ich und ich 19

EVA GEULEN
Herumgehen in Stifter. 29

ELLEN GRÜNKEMEIER
Claire Keegans *So Late in the Day* (2023) als ›Roman in Untergröße‹ 35

NILS ROTTSCHÄFER
›Ach so!‹ Über ein kleines Wort in Romantiteln. 43

WIDERWORTE

RONJA RIEGER
Widerspenstige Lektüren. Ein cursorischer Streifzug
durch (Lese-)Szenen eigensinniger Materialität. 55

PETER PLENER
Der erste Zettel; Motto und *protókollon* zu Schmidt's Traum. 67

WALTER ERHART
Parole. Über abgedroschene Wörter und gekrümmte Silben. 78

CLAUDIA HILLEBRANDT	
Komische Widerworte. Einige Bemerkungen zur Sprachkritik bei Heino Jaeger	89
CLAUDE HAAS	
Von Dingen, Udingen und Requisiten. Cursorisches zu Thomas Bernhard	97
LENA HOFFMANN	
Vom widerständigen Bilderbuch	103
EMMANUELLE SÉJOURNÉ	
Der unmögliche Streit: Ruth Klügers <i>weiter leben</i>	108

ZWISCHENRÄUME

IRMELA MAREI KRÜGER-FÜRHOFF	
Blicke, Stimmen, Sedimente. Geschichtete Zeit in Esther Kinskys <i>Schiefern. Gedichte</i>	123
HANS-JOACHIM HAHN	
<i>Facing</i> Shylock. Literatur zeigt Gesicht(er)	133
LISA JÜTTNER	
Gedichte ohne Geschlecht. Gespräche mit Hélène Cixous und Odile Kennel	140
ULRIKE SCHIEFELBEIN	
Zu wahr, um schön zu sein, und zu schön, um wahr zu sein: Feministisches Erzählen in Irmtraud Morgners <i>Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura</i> (1974)	147
SUSANNE STRÄTLING	
The Animal Writes Back. Tiere zwischen Poetik und Linguistik . . .	155
LORE KNAPP	
Bilder von Berlin in literarischen Blogs 1998–2014	164
ULRIKE SCHNEIDER	
Wie träumt man mit der Mona Lisa unterm Bett? Zur (Wieder-)Aneignung musealer Räume und Erinnerungen in der Erzählung <i>Comme un ciel en nous</i> von Jakuta Alikavazovic. . .	172
JUDITH KASPER	
Ein Asyl für Einzelgänger. Zu Georges Perecs <i>Espèces d'espaces</i> . . .	186

GEGENREDE

ANDREA ALLERKAMP

Ressentiments heilen oder hegen? Kein Zwiegespräch:
Cynthia Fleury/Jean Améry 199

MATTHIAS N. LORENZ UND SASKIA FISCHER

Affirmation, Verdrängung und Kritik des Antisemitismus.
Kurzer Abriss zur deutschsprachigen Literatur seit 1800 207

MIRJAM WENZEL

Das unerkannte Vermächtnis des deutsch-jüdischen Liberalismus
der Bundesrepublik. Ein Essay zu Jason Stanleys Rede über
das Novemberpogrom in Frankfurts Westendsynagoge 227

WOLFGANG BENZ

Empörende Reden. 246

MATHIEU MEZLER

Gegen-Ich: *neither* und das Subjekt bei Samuel Beckett. 252

STEFAN WILLER

Gegenrede des Übersetzers. Goethe korrigiert Diderot. 260

ZWIESPRACHE(N)

ALEXANDRA BERLINA

Daleko lajala sobaka 269

JEFFREY A. GROSSMAN

A Wandering Jew Walks into a Library 275

SOPHIE PICARD UND PAULA WOJCIK

(Zwie-)Sprachen der Flucht – und der Wissenschaft:
ein praxo-poetologisches Experiment in drei Stimmen. 286

BIRGIT R. ERDLE

Zu Begriffen kommen: Hannah Arendts frühe Texte zum
Studium der Konzentrationslager 292

VIVIAN LISKA

Entgegnung, Begegnung. Arendt, Kafka und die Literatur 302

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER

Innerer Dialog: Über Zwiesprache und Natalität bei Annie Lulu.
Ein literarisch-philosophischer Wortwechsel. 308

MATTHIAS BUSCHMEIER	
Abschiede im Lieben und Leben. Kurze Anmerkungen zu Goethes Trauerlyrik in der Zeit der Tode seiner Kinder Caroline, Carl und Kathinka	322
JOCHEN SAUER	
Begeistern – Spalten – Verdrießen. Poetologie in Sulpicius Severus' Dialog <i>Gallus</i>	332
JAN ANDRES	
Im Zwiegespräch mit Plagegeistern. Jan Wagner und Nora Bossong über die Semiotik von Mücken.	338
LUTZ GRANER	
Ess Tee Tisch. Heine et al.	344

XENOPHIL-OLOGIE

ESTHER DISCHEREIT	
Rue du Temple	355
DIRK NAGUSCHEWSKI	
Das Buchgeschenk, oder: Wer war Adolf Weiss?	359
AGNES MUELLER	
Brave Spaces, Israel/Palestine, and Interdisciplinary German Studies	369
HEIDE VOLKENING	
Interpretieren, übersetzen und lesen mit Milena Jesenská, Franz/k Kafka, Susan Sontag und Mona Körte.	374
DIETMAR SCHMIDT	
›Auf der Stelle blättern‹. Lesen in Aichingers <i>Wiegenfest</i>	383
DORIT FUNKE	
Wenn der Spatz die Zigarre ist – Interpretationen von Catull in Antike und Renaissance	391
WOLFGANG BRAUNGART	
Darstellen, beschreiben, zeigen. Oder: »Je genauer ich hinschaue, desto mehr kann ich mich freuen, dass das, was ich sehe, überhaupt vorkommt.«	397
KRISHAN KUMAR AND KATYA MAKAROVA	
Utopia: Ways of Thinking, Ways of Imagining.	410

DORIT FUNKE, LUTZ GRANER, ANNA LENZ,
ELISA RONZHEIMER, SEBASTIAN SCHÖNBECK

Gegenreden – Widerworte – Zwiesprachen. Zur Einführung

»ein schönes wort das doch wenig in gebrauch ist«,¹ heißt es im Artikel zur »Gegenrede« in *Grimms Wörterbuch*. Dort erfährt man auch, dass die geläufige, allgemeine Bedeutung des Begriffs – im Sinne einer Erwiderung, Entgegnung auf eine vorangegangene Äußerung – sich aus einer Geschichte der parallelen Verwendung des Wortes »im leben wie vor gericht«² entwickelt hat. Vor Gericht meinte die Gegenrede »die Einwendung des Beklagten wider die Klage des Klägers«; es war »die Gegenantwort, der Gegensatz, die Replik«, mit der Angeklagte sich verteidigen, ihre Person dem Gesetz gegenüber behaupten konnten, wie man in Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch* nachlesen kann.³

Die »Gegenrede« gilt zudem als Synonym zum »Widerwort«; als solches wird sie in den einschlägigen Wörterbüchern angeführt. Mit der Zeit habe das »gegen« das »wider« verdrängt, wenn auch beide Präfixe semantisch eng verwandt seien, erklärt *Grimms Wörterbuch*: »wider ist ursprünglich bezeichnung der richtung im raume ohne den beisinn des feindlichen gegensatzes. gegen, mit dem wider in seiner weiteren entwicklung enge berührungen zeigt, hatte vermutlich den gleichen ausgangspunkt«.⁴ Das »Widerwort« wird einerseits wertneutral gebraucht – wie die »Gegenrede« als allgemeine Erwiderung – und andererseits in agonaler Wendung. Dann erhebt es einen Widerspruch, wird zum kritischen Einwand, mitunter sogar zum Anlass für Streit – und zur Grundlage für das schöne, aber leider vergessene Adjektiv »widerwörtig«⁵ oder für das ebenfalls zu

1 Art. »Gegenrede«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, www.woerterbuchnetz.de/DWB/gegenrede (aufgerufen am 06.02.2026).

2 Ebd.

3 Art. »Gêgenrêde«, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), www.woerterbuchnetz.de/Adelung/Gêgenrêde (aufgerufen am 06.02.2026).

4 Art. »wi(e)der«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=W19082 (aufgerufen am 06.02.2026).

5 Art. »widerwörtig«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, www.woerterbuchnetz.de/DWB/widerwörtig (aufgerufen am 06.02.2026).

selten gebrauchte Substantiv: der oder das »Wider«.⁶ Dabei sind die semantischen Implikationen des vom »gegen« abgelösten Präfixes »wider« äußerst vielschichtig. Ihnen zugrunde liegt die etymologische Beziehung zwischen »wider« und »wieder«. Die ursprünglich räumliche Grundbedeutung von »wider« als ›(ent-)gegen‹, ›auf etwas zu/hin‹ hat sich, so *Grimms Wörterbuch*, zum einen ins »contra«, in den »feindlichen gegensatz[]« entwickelt und zum anderen in eine räumliche Umkehr – »›der vorher eingeschlagenen richtung entgegen« –, aus der, wie man dort weiter liest, »in organischer weiterentwicklung« der »zeitliche[] begriff der wiederholung« hervorging.⁷ Mitgewirkt an dieser semantischen Ausdifferenzierung, der der gleichlautende Wortklang entgegensteht, habe der Einfluss der lateinischen Vorsilbe ›re-‹, die »die bedeutungen ›(ent)gegen‹, ›zurück‹ und ›wiederum, abermals‹ in sich vereinigt«.⁸ Eine gegenläufige Bewegung des Voran und Zurück steckt mithin in dem widerspenstigen Präfix »wi(e)der«, dessen temporale Umdeutung die größte morphologische Produktivität entfaltet hat. Darin wird das Entgegen, das Auf-etwas-zugehen zur Iteration, zur Wiederholung derselben – nach vorne und hinten ausgreifenden – Bewegung, die nur auf der Ebene der Schrift erkennbar wird, während sie in der gesprochenen Sprache verschwindet.

Bedingung für »Gegenreden« und »Widerworte« ist die »Zwiesprache«, das Gespräch unter Zweien. »Gegenrede« und »Widerwort« werden möglich im Dialog zwischen den wechselnden Positionen ›ich‹ und ›du‹, sie entfalten ihre Bedeutung als Gespräch zwischen Personen und im Austausch zwischen Sprachen. Dem Zwiesgespräch sei »das heimliche, intime, vertrauliche der aussprache«⁹ eigen, heißt es in *Grimms Wörterbuch*. Die Intimität der Zwiesprache geht mitunter so weit, dass der Ausdruck auch zur Bezeichnung des Selbstgesprächs gebraucht wird, »wobei der mensch als in einen redenden und in einen antwortenden getrennt gedacht ist«.¹⁰ Das bedeutet auch: Im »Zwie« der »Zwiesprache« steckt Gemeinschaft und Isolation der Positionen einer Rede und damit Singular und Plural zugleich. Diese Doppelbedeutung leitet sich wiederum vom Präfix her, das als einfaches Zahlwort – »›doppelt, zweimal auftretend, zweifach« – begegnen kann oder das als Attribut das Getrenntsein, die Differenz betont: »zuweilen auch ›auseinander, gespalten, halb, geteilt, schwankend‹ (s.

6 Vgl. Art. »Wider«, *Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranstatet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe* (1807–1811), www.woerterbuchnetz.de/Campe/Wider (aufgerufen am 06.02.2026).

7 Vgl. Art. »wi(e)der«.

8 Ebd.

9 Art. »Zwiesprache«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, www.woerterbuchnetz.de/DWB/zwiesprache (aufgerufen am 06.02.2026).

10 Ebd.

Zwielicht)«. ¹¹ In diesem Sinne besteht die »Zwiesprache« notwendigerweise aus den »Gegenreden« und den »Widerworten«, die der Sprache selbst innewohnen: als (Selbst-)Gespräch unter Vertrauten oder als Streit unter Fremden.

Die hier versammelten Beiträge nehmen die skizzierten Begriffe zum Ausgangspunkt, um die Literatur als »Gegenrede«, als »Widerwort« und als »Zwiesprache« zu erkunden. Sie fragen nach dem Vermögen der Literatur, sich mit Gegenrede zur Wehr zu setzen und als Widerwort in den Dialog zu treten, aber auch ›Contra zu geben‹ oder sich zurückzuwenden, »›der vorher eingeschlagenen richtung entgegen««. ¹² Und sie nehmen die Zwiesprache(n) der Literatur in den Blick: Die intimen Gespräche zwischen Sprachen, die sie ins Werk setzt, und die Zwiespaltenheit, der sie damit nicht selten Ausdruck verleiht.

Die Beiträge greifen damit Anregungen von Mona Körte auf, die in ihrem Werk und Wirken der widerständigen Kraft der Literatur Raum gibt. »Literatur ist eine Unbekannte, ein X«, ¹³ schreibt Körte in ihrem Aufsatz *Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern*. Das X kann »ein Platzhalter für einen unbestimmten oder noch zu bestimmenden Wert« sein, »das Kreuz auf dem Lottoschein oder Stimmzettel« oder das »Zeichen für einen Kuss«. ¹⁴ Als Literatur geht das X »durch die schmalen Korridore zwischen den Sprachen und stellt sich, das Hoheitsgebiet fremder Staaten mit breitem Körper ignorierend, lieber quer, anstatt der Konformität einer alphabetischen Ordnung oder etymologischen Reihe zu erliegen.« ¹⁵ Vielmehr wird die Literatur zu einer »Agentur des Fremden«, zu einem »Ort des Ungefügigen«. ¹⁶ Das ›xenophil-ologische‹ Vermögen der Literatur – und das ihrer Leser:innen – zeigt sich für Körte nicht zuletzt im Umgang mit dem sprachlichen Material, in der »Arbeit an der Wörtlichkeit«. ¹⁷ Dort, wo »Literatur für ihre Operationen auf Lexikon und Etymologie zurückgreift«, wo sie mit den Bausteinen der Sprache spielt und sich den

11 Art. »zwie-«, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, www.dwds.de/wb/etymwb/zwie- (aufgerufen am 06.02.2026).

12 Art. »wi(e)der«. Zu erzählten Rückwärtsvorgängen vgl. Mona Körte (Hg.): *Rückwärtsvorgänge. Retrogrades Erzählen in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Sonderheft zum Band 138, Berlin 2019.

13 Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: Dorit Funke/Mona Körte/Marius Littschwager/Joachim Michael/Nils Rottschäfer (Hg.): *Aufrubr verZeichnen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–55, hier S. 44.

14 Ebd., S. 44–45.

15 Ebd., S. 52.

16 Ebd., S. 47.

17 Vgl. Mona Körte: »Arbeit an der Wörtlichkeit. Zur Produktivität des Verlesens«, in: Kristina Petzold/Elisa Ronzheimer (Hg.): *Vergleichendes Lesen. Praktiken des Vergleichens in Literatur, Wissenschaft und Kritik*, Bielefeld 2024, S. 217–233.

kleinen Wörtern zuwendet, »weitet sich das Feld der Fremdheit, sie erfindet Idiolekte, streut Zweifel, schafft Dissonanzen, verursacht ein Stolpern.«¹⁸ Betont wird dabei die Qualität der Literatur, Selbstverständlichkeiten der Sprache im Detail – im Spiel mit ihren kleinsten Sinneinheiten – zu hinterfragen und damit vermeintliche Gewissheiten im Umgang mit ihr zu erschüttern.

Daher gilt die Aufmerksamkeit der hier versammelten Texte auch der Kraft der kleinen Wörter, die die Literatur in Bewegung halten: Präfixe, Partikel oder Pronomen erscheinen als literarische Vektoren – Richtungsweiser, die ihren Leser:innen den Weg anzeigen, aber auch Finten vortäuschen und in die Irre führen können.¹⁹ Denn in der Lust am Zerlegen der Sprache(n) zeigt sich die Treue der Literatur zum Unsinn: Unsinn, wie Körte es ausführt, als »Index unverstandener Überlieferung [...]«, als Marker einer Überlieferung, deren ältere Kerne in Teilen nicht mehr verständlich sind.«²⁰

Eine Literatur, die dem Unsinn die Treue hält, braucht Leser:innen, die (sich) verlesen: »Verleser irritieren oder verändern das Be-Stehende, im Bann der Vorsilbe liegt ihre Funktion darin, anzuzeigen, dass etwas beeinträchtigt, falsch gemacht wird oder auch verändert, verbraucht ist, nicht mehr besteht.«²¹ Sie gehen dabei, wie Körte herausstellt, nicht im »Falsch- oder Fehllesen« auf, sondern entfalten eine eigene Produktivität, Verleser:innen werden somit zu ungezähmten Sinnreiber:innen.²² In diesem Sinne führt der Band (v)erlesene Leser:innen und ihre heterogenen Lektüren und Zugriffe zusammen: Sie vergegenwärtigen das Vermögen der Literaturwissenschaft, Gegenrede zu erheben, Widerworte zu geben und Zwiesprache zu halten. Die Beiträge geleiten in widerspenstige Lektüren, führen Zwiesgespräche mit den Texten und versammeln sich darin zu einem (Schrift-)Fest der literaturwissenschaftlichen Arbeit mit und am Text, zu einer Feier des Gegenständigen der Literatur, die nicht der Fixierung idiosynkratischer Denkbewegungen dient, sondern sich am Gegen, am Wi(e)der und am Zwischen der Literatur erfreut.

Wir möchten allen Beiträger:innen sehr herzlich für die produktive Zusammenarbeit und für ihre Gegenreden, Widerworte und Zwiesprachen danken!

¹⁸ Körte: »Xenophil-ologie«, S. 52.

¹⁹ Vgl. Mona Körte/Elisa Ronzheimer/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Wechselwörter. Personalpronomen in Bewegung. Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie* 26, Berlin 2025.

²⁰ Mona Körte: »Die Rache roher Texte. Treue zum Unsinn in den *Kinder- und Hausmärchen* Jacob und Wilhelm Grimms«, in: *Monatshefte* 111 (2019), H. 3, S. 340–361, hier S. 358.

²¹ Körte: »Arbeit an der Wörtlichkeit«, S. 223–224.

²² Vgl. ebd., S. 219.

ULRIKE DRAESNER

im/possible states
(Formen von Gesprächsverlust)

1. Chat-GPT caught in between two sets
of data (formerly »languages«)

m
e. me.more.me
me.me.moor.mee
re.more.moore me
murmel.me.stry.me
hys.try.re
me.more.re.story
mia.mei.moor.sto.re
store.me.roar.god.
mee.re.mem.moor
mere.mory.mee.ember
me.re.mee.roar.em
ber me.mo.bear.me
meme.ary.monetary
mercenary.me.mo.
mee.storm
e

2. need justı be
(on justice, four years later)¹

you need justı
be justı a bitty
of time need, hot
just, justı need a
bitty bite of justı
just

no icy justice you
juicy needy just
just-is no needy
choosy be, needs
just-is blindy eyes
needy go on like
justı lies justiciars
just like you
that needy

justı always meany
you unjusting it easy
in just-issy blind
other people make
rotty, or jussti timidi
them – whoop, all
gone, jussti you beamy
yourself up uppy
juicy in jostle happy
bathy for four years
justy juglar you on
so on on mighti but
endi up beany, too
and lie inmiddli grassy
for wormy jussti
juicy

¹ Im Gespräch mit: »And the norms and notions of what ›justı is isn't always justice«, in: Amanda Gorman: »The hill we climb«, 20.01.2021. Gedicht zum 20. Januar 2025.

3. zerbrochenhirnig

als es zeit war aufzuhören mit der jagd den
 rauchigen zwischen den jahren den wolken
 setzten wir uns auf den ausgewachsenen stein
 den sie garten nennen nachtein tagaus in seiner

unsichtbarkeit und hörten auf das reiben der flügel
 würden wörter aus wümmern steigen wäre endlich
 milde erreicht doch wieder war unser unterfangen
 1 lautlosigkeit jagten wir träumten wir von

einer erde auf der es leicht wäre eine zerbrochne
 tasse zusammensetzen ohne fuge ohne rüge
 erfanden die umgekehrte reparatur als turn
 jener assymetrie in die ... die welt der menschen

hängt. disruptors we used to call out- our-
 selves flogen auf suche wie echsen (sprung-
 saurier) nach der bell-ance dem ölig gleitenden
 auge der waage und einem kopf der aus 1000
 fragmenten sich selbst reparierend erhebt
 für jene die noch immer singen in der luft

der fressenden dioxyde der rauche und gase
 aus denen wir unerupted

the big repair, repatriots wir
 diese verse ent- wickeln – (aus dem un-
 sichtbaren) – verdrehen

(mänaden)

4. gelichtert²

den saum des bachs be
 wachsen bäume
 zeichnen »bach«
 als höhe und breite
 als schulter für wind
 ins auge
 das in erde vertieft nicht sieht
 wie es dahin mit den schnellen
 gestalten der wolken
 und rand sucht
 seinem innergehirnlichen (dauer)
 geschehen
 kopfüber stehen die bilder/bäume
 im menschen
 ohne je(a)gliches ich
 übersetze: welsch
 wald
 wasen wind
 wie(der) treiben kinder
 ihr wesen im garten
 nackte erde
 frisch bepflanzt
 reparaturen der enteilt/verseilt
 heimat in ketten
 keilriemen VW
 hügel hinan einer »der's
 mit anhört(e)«
 (hört was sprach wann)
 narzissen rückgeblüht
 in der erde weiß
 knollenklein
 nährloser regen
 raschelnd an
 orch...horch
 no oridschinns

2 Im (nachgetragenen) Gespräch mit meinem Münchner Literaturlehrer Gerhard Neumann, der das Nichtgespräch zwischen Paul Celan und Martin Heidegger am 25. Juli 1967 mitanhörte (wie man Nichtsprechen/Nichtverstehen nichtaushaltenhören kann), und sich lebenslang als »der Mensch, der's mit anhörte« in einem Gedicht wiedersah (oder -fand oder ...).

KLEINE WÖRTER

Dialoge unter Bücherfreunden oder: Jean Pauls Passkomödie, ich und ich

Wenn das Leben sich als endlich erweist, mag man versucht sein, das Zwiegespräch mit den Toten zu führen, für das die Bücherfreunde entstehen.¹ Befragt man sie, erhält man teils widerständige Antworten, die im Jubiläumsjahr wieder bei Jean Paul zu finden sind, wie überhaupt alles. Das sogenannte *Jugendwerk* bietet etwa Gespräche, in denen ein A. und ein B. bereits in den ersten Sätzen auch eine Utopie der Bücherfreundschaft entwerfen und zugleich zweifelnd durchkreuzen: »1. A. Das ist mein Buch? / B. Ja! ich hab's gelesen. / A. Aber so geschwind?«² Ob A. mit B.s Replik zufrieden sein kann, einer zweifachen Begründung mit doppelbödigem Kompliment: »B. Weil ich genug Zeit dazu hatte, und weil es durchzulesen, es wenige braucht.«³ Ein Epigramm, nur wenige Seiten später, spricht mit den Mitteln dieser Schrifttradition expliziter einen Anderen an, der*die nicht Buchstabe, sondern Typus ist: »11. *An einen, der viele Bücher hat, und wenige liest* / Du gleichst den Zuckerbäckern, die das nicht geniessen, was sie andern übergeben.«⁴ Als könnten einem die Bücher nicht *sauer werden*, auch »mein Buch« in der Hand des*der Anderen.

Indem die Grimms uns erklären, dass ›anders‹ einfach (mittelhochdeutsch) ›zwei‹ bedeutet, sind wir mit dem*der Anderen immerhin immer zu zweit, im starken Sinn:

Unser ander, gleich dem lat. alter, war die organische ordinalzahl der zweieit und erst nachdem es diese bestimmtheit verlor und für alius mit galt, musste der sprachgeist auf neue ausdrücke bedacht sein. secundus bezeichnet eigentlich

- 1 Vgl. zum Verhältnis von Tod und Literatur Mona Körte: *Blatt für Blatt. Text, Tod und Erinnerung bei Thomas Bernhard und Imre Kertész*, Graz 2012. Für diesen Essay zu besonderem Anlass werde ich von akademischen Usancen des Zitierens, Referierens und Verweisens in Teilen abweichen und entsprechend auch auf Forschungsreferate verzichten.
- 2 Jean Paul: »Gespräche«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller/Wilhelm Schmidt-Biggemann, Abt. II, Bd. I,1: *Jugendwerke I*, Frankfurt a.M. 1996, S. 585–593, hier S. 585.
- 3 Ebd.
- 4 Jean Paul: »Epigrammen«, ebd., S. 594–601, hier S. 596. Vgl. zum Bücheressen und verwandten Praktiken grundlegend Mona Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*, München 2012.

jeden folgenden, nicht allein den zweiten; wie aber franz. second und deuxième das autre, ja engl. second das other zurückdrängen, wick auch unser ander allgemach dem zweite, nnl. ander dem tweede.⁵

Von dieser »Zweiheit« sprechen bei Jean Paul auch die Bücher, mit erstaunlicher Wendung in einem nur zwei mal zwei Ziffern entfernten Epigramm: »15. Die Autoren sind Konsonanten, die sich one einen Verleger nicht aussprechen lassen. Und doch steht dieses Name auf dem Titelblatt unter dem ienes, wie die Vokalen bei den Hebräern. Beide lassen sich one Vokalen nicht gut lesen.«⁶ Mit »dieses« und »eines«, diesem und jenem, sind immer zugleich zwei und einer benannt, aber neben den »Hebräern« ist keiner zu sehen, hier »steht« ein implizites Pronomen, das nicht dort, »auf dem Titelblatt«, steht, ein ausschließendes Wir.⁷

Dass die Bücher als Druckformat geschriebener Texte von einem solchen unsichtbaren Wir zeugen, nun einem einschließenden, hatte bereits bezeichnenderweise ein anderes Gespräch von A. und B. festgehalten, das dritte der kleinen Serie, das eigentlich die Vorzüge eines Redners lobt und vom Reden zum Schreiben gelangt, vielmehr zur Frage, woher die Einfälle kommen mögen, die man doch erst »unter dem schreiben« hat, so A., womöglich durch »Zufall«.⁸ Dieser jedoch, so A. weiter, »liefert doch nicht zu ieder Materie Gedanken«, aber, so B., zustimmend und widersprechend, er »liefert«, jedoch, so wieder A., nicht zu »allen Köpfen«, aber, so wiederum B., doch zu »einigen«.⁹ So gelangt man, in freundschaftlicher Rede und Gegenrede, schließlich zu dem, was sich wenigstens gewohnheitsmäßig herstellen lässt, »die *geschwinde* Erfindung guter Gedanken«, so A. Diese wiederum akzentuiert B. im Echo, vermeintlich zustimmend, mit nun tendenziöser Wiederholung und Verdopplung der Betonung und zusätzlicher Gedankenstrich-Zange anders: »B. Es ist auch war – die *geschwinde Erfindung*. –«¹⁰ Einig werden die beiden sich schließlich über jene »Umstände«, unter denen »diese Geschicklichkeit«, so zweifach A., besonders »natürlich«, so B. erworben werden kann.¹¹

5 Art. »ander«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=A03483> (aufgerufen am 20.11.2025). Vgl. weiterführend die Buchreihe Mona Körte/Matthias N. Lorenz (Hg.): *Figurationen des Anderen – Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien*, 5 Bde., Bielefeld 2009–2016.

6 Jean Paul: »Epigrammen«, S. 596.

7 Vgl. zur interdisziplinären Diskussion von Pronomen die Beiträge in: Mona Körte/Elisa Ronzheimer/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Wechselwörter. Personalpronomen in Bewegung*, Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie 26 (2025).

8 Jean Paul: »Gespräche«, S. 590.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

Noch »natürlicher« als durch »Gewonheit, d.h. durch die öftere Vervollkommnung des Kopfes«, kommt man demnach auf anderem Weg zum Ziel; A. und B. finden sie, die Bedingungen des Einfallsreichtums, und sich, die Zwei mit den Einfällen, ausnahmsweise einig, bei, so »A.«, »Gelegenheit des Dialogs, wo sich oft die Gedanken mer nach Worten als diese nach ienen richten, wo wenigstens der Übergang von einem [?] zum andern die Gedanken schon mit einschließt. / B. Daher mag auch wol die schöne Verbindung der Perioden in Lessings Schriften kommen. / A. Nicht anders.«¹² In diesem »Dialog«-Dialog sind neben diesem und jenem so auch Lessing und sein berühmtester Dialogpartner genannt und aufgerufen, auch wenn Moses Mendelssohn weder in Namen noch in Pronomen zitiert wird.

Dialoge anderer Art werden zweifellos im Himmel geführt, zumal, wenn dort Passkontrollen stattfinden, wie sich, immer noch im *Jugendwerk* Jean Pauls, in der kleinen Erzählung *Reisepässe im andern Leben* staunend entdecken lässt. Programmatisch ist deren erster Satz:

Da ich von den Grönländern mit Vergnügen las, daß ihre Priester den Todten Reisepässe geben, in denen der h. Petrus um ihren Einlas mit verbindlichen Worten angesprochen wird: so machte ein Freund von mir, der mit ins Buch sah, die Anmerkung: er glaube nicht, daß so etwas beim Petrus von besonderer Wirkung sei.¹³

Zwei Doppelpunkte geben die Leserichtung vor und zeigen an, dass der Satz eine Miniatur-Anekdote vom gemeinschaftlichen Lesen in traditionell dreiteiliger Folge ist, gattungstypisch in eine Pointe mündend. Als kurze Erzählung mit Lehr- oder Beispielcharakter führt die Anekdote häufig vor, wie zwei unpassende Elemente in einem überraschenden Moment der Zusammenführung, zur Pointe vereint, Sinn und Erkenntnis versprechen. Exposition, Mittelteil und Schluss ahmen das Muster logischen Schließens nach und stellen es zugleich in Frage, zumal, wenn hier mit Witz und Ironie von Witz und Ironie erzählt wird.

¹² Ebd. Das Fragezeichen steht als Zugabe der Herausgeber so (in eckigen Klammern) in der zitierten Ausgabe.

¹³ Jean Paul: *Reisepässe im andern Leben*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. I,1, S. 1106–1107, hier S. 1106. Im Folgenden zitiere ich den Text nach dieser Ausgabe mit der Angabe von Seitenzahlen in Klammern im fortlaufenden Text. Vgl. zum Pass als Medien- und Erzählformat weiterführend Mona Körte: »Vom Pass besessen. Der amtliche Ausweis als kleine Form«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 19 (2021): *Kleine Formen*, S. 201–211.

Das »Vergnügen«, das man am Reisepass als Gegenstand des Erzählens gewinnen kann, liegt offenbar zunächst in der Unangemessenheit von bürokratischer Praxis und Tonlage; servile (Brief-)Anreden gehören in barocke Kanzleien, wie überhaupt der exzessive Schriftverkehr der Verwaltung(en) etwas Altmodisch-Frühneuzeitliches hat, ganz anders als die unbestimmt modern wirkenden »Grönländer«, die man bereits aus einer Sammlung satirischer Schriften desselben Autors mit entsprechend vielsagendem Titel kennen kann: *Grönländische Prozesse*.¹⁴ Mag man sich diese undeutlich als solche vorstellen, die an einem undenkbar weit entfernten und unwirtlichen Ort zwischen Meer und Eis ein unvorstellbares Leben führen, so liegt bereits in der Kombination der Fremd-Bezeichnung mit den vertrauten Elementen westlich-christlicher Religionsausübung mit »Priestern« und heiligen Schriften, vulgo: »Reisepässe[n]«, eine komische Irritation.

Ob der mitlesende Freund nicht nur anderes glaubt, sondern auch anders glaubt, ist angesichts der Doppeldeutigkeit dieses wichtigen deutschen Verbs fraglich. Er mag an den »ungläubigen Thomas« erinnern, denjenigen unter den Jüngern Jesu, der an dessen neuerlicher leiblicher Existenz zwischen Auferstehung und Himmelfahrt zweifelt und entsprechend, buchstäblich und künftig metaphorisch, *den Finger in die Wunde legt*.¹⁵ Ähnlich tritt auch hier der lesende Freund den, paradox, körperlichen Beweis für die unkörperliche Existenz von Pässen im Himmel an: »Ich dachte augenblicklich nach«, so seine Replik im nächsten Satz des erzählten Dialogs, »und versetzte: diese und dergl. Sachen könne man wol nicht wissen, solange man nicht öffentlich oder in der Stille begraben worden.« (1106) Zu seinem Glück, so der Ich-Erzähler weiter, »entschlief ich noch diesen Abend«; die »Seele« konnte »Unterricht« erhalten, »während der Körper tod da lag« (ebd.). Erzähltes und erzählendes Ich bleiben jedoch in den interessanten Vorbereitungen für den Übertritt – oder die *Reise* ohne Pass – erhalten:

Zu früh stand ich auf und nahm meinen Körper und brachte ihn, indem meine Seele mit ihren wolgewachsenen Beinen ganz leicht in seine fuhr – diese sind sonach die blossen Stiefel der geistigen Beine, die Hände sind ihre Handschuhe und was sind selbst seine dicken Beine und deren Verwandtschaft anders als unpassende Unterziehhosen für den Hintern der Seele? selbst ihrem Gesicht ziehet sie gegen die Kälte das Gesicht des Körpers an und seine Haare sind so

¹⁴ Jean Paul: *Grönländische Prozesse oder Satirische Skizzen*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. I,1, S. 371–582.

¹⁵ Eine besondere (literarische) Form des Nachlebens nach dem Tod figuriert fraglos der »ewige Jude«, vgl. Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt a.M. 2000.

beschaffen, daß die Seele sie, in Ermangelung eines eignen Haares, zu seiner Stuzperücke brauchen kan. (ebd.)¹⁶

Die allgemeine Weisheit, dass der »Körper das beste Kleid der Seele ist«, wie es weiter im Zitat eines alten rhetorischen Topos heißt (1106 f.), kann die Plastizität und Greifbarkeit dieser Körper-Konstruktion nicht vergessen machen, die womöglich auf eine geteilte Welt sinnlicher Erfahrungen rekurrieren kann, in der jedes Aufstehen »zu früh« ist, die Seele nach nächtlichen Ausflügen spürbar wieder in Beine, Hände, gar, unaussprechlich, den »Hintern« schlüpfen muss, um schließlich aufwärts zu steigen, zu »Gesicht« und »Haaren«.

Mäandernde Satzteile, die teils elliptisch enden, führen gleichsam aus dem Nichts grammatikalisch, narrativ und rhetorisch dann dazu, »daß er vor meinem Freund erschien«, er, der Körper, »so daß ich nach meinem Tode ihm die ausführlichste Nachricht von den Reisepässen erteilen konnte, die ietzt der Leser gleichfals zu unserm wechselweisen Vergnügen bekommen sol«, mithin im metaleptischen Dialog über die Buchgrenze hinaus (1107). Unversehens sind wir entsprechend im Himmel, an der Seite des Erzählers, der wiederum sein Gegenüber erreicht hat und gar an oder auf seiner Seite ist: »Ich stand neben dem Petrus und war daher leicht im Stande, alles zu hören und zu sehen.« (ebd.) Es treten auf: Ein »rechtschaffener Hofbediente«, selbstredend mit dort, unter Höhergestellten, eingeübten servilen Verbeugungen, die gleichermaßen den Beistehenden erreichen, mit dem »Empfehlungsschreiben« eines »Minister[s]«, das, wie sich herausstellen wird, weder geeignet ist, ihn zu empfehlen, noch richtig adressiert ist (ebd.). Das können zwei gemeinsam Lesende unschwer feststellen:

Petrus las es mit einer Mine, die halb auf das Papier und halb auf den Hofbedienten gerichtet war (und ich hielt die Ekke des Papieres mit) und sagte: er müsse erstaunen, da dieses Schreiben nicht an ihn, sondern an den Minister eines andern Hofes gerichtet sei. Der Hofbediente: er habe es mit Wissen gethan, er hoffe aber, es schade allenfals nicht. (ebd.)

Bemerkenswert ist an der kleinen Szene, die an typische Komödienkonstellationen des Verfehlens und Versäumens erinnert, vielleicht zuallererst die Parenthese, die den unausgewiesenen Neuankömmling zum Pförtner- oder Grenzpostenhelfer macht, der aber zugleich, indem er das wichtige Dokument »mit«-hält, auf der Seite des untertänigen Bittstellers agiert. Von Petrus belehrt, »daß die Hofbedientenseele in diesem Schreiben unter

¹⁶ Vgl. zur Literatur- und Mediengeschichte des Gesichts Mona Körte/Judith E. Weiss: *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*, Paderborn 2017.

die schwarze Wäsche der Menschheit gezählet sei und daß ihm darin mehr Fehler schuld gegeben würden – als, fieng ich an, ein guter Tragödiendsteller seinem Helden schenken wird, da er keine ganz unvollkommenen Charaktere schildern darf –« ist der »Hofbediente« zu Recht erstaunt (ebd.). Er entgegnet aber, mit einer unerwarteten Volte, eben diese Schilderung möge doch dazu beitragen können, dass er nun »in Gottes Namen eintreten« dürfe (ebd.), als seien Widerworte bei Passkontrollen auf Erden je hilfreich gewesen.

Die nur zwei Druckseiten umfassende Erzählung kommt damit an ihr abruptes Ende, indem sie, wiederum dem Erzähl-Ich überantwortet, eine gewundene Behauptung in Form einer rhetorischen Frage formuliert:

Ich wil mich gern eines Bessern belehren lassen; aber sollte es denn ganz unmöglich sein, daß die Minister zuweilen rechtschaffenen Leute[n] solche Uriasbriefe unter der Gestalt von Empfehlungen aufnöthigen, um mit geringen Kosten ihres irdischen Wols etwas Wichtiges für ihr geistiges zu thun, indem sie sie durch diese Verunglimpfung bei dem Petrus in den besten Kredit setzen und den Pasquin zu einer Ehrensäule gebrauchen? (ebd.)

Wie auch im Kommentar nachzulesen ist, sind diese Briefe mit hebräischem Namen solche »die deren Überbringer Unglück bringen. Vgl. 2. Sam. 11, 14f.«; dort ist es der Brief Davids an den Feldherrn Joab, der diesen auffordert, den Überbringer Uriah durch die punktgenaue Aufstellung in der Schlacht dem sicheren Tod auszusetzen.¹⁷ Tatsächlich handelt David im Rahmen einer tragödienwürdigen Intrige, an deren Ende er die Ehefrau des toten Uriah (oder Urija) in sein Haus holt, als seine Frau und baldige Mutter seines Sohns.

Die Fallhöhe zwischen der im Glauben und in der Schrift überlieferten Geschichte von den Kriegen der Könige im Tenach, der Hebräischen Bibel, zu den hier vorgeblich treu nach dem Erleben – im Himmel – aufgezeichneten höfischen Winkelzügen bürokratischer Handlungen ist beachtlich. Mit der ›Tragödie‹ als Vergleichsgegenstand und *tertium comparationis* ist jedoch bereits darauf hingewiesen, dass beide Episoden das Element der interessegeleiteten Intrige teilen, die unter (vermeintlich) hochgestellten, herausragenden Personen typischerweise zum Schaden des Einen und Nutzen des*der Anderen ins Werk gesetzt wird. Im Zentrum beider Erzählhandlungen, der zitierten Uriah- wie der gespielten Minister-Szene, steht allerdings, wie in so vielen Dramen und zumal in der Komödie, der Brief. Er kann, so die zugespitzte Frage des Schlusses, hier im Vergleich als »Pasquin« oder, metonymisch, wie der Kommentar erläutert,

¹⁷ Norbert Miller: »Kommentar zu ›Reisepässe im andern Leben‹«, in: Jean Paul: *Sämtliche Werke* II, 4: *Kommentar zu Band 1–3*, S. 341.

als »Pasquinade«, mithin als oder wie »eine (anonyme) Schmähchrift« auftreten.¹⁸ Doch »Verunglimpfung« mag sich unter den verdrehten und verkehrten Verhältnissen nicht nur der Syntax unversehens in ihr Gegenteil verwandeln. Denn Pasquino oder Pasquin wurde auch eine hellenistische Statue genannt, die, im 15. Jahrhundert wiederentdeckt, mit Zetteln voll satirischer Verse und Schmähungen bedeckt und mit Theatermasken und -hüten behängt war, so dass die »Ehrensäule« des Schlusses als *pars pro toto* für skulpturale Feiern des und der Großen schon im Vergleich präsent sein kann. Erhabenes und Komisches liegen auch bei der Verkehrung vom Großen ins Kleine dicht beieinander, wie bereits die doppeldeutige Identifizierung des Bittstellers vor der Passkontrolle zeigt: Der »Hofbediente« mag seinen Dienst auch in *Hof* abgeleistet haben, dem kleinen fränkischen Grenz- und west-ostdeutschen Transitort, in dem sich auch in anderen Erzählungen Jean Pauls die große Welt *des* – anderen – Hofes, vielmehr der Höfe im Plural spiegelt.

In Bücherwelten und im so genannten wirklichen Leben herrscht so offensichtlich eine andere Unordnung der Dinge, im Großen wie im Kleinen. Wie bei Jean Paul Freunde und Bücher im Leben und Tod gleichermaßen einander präsent sind, der Himmel neben bekannten bürokratischen Vorgängen auch deren Unterwanderung, Verkehrung und Aufhebung enthält und auch Tragödie und Tenach nebeneinander Platz finden, so scheint mindestens im Schriftraum und beim Lesen auch Raum für stets Neues Anderes zu sein. Das betrifft auch eben den*die Andere*n, als den schon die antike Freundschaftstheorie den*die Freund*in im erweiterten Pronomen gefasst hat: *alter ego*, *anderes Ich*. Jean Pauls »bester Freund«, so will es mindestens die Bamberger Ausstellung zur Feier des 200. Todestags, ist ein Kaufmann, dem er mit seinem ersten Brief zugleich »sein« Buch – *Die unsichtbare Loge*, vormals: *Mumien* – und eine Theorie zu Büchern, Briefen und Freundschaften schickt, auch erklärtermaßen als Gaumenschmaus:

Hof. d. 30. Octobr. 1794. Geliebter Emanuel, Hier send' ich Ihnen meine Mumien, die ihren Namen nicht durch ihre Dauer, sondern durch ihr ägyptisches Predigen der Sterblichkeit verdienen. Wenn Sie so viel Toleranz für ästhetische Digressionen haben, als Sie für moralische besitzen: so werden Sie den 2ten Theil des Buchs noch leichter ertragen als den ersten. Es ist sonderbar d.h. menschlich, daß wir immer originelle Menschen und originelle Bücher begehren – und doch

wenn sie da sind, sollen sie ganz für unsern Gaumen sein, als wenn für diesen eine andere Originalität sein könnte als unsere eigne.¹⁹

Jean Paul hatte den Anderen bei einem kurzen Aufenthalt in Bayreuth im September 1793 flüchtig kennengelernt; nun umwirbt er ihn mit aller Kunst empfindsamer Rhetorik und holt ihn gleichsam an seine Seite, als Lesenden, Dialogpartner und Verbündeten im Leben und im Tod:

Es thut meiner ganzen Seele wol, daß Sie mich lesen, Lieber! Ich und Sie gehören zusammen – unsere Bekantschaft ist kurz, aber unsere Verwandtschaft ist ewig – meine Seele ist nicht der Wiederhal der Ihrigen, sondern Echo und Klang fließen zusammen wenn sie nahe an einander sind, in der Physik und in der Freundschaft – – Ach in diesem zerstäubenden Leben, in dieser finstern Baumanshölle von Welt, wo Blut wie Tropfstein zu unsern Gestalten zusammentropfet, und wo diese Gestalten so kurz blinken und so bald schmelzen, in diesem schillernden Dunst um uns giebt es nichts stehendes und fortglühendes und nichts was uns Gefühle der Unvergänglichkeit reicht, als ein Herz das geliebt wird und eines, das liebt – Und doch brauchen diese zerfließenden Schatten ein Dezennium, um einen Bund zu schliessen, und nur eine Minute, um ihn zu trennen!²⁰

Freundschaft ist somit zugleich Physik und Metaphysik, imaginierte sinnliche Erfahrung und ersehnte Transzendenz, fragil und deshalb unbedingt zu befestigen. Es folgt, nach einer hier ausgelassenen Passage, eine sprechende (Buch-)Ankündigung:

[...] Der Frühling, der uns so viele Blüten wiedergiebt, wird mir auch Bayreuth und die zwei geliebten Menschen wiederschenken, die jezt wie er sich durch den Winter von mir trennen. Als einen Vorläufer von mir werd' ich Ihnen dan mein neues besseres Buch ›Hesperus oder 45 Hundsposttage‹ entgegenschicken, das zu Ostern in Berlin in 2 Ausgaben und 3 Theilen erscheint. Die Person, die darin die gröste Liebe des Verfassers und vielleicht auch des Lesers hat, trägt Ihren schönen Namen Emanuel.²¹

Doch zum Ende des vergleichsweise langen Schreibens fällt seinem Verfasser wieder ein, dass der beschworene Bund der Briefe, Bücher und Herzen faktisch erst noch hergestellt werden muss:

Ich kan mich nicht dahin bringen zu glauben daß ich das erstmal an Sie schreibe – mir ist als hätt ich ein ganzes briefliches Feleisen schon an Sie geschickt und – empfangen von Ihnen. Damit letzteres wahr werde, so fangen Sie bald

19 Jean Paul: »Brief an Emanuel Osmund, 30. Oktober 1794«, in: ders.: *Sämtliche Briefe digital*, hg. im Auftrag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften von Markus Bernauer/Norbert Miller/Frederike Neuber (2018–), http://jeanpaul-edition.de/brief.html?num=II_36 (aufgerufen am 27.11.2025).

20 Ebd.

21 Ebd.

mit dem ersten Briefe an. Ich bin Ihr Sie ewig liebender und ehrender Freund J. P. Fried. Richter.²²

Es werden am Ende, so die neue digitale Ausgabe, deutlich mehr Papiere sein als ein »Felleisen«, eine typische Reisetasche, die mit einer Eisenstange verschlossen wurde, fassen kann: 1582 Briefe Jean Pauls, 322 seines ›anderen Ichs‹.

Was man über den Adressaten wissen kann, hat in einzigartiger Weise Eduard Berend zusammengestellt, der, als Jude an der editorischen Weiterarbeit gehindert und verfolgt, im Kommentar seiner Ausgabe der Briefe Jean Pauls zuallererst das Augenmerk darauf gerichtet hat, dass für diesen Briefdialog eine besondere Geschichte zu entdecken ist, die auch anderer Schreibweisen bedarf, hier gekürzt um einige bibliographische Angaben:

Emanuel (Koseform Mandel [...]) Samuel junior [...] — den Namen Osmund nahm er erst 1814 an [...] —, ein jüdischer Geschäftsmann in Bayreuth, geb. 6. Juni (29. Siwan) 1766 in Altenkundstadt als Sohn des Händlers Samuel (genannt Bänder-Schmul, später Enzel, auch Uhlfelder, 1733—1814) und dessen Frau Rösel (1736 bis 1808), gest. 23. Okt. 1842 in Bayreuth [...]. Er hatte eine ältere Schwester Jette (1759—1826), die seit 1778 mit dem Kaufmann Meyer Wilmersdörffer in Bayreuth verheiratet war, und zwei Brüder, einen älteren, Israel Enzel (1761—1828), und einen jüngeren, Samelson (1774—1837). [...] Die von ihm selber geplante und vorbereitete Ausgabe seines Briefwechsels mit Jean Paul erschien 1863 als 1. Abteilung des 1. Bandes der ›Denkwürdigkeiten‹; zu seinen Lebzeiten waren nur Jean Pauls Briefe an ihn von 1794 und 1795 gekürzt im Cottaischen Morgenblatt 1828 erschienen, die dann 1838 im 5. Band des Nachlasses mit kleinen Ergänzungen aus den Briefbüchern wiederabgedruckt wurden.²³

Zu finden wäre mit diesen Hinweisen mindestens eine besondere Bücher-Freundschaft, die jedoch, wie könnte es anders sein, auch ihre dunklen Seiten hat. Historische Ambivalenzen fasst bereits der enzyklopädische Dreiklang »jüdischer Bankier, Kaufmann und Gelehrter« zusammen, zumal verkürzt zum euphemistischen Zweitakt von den »langjährigen Freunden und Förderern des romantischen Dichters Jean Paul«, zu denen Emanuel Osmund »zählte«.²⁴ Bekanntlich schützt der ›jüdische Freund‹, eine ohnehin spätestens im 20. Jahrhundert überaus problematische rhetorische

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ [N. N.:] Art. »Emanuel Samuel«, in: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Samuel (aufgerufen am 27.11.2025). Der vollständige erste Satz des hier zitierten Eintrags macht die Identifizierung via (nützlicher) Freundschaft noch augenfälliger: »Emanuel Samuel, auch Emanuel Mandel Samuel jr., ab 1814 Emanuel Osmund, hebräisch Menachem ben Schmueel (geb. 6. Juni 1766 in Altenkundstadt; gest. 24. Oktober 1842 in Bayreuth) war ein jüdischer Bankier, Kaufmann und Gelehrter, der zu den langjährigen Freunden und Förderern des romantischen Dichters Jean Paul zählte.«

Figur, zudem nicht vor eigenem Antisemitismus – und womöglich, wahrscheinlich, sicher wären auch mindestens bestimmte Text-Elemente im Jean Paul-Kosmos als ›antisemitisch‹ zu diskutieren. Und auch Pogrome sind im Leben und in der Literatur allgegenwärtig, wie Berends Kommentar noch ex negativo erkennen lässt:

In den Handschriften von Jean Pauls Briefen [...] ist manches gestrichen oder beseitigt, z.B. alles, was sich auf die erlittene Mißhandlung Emanuels [...] und den dadurch veranlaßten Prozeß bezieht. Von Emanuels Antworten finden sich nur wenige, meist unvollständige eigenhändige Kopien, z.T. auf leere Seiten der beantworteten Briefe geschrieben; die Originale [...] scheinen verloren gegangen zu sein.²⁵

In der Staatsbibliothek Bamberg liegen allerdings ungefähr eintausend Briefe und Billetts Emanuel Osmunds, und Berend hat schon darauf hingewiesen, dass auch die Berliner Staatsbibliothek einen Bestand verzeichnet – im Nachlass Karl August Varnhagen von Ense, der allerdings seit dem Zweiten Weltkrieg in Krakau liegt. Es gälte also, weiterzulesen, in ›meinem‹ und ›deinem‹ Buch und Brief, dialogisch, in Freundschaften, hier und überall. Dies macht ausgerechnet die kleinste Partikel der *Reise-pässe*-Erzählung deutlich: Man braucht sie, die Pässe, wie alle Dinge und Undinge, »im andern Leben« und nicht für einen zu erbittenden Übertritt, mithin in jenem *anderen Leben*, das Ich und Ich in diesem teilen.

25 Eduard Berend: »Kommentar zum Brief von Jean Paul an Emanuel Osmund. Hof, 30. Oktober 1794«, in: Jean Paul: *Sämtliche Briefe digital*, http://jeanpaul-edition.de/brief.html?num=II_36 (aufgerufen am 27.11.2025).

EVA GEULEN

Herumgehen in Stifter

I.

Bei diesem Autor geht alles. Nicht nur die Figuren sind unterwegs, sondern auch die Landschaft zeigt sich mobil und aktiv. Flüsse, Berge und Abhänge ›gehen‹ in die eine oder andere Richtung. Der Gang der menschlichen Welt und der Lauf der natürlichen Dinge haben denselben Weg. Aber alles Gehen hat am Ende nur eine Richtung: »sie gehen alle fort«.¹ Gemeint ist an dieser Stelle, dass die Kinder ihre Eltern verlassen, aber illustriert wird die Gesetzmäßigkeit des Vorgangs an einem natürlichen Phänomen, das aus dem Fortgehen ein Vorwärtsgehen macht: »Die Liebe geht nur nach vorwärts, nicht zurück. Das siehst du ja schon an den Gewächsen: der neue Trieb strebt immer von dem alten weg in die Höhe, nie zurück« (ebd.). Ausnahmen von diesem Gesetz gibt es nur im Bereich sozial Randständiger, an denen die moderne Mobilität vorüber- und vorbeigegangen ist: Die Kinder des alten Abdeckers Adam in der Erzählung *Waldgänger* sind nicht von zu Hause fortgegangen, »weil sie draußen gleichsam verachtet, und lieber daheim bei den Ihrigen sind, und thun, was die Familie seit Jahren her gethan hat« (138). In einer bewegten Welt bedeutet derart beharrlicher Gang der Dinge unnatürlichen Stillstand. Die modernen Zerstreungskräfte des Fortgehens so zu hegen, dass sie noch als natürlich vorgestellt werden können, ist, wenn man so will, Stifters literarisch-ideologisches Projekt.

Ohne Präpositionen, die den Verben ihre Wege weisen, kommt es nicht in Gang. Das mehrdeutige ›fort‹ erweist sich als wichtiges Instrument, zerstörerischen Fortschritt in natürliches Wachstum zu überführen. Aber Stifter hat noch ein anderes Adverb in petto. Wenn die Menschen einmal weder fortgehen noch auf der Stelle treten, dann gehen sie an verschiedenen Orten ›herum‹. Die Mutter des später »Waldgänger« genannten Georgs, der

¹ Adalbert Stifter: »Der Waldgänger«, in: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte, Bd. 3,1, Stuttgart 2002, S. 93–201, hier S. 137. Die Seitenzahlen werden im Folgenden im laufenden Text angegeben.

so heißt, weil er im Wald »herum [...] ging« (116), »ging sehr fein und langsam im Hause herum« (143). Als Georg sich im Alter des armen Hegerknabens annimmt, gehen sie gemeinsam »freudig nach allen Richtungen herum« (130). Auch beim Lernen: Gerechnet »wurde meistens im Kopfe, und immer im Gehen« (132). Wenn die beiden sich doch einmal niederlassen, geschieht es gleichsam unter Aufsicht des Herumgehens: »[U]nter all diesem Herumgehen saßen sie wieder oft stundenlange in dem Wald nieder und betrieben das Lernen« (132). Wenn sie sich in Georgs Haus aufhalten, dann »wirthschaftete [der Waldgänger] in seinen Sachen herum« (137).

II.

Weil wir beim adverbialen Gebrauch von ›herum‹ heute vor allem an dislozierte Bewegungen wie ›herumlungen‹ oder ›sich herumtreiben‹ denken, fällt der häufige Gebrauch dieser adverbialen Bestimmung in Stifters Prosa schnell auf. Geläufiger und weniger ziellos mutet das ›umher‹ an, das auch in vielen Fällen identisch mit ›herum‹ gebraucht werden kann, bei dem die ursprüngliche räumliche Bedeutung aber sehr viel richtungsweisender hervortritt. Grimms Wörterbuch nennt an erster Stelle ›umher‹ »in der bedeutung ›ringsumher‹, auf einen mittelpunkt, eine achse mehr oder weniger deutlich bezogen.«² Erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wird »die vorstellung des kreisförmigen umschlieszens«³ ergänzt um ein »unbestimmtes ›hin und her‹«, das aber lange auf »verben der ruhe (umherhängen, -liegen [...])«⁴ beschränkt bleibt. Die ältere Vorstellung »eines kreises« ist »nur bei wenigen zusammensetzungen deutlich spürbar«.⁵

Der verblässenden Kreissemantik des Kompositums korrespondiert die Mobilität seiner Teile; wenn ›um‹ und ›her‹ ihre Plätze im ›herum‹ gewechselt haben, wird »ein ungeordnetes ›hier und da‹«⁶ dominant. Dem ›herum‹ scheint aber auch schon früh ein Stigma anzuhafte. Bereits Adelung betont, dass ›umher‹ »in der anständigern Schreib- und Sprechart für herum gebraucht wird«⁷. In der wanderfreudigen Romantik findet

2 Art. »Umher«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (aufgerufen am 17.11.2025), Bd. 23, Sp. 940.

3 Ebd., Sp. 941.

4 Ebd., Sp. 942.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Art. »Umhér«, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801)*, digitalisierte Fassung: <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung> (aufgerufen am 17.11.2025), Bd. 4, Sp. 806.

sich ›umher‹ in der Bedeutung von ›ringsum‹ sehr viel häufiger als das mit Ziellosigkeit assoziierte ›herum‹, das bei Stifter so überdeutlich und gehäuft an dessen Stelle tritt. Es meint aber gerade kein Umherirren, denn Georgs Mutter geht im Hause herum, um es sauber zu halten; Georg ist im Wald quasi wissenschaftlich tätig, wenn er Moose oder Schmetterlinge sammelt. Das Herumgehen ist kein zielloses Tun, markiert jedoch eine labile Zone zwischen Fortgehen und Stillstand. Es ist ein Akt, wenn nicht der Rebellion, so doch des Widerstands gegen Fortgehen und Stillstand gleichermaßen.

Rebellen gibt es in Stifiers Universum natürlich nicht. Jugendlichen Draufgängern wie Prokopos in der gleichnamigen Erzählung oder dem vorschnellen Risach im *Nachsommer* ergeht es nicht gut, und sie müssen lange büßen. Narren wie der Herr Tiburius im *Waldsteig* oder der verrückte Landschaftsmaler in den *Nachkommenschaften* werden von ihren Absonderlichkeiten glücklich geheilt, meistens durch Ehe und Kinder. Etwas anders sieht es bei den weiblichen Gestalten aus. Störrische und verwilderte Mädchen, wie das mit dem großen Kopf in *Turmalin*, verschwinden spurlos aus den Erzählungen. Die erwachsenen Frauen sind in der Regel ›sittsam‹ und ›schön‹ bis ins hohe Alter. Die einzige Ausnahme scheint Brigitta zu sein, die freilich auch weder die glänzenden Augen noch die roten Wangen aufzuweisen hat, die Stifiers Frauengestalten sonst auszeichnen. Der in zeitlicher Nachbarschaft zu *Brigitta* entstandene *Waldgänger* kann als spiegelverkehrte Parallelerzählung von *Brigitta* gelten, weil die gar nicht schöne, geschiedene Brigitta sich am Ende mit ihrem Mann versöhnt, die sehr schöne Elisabeth Corona sich nach vielen Ehejahren von ihrem Mann trennt. Und beide rebellieren mindestens vorübergehend in ihrem Tun und Lassen gegen die herkömmliche Geschlechterordnung.

III.

Walter Benjamin hat Stifter bekanntlich dafür kritisiert, dass er »die Grenze zwischen Natur und Schicksal« mit »schwächerer Hand zeichnet«⁸ und dabei vor allem an die Frauenfiguren gedacht. Es ereigne »sich gleichsam eine Rebellion und Verfinsterung der Natur [...], welche ins höchste Grauensvolle, Dämonische umschlägt und so ihren Einzug in seine Frauengestalten (Brigitta, die Frau des Obristen) hält, wo sie als eine geradezu pervers und raffiniert verborgene Dämonie das unschuldige Aussehen der

⁸ Walter Benjamin: »Ästhetische Fragmente«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 599–632, hier S. 608.

Einfachheit trägt«. ⁹ Etwas unverblümter ist Arno Schmidt Ähnliches an der »konsequent-taugen Oberflächenkeuschheit« der Frauen bei Stifter aufgefallen; er erkennt das Geschlecht der Frauen in der Natur wieder, wie Benjamin die Natur in den Frauen: »am *découvrierendsten* sind immer noch STIFTER's ›Landschaften«. ¹⁰ Sie »sind Organabbildungen, sind Projektionen von Genitalien. [...] Kommen Sie nur einmal frisch mit mir auf die besagte rote-nackte Bergkuppe zu [...]«. ¹¹

Gleich im ersten Absatz vom *Waldgänger* befindet sich der Erzähler auf einem räumlich erhöhten »Scheidepunkte«, von dem aus er noch einmal ringsum ›umher‹ schauen kann, weil »das Auge beide Theile, die heiteren herrlichen Gebirgslandschaften und jene einfacheren unbedeutenderen Gegenden unsers Vaterlandes mit einem Male überschauen kann« (95). Zu Hause war der sein eigenes Fortgehen erinnernde Erzähler vordem natürlich in den weniger bedeutenden, »schweremüthig schönen« Teilen, und »wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück, wie an ein bescheidenes liebes Weib, das ihm gestorben ist, das nie gefordert, nie geheischt, und ihm alles gegeben hat« (ebd.).

Ein solches Frauenschicksal ist die Geschichte von Georgs Mutter, die während ihrer Ehe »fein und langsam im Hause herum [geht]« (143), deren »ganzes Leben ein Opfer gewesen war« (145) und die sich folglich auch »opferte«, als sie »ihren Sohn«, der nach dem Willen des sozial aufstrebenden Vaters etwas Besseres als ein Prediger werden sollte, fortgehen ließ, »ohne ein Wort der Einrede dagegen zu sagen« (ebd.). Die Geschichte von Coronas Mutter variiert dasselbe Motiv im Rebellinnen-Modus: Gegen den Willen ihrer Familie hatte sie einen Fremden geheiratet und war mit ihm fortgegangen. Die auch sonst unabhängige Frau, die ihre Tochter Elisabeth Corona selbst stillt (vgl. 156), zerbricht an dem prunksüchtigen Aufwand, den ihr Mann um seine schöne Tochter treibt, der schon in jungen Jahren Personal zur Seite steht (vgl. 156 f.) und die überhäuft wird mit kostbarer Kleidung und Schmuck. Diese Mutter erkrankt »und ging in dieser Krankheit in den Zimmern herum« (157), bis sie verstirbt. Erst als der Vater von seiner damals 16-jährigen Tochter Corona verlangt, die bisherige Haushälterin, »mit der er schon bei Lebzeiten seiner Gattin in einem unerlaubten Verhältnisse gestanden war« (158), künftig als Mutter zu betrachten, wird sein Verhalten durchsichtig auf etwas anderes als Prunksucht. Das legt nicht nur die erstaunlich bestimmte Rebellion nahe,

⁹ Ebd.

¹⁰ Arno Schmidt: »...UND DANN DIE HERREN LEUTNANTS! Betrachtungen zu ›Witiko‹ & Adalbert Stifter«, in: ders.: *Bargfelder Ausgabe*, Bd. 3, hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Zürich 1988, S. 186–208, hier S. 204.

¹¹ Ebd., S. 204f.

die sich Corona leistet, als sie sich der Bitte und dem Befehl des Vaters verweigert: »Nein Vater, ich werde es nicht thun [...], ganz gewiß nicht.« (ebd.); auch dessen brutale Reaktion ist verräterisch drastisch: »Er nahm sie, ihr in die Augen sehend, mit seiner Hand bei der Schulter und stieß sie zurück, daß sie in das Sopha niedertaumelte« (ebd.). Corona setzt sich gleichwohl durch, zieht zu der Großmutter, die gegen die Ehe ihrer Tochter gewesen war, und »[u]nter diesen Verwandten ging das wunderschöne Mädchen ein paar Jahre herum« (160). Als das Geld knapp wird, geht sie »fort in die Welt« (161), wird Unterhalterin einer Gräfin, bei der sie schließlich Georg kennen lernt, der nach dem Tod der Eltern das befohlene Jurastudium aufgegeben hat und Architekt geworden ist. Georg und Corona werden ein Paar: »Weil die beiden Menschen gleich scheu und gleich einsam waren, zog es sie zusammen« (166); etwas besser trifft es ein anderer Erzählerkommentar: »Die verödete Größe, die in ihrem Wesen lag, lockte ihn an« (165). Das ist die »schwermüthig[e]« (95) Schönheit der abgelegenen Landschaft des Mühlviertels. Aber Corona und Georg teilen auch den sehr, sehr leisen Zug zur Rebellion, der sie in die Isolation trieb und in das Schweigen.

Unmittelbar im Anschluss an den physischen Übergriff des Vaters heißt es: »Sie weinte nicht, und sagte kein einziges Wort« (158). Alle erlittene Gewalt wird fortan mit Schweigen beantwortet. Wenn Corona es ihrer Gräfin nicht recht macht oder doch recht macht, »so sagte sie auch nicht ein einziges Wort« (163). Georg studiert zunächst »ihr ewiges Schweigen und ihre Ruhe« (165). Die »Härte und Kälte« (169), die dieses Schweigen auf andere ausübt, kennt er nicht, weil er selbst einer ist, der »jede Gesellschaft und das ihnen so nothwendig gewordene Geplauder verachtete« (165).

Als Paar führen Georg und Corona dann eine für Stifters Geschlechterordnung einigermaßen erstaunliche Ehe. Gewiss geht auch Corona, wie Georgs Mutter, »fein im Hause herum«, um sicherzustellen, dass es sich um einen »Tempel der Reinlichkeit« (170) handelt, aber »Corona kochte selber« (ebd.). Und in die Welt geht sie auch nicht: »Corona war schier immer allein, sie suchte nie Gesellschaft, ging fast nicht aus, sondern wirthschaftete für ihn, und mehrte seine Habe, die sie beinahe für anvertrautes Gut ansah. [...] Sie ordnete die Dinge nach dem Gefühle, das ihr eigen geworden war, und hörte nicht auf, bis sie am schicklichsten standen« (172). Man kann es so sehen, dass Corona sich zur Magd und Wirtschafterin ihres Mannes macht, aber ihr Gefühl bestimmt, was wie geschieht. Unter ihrer Ägide errichtet sich das Rebellen-Paar sukzessive eine private Gegenwelt, »ein verschlossener Gegensatz zu der ganzen übrigen Welt« (166). »So lebten die zwei Menschen fort« (172). Sie bauen

ein Haus, und alles wird immer schöner: »Die Habe mehrte sich, selbst allerlei Kunstwerke kamen ins Haus, eine Bildsäule von weißem Marmor stand unter den sanften Hallen« (179), bald sieht es so aus wie beim alten Risach im *Nachsommer*-Haus. Und noch einmal mit der identischen Formulierung: »So lebten die zwei Menschen fort« (180).

Weil aber zu diesem Fortkommen keine Nachkommen gehören, werden Fortgang und Fortschritte verwechselbar mit Stillstand. Im dreizehnten Jahr ihrer Ehe bricht Corona ihr Schweigen zum zweiten Mal in ihrem Leben: »Georg, störe ich Dich?«, sagte sie, »ich möchte gerne etwas mit Dir reden.« (185) Sie bittet ihn um die Scheidung, und ihr Idiot von Mann willigt tatsächlich ein. Sie geht keine neue Ehe ein, er schon und wird Vater von zwei Kindern. »Was weiter geschah? – Georg konnte zu keiner Stätigkeit kommen. Die Kinder wurden groß und gingen fort.« (199) Von Corona glaubt der Erzähler, sie sei »gewiß so allein, wie dazumal, da sie von ihrem Vater gegangen ist« (200).

Weder die Rebellion noch das Herumgehen haben eine Chance. Ist es der Lauf der modernen Welt, der natürliche Gang der Dinge oder ideologische Verblendung, die Rebellion immer wieder vereiteln und das Herumgehen immer wieder einholen? Vielleicht muss man länger in der Stifter-Prosa herumgehen, um zu verstehen, dass das keine gute Frage ist. Was das ›herum‹ in dieser Prosa denkmöglich macht, hat Vorrang vor dem, was ihren Figuren verwehrt bleibt.

Claire Keegan *So Late in the Day* (2023) als ›Roman in Untergröße‹

Mit ihren wenigen Veröffentlichungen – vier Bücher in zwei Jahrzehnten – hat Claire Keegan sich einen hervorragenden Ruf als kanonische Schriftstellerin Irlands erarbeitet. Ihre Erzählungen haben der Autorin begeisterte Kritiken, Vergleiche mit Anton Tschechow und Alice Munro, Nominierungen und Literaturpreise beschert ebenso wie Verkaufszahlen, die mit Bestsellern konkurrieren können. Die Erzählung *Small Things Like These* (2022) über einen Kohlehändler, der die Missstände in einem Magdalenenheim erkennt, stand auf der Shortlist für den 2022 Booker Prize – mit 116 Seiten das kürzeste Buch, das in der Geschichte des Preises je nominiert wurde. Die Jury hat den Text gelobt für Keegans unverkennbare Schreibweise: »beautiful, clear, economic writing«. ¹ Rezensionen charakterisieren Claire Keegans Prosa aufgrund des geringen Wort- und Seitenumfangs verschiedentlich als Kurzgeschichte, Erzählung oder Novelle, teils versehen mit Adjektiven wie ›kurz‹, ›schmal‹ oder ›schlank‹.

Mit Mona Körtes neologistischer Gattungsbezeichnung für Patrick Modianos Werke lassen sich Claire Keegans Bücher als ›Romane in Untergröße‹ lesen, als »Prosa, die durch das Kleine hindurch aufs Große zielt«. ² »Gemessen an einer signifikanten Erwartungshaltung, wenn auch fehlenden Norm für Romane als Großform handelt es sich hierbei um Romane in Untergröße, die auf geringem Raum dennoch mythenverdächtige Großnarrative [...] verhandeln.« ³ So »liegt in der Betonung des kleinen Raums die Semantik auf Konzentration und Verdichtung, wodurch das Dünne gerade nicht mit dürftig zu verwechseln ist, sondern ein neues Verhältnis von geringem Umfang und ästhetisch-semantischer Codierung anzeigt.« ⁴ »Wenngleich der Roman qua Gattungsanspruch in einem komplexen, oft wenig expliziten Verhältnis zu Umfang und Beschränkung

1 Alexandra Alter: »Claire Keegan Harnesses the Power in Brevity«, in: *The New York Times*, 5.11.2022, <https://www.nytimes.com/2022/11/05/books/claire-keegan-foster-books.html> (aufgerufen am 15.10.2025).

2 Mona Körte: »Widerstand gegen die Große Form. Patrick Modianos Romane in Untergröße«, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge 30 (2020), H. 3, S. 609–623.

3 Ebd., S. 612.

4 Ebd.

steht, sind Größe, Ausmaß und Umfang klarerweise weder notwendige noch hinreichende Bedingungen für ästhetischen Wert.«⁵

Claire Keegans Erzählung *So Late in the Day* (2023) erschien zunächst als kurze Geschichte in *The New Yorker*, bevor sie bei Faber & Faber als eigenständiges Buch mit gerade einmal 47 Seiten aufgelegt wurde. Als Hardcover mit Schutzumschlag suggeriert die Materialität, dass eine sprachlich wie inhaltlich komplex und anregend ausgearbeitete Erzählung die gleiche Aufmerksamkeit verdient wie ein ›vielseitiger‹ Roman. In einem Interview für den *Guardian* empfiehlt Keegan schmunzelnd die wiederholte Lektüre ihrer Bücher, sodass ihre Erzählungen länger sind, als es zunächst den Anschein haben mag. »I do think no story has ever been read properly unless it's read twice. So it's a longer book, you see, than you think it is, because it needs to be read twice. Double the pages,« says Keegan, with a laugh.«⁶ Die kurzen, kleinformatigen Bücher wirken wie ein spielerischer Akt des Widerstands gegenüber den Gepflogenheiten im Verlagswesen und der Erwartungshaltung des Lesepublikums.

Bei der Lektüre zeigt sich, wie Keegans Texte auf kleinem Raum große Themen und komplexe Zusammenhänge thematisieren, die soziale, kulturelle und politische Konfliktlinien der irischen Gesellschaft adressieren. »On Friday, July 29th, Dublin got the weather that was forecast.«⁷ Mit diesem Satz beginnt *So Late in the Day* (2023). So unaufgeregt, stereotyp und potenziell metaphorisch sich ein solcher Einstieg über das Wetter liest – gerade in der englischsprachigen (irischen) Literatur – so eröffnet er zugleich Fragen danach, was erwartet, erwartbar, vorhergesagt, vorhersagbar, geplant, aber eben auch unerwartet, unverhofft und ungewiss sein mag. Es ist diese Form der Unberechenbarkeit, die der Erzählung von Beginn an eine unterschwellige Spannung verleiht. Bereits im ersten Absatz ist eine angestregte Atmosphäre spürbar, die wir als Leser*innen aber (noch) nicht einordnen können. Hier scheint etwas Unausgesprochenes zu schwelen, das über den konkreten Moment hinausweist. Trotz des Sommerwetters breitet sich eine düstere Stimmung und innere Unruhe aus. »Down on the lawn, some people were out sunbathing and there were children, and beds plump with flowers; so much of life carrying smoothly on, despite the tangle of human upsets and the knowledge of how everything must end.«⁸ Die alltägliche Szene wird durch Cathal

⁵ Ebd., S. 613.

⁶ Anthony Cummins: »Interview. Claire Keegan: ›I can't explain my work. I just write stories‹«, in: *Guardian*, 02.09.2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/sep/02/claire-keegan-i-cant-explain-my-work-i-just-write-stories-so-late-in-the-day-interview> (aufgerufen am 15.10.2025).

⁷ Claire Keegan: *So Late in the Day*, London 2023, S. 1.

⁸ Ebd.

gefiltert, einen Mann mittleren Alters, der im öffentlichen Dienst arbeitet und an einem ereignislosen, sommerlichen Freitag(nach)mittag von seinem Schreibtisch aus durch das geöffnete Fenster seines Büros auf den Merion Square im Zentrum Dublins schaut. Er empfindet die Arbeitszeit als zäh, aber ein differenzierender Abgleich mit anderen Arbeitstagen ist uns als Leser*innen nicht möglich, denn wir bewegen uns ausschließlich im Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum Cathals. Es ist gerade einmal 14.27 Uhr, wie Cathals Blick auf den Computerbildschirm zeigt, aber: »Already, the day felt long.«⁹ Das Komma betont, wie sich die Zeit streckt und dehnt. Doch was genau zieht sich so: die Arbeitszeit, die Arbeitsaufgaben, der Tag an sich, der Freitag mit Aussicht auf ein freies Wochenende? Für weiterführende Gedanken wie diese macht der Text Platz – hier formal mit einem Komma, das grammatikalisch-syntaktisch im Englischen nicht zwingend erforderlich ist.

Diese einseitige, ausschließlich über Cathal fokalisierte Erzählstimme in der dritten Person Singular, lässt uns als Leser*innen im Dunkeln tappen, aber zugleich Abgründe erahnen. Hier läuft etwas schief – aber was? Die Erzählung umreißt zunehmend, worauf die außergewöhnliche und entsprechend spannungsgeladene Situation zurückzuführen ist, aber erst der allerletzte Satz – lang, aufzählend und verschachtelt – fasst die Bedeutung des konkreten Datums und Cathals Notlage in ihrer Vielschichtigkeit explizit in Worte.

When he reached the bedroom and unbuttoned his shirt and had taken his trousers off and lain down, he did not want to close his eyes; when he closed his eyes he could see more clearly the white cuff of his wedding shirt poking out through the wardrobe door, the stack of unopened, congratulatory cards and letters on the hallstand, the wedding dress she had insisted on showing him, the sons he would never have, and the non-refundable, diamond ring, which he couldn't return, shining inside its box on the bedside table, and could hear her saying, yet again, and very clearly, and so late in the day, that she'd changed her mind and had no wish to marry him after all.¹⁰

Hier wird klar, dass dieser prinzipiell ereignis-, aber keineswegs bedeutungslose Freitag im sommerlichen Dublin der Hochzeitstag von Cathal und Sabine hätte sein sollen. Anders als geplant, verbringt Cathal den Abend allein zuhause, hinter zugezogenen Vorhängen, wechselweise an der Kücheninsel oder im Wohnzimmer auf dem Sofa, begleitet vom Fernseher, einem Weight Watchers Mikrowellengericht, einem Stück der phallusförmigen Torte, die sein Bruder für den Junggesellenabschied be-

⁹ Ebd., S. 2

¹⁰ Ebd., S. 47.

stellt hatte, und einer Flasche Champagner. Für einen kurzen Moment, als er Leitungswasser direkt aus dem geöffneten Wasserhahn trinkt, verspürt Cathal »a feeling not unlike happiness«¹¹, weil er sich an ähnliche Situationen in seiner Studienzeit erinnert fühlt. Mit dieser doppelten Negierung lässt die Litotes Leser*innen innehalten und über das Verständnis von Glück und Glücklichkeit nachdenken. Hier zeigt sich, dass Claire Keegans Erzählungen trotz detaillierter Schilderungen einer Ambiguität verschrieben sind, die das Lesepublikum anhält, aufmerksam zu sein und eigene Schlussfolgerungen zu ziehen.

Den Abend über vergegenwärtigt Cathal sich seine Beziehung zu Sabine, einer Französin, die in Dublin in einer Galerie arbeitet und die er gut zwei Jahre zuvor in Toulouse kennenlernte. Sabine wird charakterisiert über ihre Kochkünste; diese Fähigkeit gesteht Cathal ihr auch nach der Trennung noch zu. »The woman could cook; even now, he had to say that much for her.«¹² Doch so sehr Cathal das Essen grundsätzlich genoss, so hatte er immer auch etwas auszusetzen – sei es das dreckige Geschirr oder die in seinen Augen überhöhten Kosten für frisches Obst. Obgleich der Erzähler keine auktoriale Einordnung bietet, erlaubt die Schreibweise eine kritisch-distanzierte Lesart, die deutlich werden lässt, wie einseitig, uneinsichtig und unreflektiert Cathals Perspektive ist und demzufolge Widerspruch provozieren kann. So geht es bei dem dreckigen Geschirr tatsächlich nur darum, dass es kurz abgewaschen und dann in die Spülmaschine gestellt wird.¹³ Die sechs Euro für ein halbes Kilo Kirschen bezahlt Cathal lediglich, weil Sabine ihren Geldbeutel vergessen hat.¹⁴ Der eindrückliche Schlusssatz der Erzählung weist entsprechend über den konkreten Anlass der abgesagten Hochzeit hinaus auf weitere zentrale Themen wie Familie, Patriarchat, Geschlechterrollen, Konventionen, Geld und Besitz.

Keegans Erzählung wurde zunächst unter dem Titel »Misogynie« veröffentlicht. Wenngleich der breiter angelegte Interpretationsspielraum so vorzeitig auf ein Thema eng geführt wird, ist der Titel treffend als Erklärung dafür, woran die Beziehung zwischen Cathal und Sabine scheitert. Als Buch wird die Erzählung unter dem Titel *So Late in the Day* verlegt, in der deutschen Übersetzung von Hans-Christian Oeser als *Reichlich Spät*. Vordergründig bezieht sich der Titel darauf, dass Sabine sich letztlich entscheidet, die Hochzeit abzusagen. Der abwartende, ernüchterte Titel beschreibt darüber hinaus aber auch den Zustand einer Gesellschaft, die

¹¹ Ebd., S. 25.

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 15 f., 34.

bis heute von misogynen Strukturen gekennzeichnet ist. Misogynie zeigt sich hier nicht in offener Wut und Aggression, sondern unterschwellig, als fester Bestandteil des Alltags. So berichtet Sabine Cathal eines Tages von einem Gespräch mit einer seiner irischen Kolleginnen über dominante Gesellschaftsstrukturen. »She said things may now be changing, but that a good half of men your age just want us to shut up and give you what you want, that you are soiled and turn contemptible when things don't go your way.«¹⁵ Cathal muss sich daraufhin eingestehen: »it felt uncomfortably close to a truth he had not once considered.«¹⁶ Cathal hat es sich Zeit seines Lebens bequem gemacht in einer misogynen Gesellschaft – ohne jede Form der kritischen Selbstreflexion.

Wie die wenigen in die Erzählung aufgenommenen Erinnerungen an seine Kindheit zeigen, war seine Familienstruktur ebenfalls vom herablassenden Verhalten gegenüber der Mutter geprägt. Selbst für die beiden erwachsenen Söhne erledigt sie die Wäsche, bekocht und bedient sie. Cathals Bruder spielt ihr dann einen vermeintlich harmlosen und lustigen Streich. »When she went to sit down, with her own plate, his brother had reached out and quickly pulled the chair from under her – and she had fallen backwards, onto the floor. [...] [H]is father had laughed – all three of them had laughed, heartily, and had kept on laughing while she picked up the pancakes and the pieces of the broken plate up, off the floor.«¹⁷ Ebenso wie die Mutter wortlos die Scherben und das Essen einsammelt, bleibt diese denkwürdige Situation in der Erzählung unkommentiert stehen. Die nüchterne Beschreibung stellt über die Distanz die Misogynie heraus.

Was die Beziehung von Cathal und Sabine betrifft, so fragt Cathal nach einiger Zeit ganz pragmatisch »Why don't we marry?«,¹⁸ denn für ihn spricht nichts gegen eine Ehe. Obgleich Sabine zunächst zögert, stimmt sie nach kurzer Zeit zu,¹⁹ sodass sie einen Verlobungsring kaufen und einen Termin für die Hochzeit vereinbaren. Allerdings gibt Sabine in Cathals Augen zu großzügig Geld aus – sei es für Lebensmittel wie die Kirschen oder für den vom Juwelier speziell angepassten Ring. Besonders eindrücklich zeigt sich Cathals Irritation, als Sabine kurz vor der geplanten Hochzeit bei ihm einzieht. Er ist erschrocken ob des Umzugsguts, das sie mitbringt und für das nun in seinem Wohnraum Platz gefunden – oder besser: gemacht – werden muss. »And then, this time

¹⁵ Ebd., S. 32.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 41.

¹⁸ Ebd., S. 16.

¹⁹ Ebd., S. 18.

last month, the moving van arrived with all her possessions: a desk and chair, a bookshelf, boxes of books and DVDs, CDs, two suitcases filled with clothes, a large Matisse print of a cat with its paw in a fish tank, and some framed photographs of people he did not know – which she placed and hung about the house, pushing things back, as though the house now belonged to her also.«²⁰ Im juristischen Sinne ist das Haus in der Tat nicht Sabines Eigentum, aber zukünftig wird sie dort gemeinsam mit Cathal leben, einschließlich ihrer persönlichen Gegenstände, die, wenn man die Aufzählung nüchtern betrachtet, nicht einmal besonders zahl- oder umfangreich sind. Auch im Badezimmer wird ihre Präsenz im Haus sichtbar: »pushing his razor and toothpaste to one side on the little glass shelf in the en suite, to make room for her own. And there were lotions, hair conditioner, contraceptives and a make-up bag, tampons.«²¹ Beim Zusammenziehen entzündet sich ein Gewohnheits-, Anspruchs- und Besitzdenken, das Fragen zu patriarchal geprägten Machtkonstellationen in der Partnerschaft aufwirft. Cathal fürchtet, dass seine eigenen Bedürfnisse nicht mehr gewahrt sein könnten, wenn Sabine bei ihm wohnt, (zu) viel Raum einnimmt und mitbestimmen will. Sabine wiederum beansprucht Raum und lässt sich nicht vereinnahmen, auch wenn das schließlich zur Folge hat, dass sie Cathal nicht heiratet.

Dem Kleiderschrank ist in der Erzählung eine symbolische Funktion eingeschrieben, da er Sabines Einzug versinnbildlicht und den darum entstehenden Streit. Der Umschlag der Faber & Faber Edition greift den Kleiderschrank auf und reproduziert ein kleinformatiges Bild (15x21 cm, 2020) der zeitgenössischen irischen Malerin Ciara Roche. In Ölfarbe auf Papier ist ein aufgeräumtes Schlafzimmer zu sehen, mit einem Kleiderschrank im Zentrum, dessen eine Tür leicht geöffnet ist, ohne aber für Betrachter*innen den Blick auf den Inhalt freizugeben, sowie einem Bett, einem Nachttisch mit Leselampe und Bilderrahmen, einem Heizkörper mit einem darüberliegenden kurzärmeligen Hemd oder Shirt. Als Momentaufnahme lädt die Studie zu vielen Fragen und Interpretationen ein, insbesondere hinsichtlich der Person, die üblicherweise das Zimmer bewohnt.

Ein weiteres Element des Paratexts greift ebenfalls den Kleiderschrank auf, denn diese Zeilen aus Philip Larkins Gedicht »Aubade« (1977) sind der Erzählung als Epigraph vorangestellt:

²⁰ Ebd., S. 27f.

²¹ Ebd., S. 30.

It stands plain as a wardrobe, what we know,
 Have always known, know that we can't escape,
 Yet can't accept. One side will have to go.²²

Mit dem Titel »Aubade« ruft das Gedicht das Genre des Morgen- oder Tagelieds auf, in dem sich Liebende mit Bedauern bei Morgengrauen trennen müssen, wie im Falle von Shakespeares Romeo und Julia. Larkins Gedicht hingegen weicht von der Konvention ab. Das lyrische Ich wacht um 4 Uhr in frühmorgendlicher Stille und Dunkelheit auf²³ und wird von großer Angst vor dem eigenen Tod erfasst, denn dieser rückt mit jedem Tag unaufhaltsam näher.

Unresting death, a whole day nearer now,
 Making all thought impossible but how
 And where and when I shall myself die.²⁴

Die konkreten Umstände des eigenen Todes bleiben zwar ungewiss, aber der Vergänglichkeit ist sich das lyrische Ich vollends bewusst. Nach der Beschäftigung mit der eigenen Sterblichkeit richtet sich der Blick des lyrischen Ichs in der letzten Strophe im zunehmenden Licht der Morgendämmerung wieder auf die unmittelbare Umgebung im Schlafzimmer. Es ist die unbeirrte und unbeirrbare Dinglichkeit des Kleiderschranks, die mit dem Epigramm für Keegans Erzählung zentral gesetzt ist.

In der Beziehung zwischen Cathal und Sabine zeigt sich Misogynie nicht offenkundig durch Aggression und Hass; hier zeigt sich die Herabwürdigung indirekt in der Leerstelle – dadurch, was ausbleibt und fehlt. Sabine konfrontiert Cathal: »Do you know you've never even thanked me for one dinner I have made here, or bought any groceries – or made even breakfast for me?«²⁵ Sie führt weiter aus: »You know what is at the heart of misogyny? [...] It's simply about not giving.«²⁶ Cathal ist in seinen Gewohnheiten verhaftet; er geht keine Kompromisse ein; er gesteht Sabine weder Entscheidungswillen und -kompetenz noch Handlungsmacht zu. In der Auseinandersetzung mit Sabine beginnt er jedoch, sein eigenes Fehlverhalten zu erkennen. »He had looked at her then and again saw something ugly about himself reflected back at him, in her gaze.«²⁷ Als Roman in Untergröße weist die Erzählung über die

22 Philip Larkin: »Aubade« (1977), in: Stephen Greenblatt u. a. (Hg.): *The Norton Anthology of English Literature. Shorter 11th Edition*, Bd. 2, New York/London 2024, S. 1442–1443, Z. 42–44.

23 Ebd., Z. 2.

24 Ebd., Z. 5–7.

25 Keegan: *So Late in the Day*, S. 34.

26 Ebd., S. 35.

27 Ebd.

individuelle Figurenebene hinaus. Die gesellschaftlich breit akzeptierte hierarchische Geschlechterordnung wird hier ausgestellt und hinterfragt – erzählerisch eng und unbequem gebunden an Cathal als alleinige Fokalisierungsinstanz.

›Ach so!‹ Über ein kleines Wort in Romantiteln

In Günter Kunerts Gedicht *So soll es sein*, 1974 erstmals veröffentlicht, heißt es: »Zwecklos und sinnvoll / soll es sein / [...] / zwecklos also / sinnvoll also // wie das Gedicht.«¹ Kunerts Gedicht plädiert für die Rückgewinnung des Ästhetischen und für die Literatur als autonome Sphäre eigenen Rechts. Das Ästhetische, so könnte man Kunerts Text paraphrasieren, will aus sich selbst heraus geachtet werden – Gedichte müssten sich der Zweckdienerschaft entziehen; das Ästhetische unter all dem Wust von Zuschreibungen, Konstruktionen und Indienstnahmen wieder hervorgerzert werden. Nur in der Verweigerung gegenüber jeglicher Festlegung könne ein utopischer Kern bewahrt werden. In den sein literarisches Werk flankierenden poetologischen Reflexionen hat Kunert mehrfach auf das utopische Potenzial der Literatur hingewiesen: Das Gedicht erfülle »in einer Welt der Zweckdienerschaft und maximaler Nützlichkeit keinen direkten Zweck«, schreibt er in dem Aufsatz *Paradoxie als Prinzip*.² Und: Das Gedicht könne bewahren, »was hinter den Horizonten verschwindet / etwas wie wahres Leben und Sterben / die zwei Flügel des Lebens / bewegt von letzter Angst / in einer vollkommenen / Endgültigkeit.«³

Als Gewährsmann für sein Literaturverständnis, das auf der Eigenlogik des Ästhetischen beharrt, zieht Kunert häufig den Dichter Joseph von Eichendorff heran. Dieser wiederum formuliert in dem kleinen Gedicht *So oder so* fast beiläufig eine poetische Formel, wenn nicht gar einen anthropologischen Ansatz über das Erzählen als kultureller Praktik: »Die handeln und die dichten, / Das ist der Lebenslauf, / Der Eine macht Geschichten, / Der Andre schreibt sie auf, / Und der will beide richten; / So schreibt und treibt sich's fort, / Der Herr wird Alles schlichten, / Verloren

1 Günter Kunert: *So und nicht anders. Ausgewählte und neue Gedichte*, München/Wien 2002, S. 35.

2 Günter Kunert: »Paradoxie als Prinzip«, in: Walter Höllerer (Hg.): *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin 1967, S. 331–336, hier S. 336.

3 Günter Kunert: »Unterwegs nach Utopia I«, in: ders.: *Unruhiger Schlaf. Gedichte*, München 1979, S. 238.

ist kein Wort.«⁴ Das Erzählen stellt sich als Resultante sich überlagernder Kraftfelder dar, im Hin- und Herkippen zwischen zwei sich wechselseitig aufeinander bezogenen Perspektiven. Die in dem Gedicht artikulierte poetische Formel, ganz ohne Kunstanstrengung hingeworfen und eine Stimmung der Versöhnung evozierend,⁵ ist in hohem Maße reflektiert und nichts weniger als naiv. Dichten ist das Ergebnis einer glückhaften Einheit sowie Ausgleich der Gegensätze – denkbar jedoch nur als immerwährende Aufgabe.

Beide erwähnten Gedichte sind poetologisch-selbstreflexiv; sie weisen der Literatur grundlegende Aufgaben zu – und beide tragen das unscheinbare Wörtchen ›so‹ in ihrem Titel (*So soll es sein, So oder so*). ›So‹ gehört zu den »kleinen Wörter[n], die die Literatur in Bewegung halten«⁶ – und genau dies soll im Folgenden ausführlicher dargelegt werden. Die leitende These lautet dabei, dass sich das Wort ›so‹ in vielen Texttiteln als produktiver Unruhestifter erweist. ›So‹ stimuliert Ergänzungen, kann rekombiniert und amplifiziert werden; das Wort trägt die Vorzüge des Kompakten und Kondensierten in sich, aber auch das Vorläufige, Flüchtige und Ergänzungsbedürftige – es empfiehlt sich auf diese Weise als Quelle produktiver Irritationen.⁷ In ihm verdichtet und summiert sich mitunter die Essenz eines Textes; als Einladung zu einer poetologischen Lektüre kann es auf die literarischen Texte selbst bezogen werden.

Beispiele für die Verwendung des Wortes ›so‹ in Titeln literarischer Texte sind leicht zu finden: Siegfried Lenz' *So zärtlich war Suleyken*, Norbert Zähringers *So* (ein Roman, der die Techniken des multiperspektivischen Erzählens in ein leerlaufendes Unterhaltungsgetriebe einspannt), Javier Mariás' *Mein Herz so weiß*, A. L. Kennedys *So glad I am*, Angelika Klüsendorfs *Alle leben so* und Paul Wührs *Es war nicht so*. Viele weitere Titel ließen sich anfügen.⁸ Wie und mit welchen Mitteln das kleine Wort

4 Joseph von Eichendorff: »So oder so«, in: ders.: *Sämtliche Gedichte und Versepen*, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt a.M./Leipzig 2007, S. 347.

5 Das Gedicht weist die Versöhnung zwischen Handeln und Dichten dem »Herrn« zu, ganz ähnlich auch in dem Gedicht *Frühlingsfahrt*. Dort lautet der Schlussvers: »Ach Gott, führ' uns liebeich zu Dir!« (ebd., S. 186). Thematisiert wird in diesem Gedicht der Widerspruch zwischen inneren Wünschen und äußeren Bedingungen.

6 Vgl. die Einleitung zu diesem Band, S. 12.

7 Vgl. hierzu auch Mona Körte: »Widerstand gegen die große Form. Patrick Modianos Romane in Untergröße«, in: *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge XXX (2020), H. 3, S. 609–623.

8 Ein Beispiel aus der Popmusik wäre Peter Gabriels Album *So* aus dem Jahre 1986. Gabriel selbst sprach von einem »anti-title«. Vgl. Eric Alper: »5 Surprising Facts About Peter Gabriel's ›So‹«, *That Eric Alper*, 08.05.2025, <https://www.thatericalper.com/2025/05/08/5-surprising-facts-about-peter-gabriels-so/> (aufgerufen am 04.11.2025). *So* bildete den Auftakt einer Album-Trilogie mit Titeln aus zwei Buchstaben und einem einsilbigen Namen vor *Us* (1992) und *Up* (2002).

›so‹ ein Konglomerat der jeweiligen Poetiken bildet und zum Sinnbild einer poetischen Wahrnehmungsschule aufsteigt, soll anhand der Beispiele *So war's eben* von Gabriele Tergit, *Einmal auf der Welt. Und dann so* von Arnold Stadler und *So tun, als ob es regnet* von Iris Wolff plausibel gemacht werden.

Titel stellen Rezeptionssignale, Deutungshinweise und einführende Vorausdeutungen der Autor*innen für das Publikum dar. Sie sind die »wichtigsten Begleiter«⁹ von Texten; sie steuern in ihrer paratextuellen Ausrichtung auf eine nicht zu unterschätzende Weise die Lektüre ihres Referenztextes. Erst die Lektüre des Textes macht den Titel, der zunächst wegen seiner Kontextlosigkeit und seiner oft elliptischen Form mehrdeutig oder rätselhaft ist, verständlich.¹⁰ Mit Titeln lassen sich Texte von anderen unterscheiden und identifizieren. In seinem Essay *Paraphrasen zu Lessing* vermutet Adorno ebenso apodiktisch wie mehrdeutig, dass der Titel »sich ebenso der rationalen Allgemeinheit wie der in sich verschlossenen Besonderung«¹¹ entzieht. Insofern er sowohl ästhetischen Anforderungen folgt als auch Bedingungen des Marktes unterliegt, kann der Titel demnach als »Mikrokosmos«¹² des Kunstwerks, ja als »Schauplatz der Aporie von Dichtung selbst«¹³ verstanden werden.

Adverb, Konjunktion, Partikel, Steigerungspartikel, Gradpartikel, Einleitung von Konzessivsätzen, Korrelat, demonstratives Pronomen: Wie das Wort ›so‹ zu klassifizieren sei, ist aus linguistischer Perspektive nicht unum-

9 Harald Weinrich: »Titel für Texte«, in: ders.: *Sprache, das heißt Sprachen. Plädoyer für die sprachliche Vielfalt*, hg. und mit einer Einleitung von Hartwig Kalverkämper, Berlin 2022, S. 165–183, hier S. 165. Es gilt jedoch zu beachten, dass sich Verlage in den allermeisten Fällen das Recht der Titelfestlegung ausbedingen. Der ursprüngliche Titel einer Autorin/ eines Autors wird häufig geändert. Ich danke Lutz Graner für diesen Hinweis.

10 Vgl. Burkhard Moennighoff: *Goethes Gedichttitel*, Berlin/New York 2000. Der Titel »stellt den ersten Kontakt zwischen Leser« (ebd., S. 1) und Text her. Weitere wichtige Forschungsliteratur: Peter Hellwig: »Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten«, in: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 12 (1984), S. 1–20; Wolfgang Brandt: »Wer verantwortet den Romantitel? Überlegungen zu einem erzähltheoretischen Problem«, in: ders. (Hg.): *Erzähler – Erzählen – Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1996, S. 87–103; David-Christopher Assmann/Lorella Bosco (Hg.): *Mehrdeutige Titel. Lektüren einer paratextuellen Praktik*, Berlin 2025.

11 Theodor W. Adorno: »Titel. Paraphrasen zu Lessing«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 2003, S. 325–334, hier S. 326.

12 Ebd.

13 Ebd. Umberto Eco hingegen versteht den Titel als »ungebührliche Einmischung seitens des Autors« (Umberto Eco: »Titel und Sinn«, in: ders.: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, übers. von Burkhard Kroeber, München 102007, S. 9–14, hier S. 10). Durch seine lektüreleitende Funktion störe der auktorial verantwortete Titel schlichtweg die »Eigenbewegung des Textes« (ebd., S. 14).

stritten.¹⁴ Das Verständnis ist untrennbar mit dem situativ emergierenden Interaktionskontext verbunden.¹⁵ Der Ausdruck ›so‹ erfährt im Deutschen unterschiedliche Vorkommens- und Verwendungsweisen; es kann ›auf diese Weise‹, ›dann‹, ›so etwas wie‹ oder ›deshalb‹ bedeuten. ›So‹ kann etwas verstärken, einen Sachverhalt bekräftigen, einen Übergang einleiten (vor allem im mündlichen Sprachgebrauch), eine Bedingung angeben oder Enttäuschung, Verwunderung oder Enttäuschung ausdrücken. Das ›kleine‹ Wort kann aber ebenso ein Ausdruck der Zufriedenheit, Motivationsantrieb, Pausenfloskel oder eine abschließende Feststellung sein.

Im Titel von Gabriele Tergits Roman *So war's eben* verweist das ›so‹ auf das erzählerische Credo und das poetologische Leitprinzip des Textes, gleichzeitig auf ein Dialog-Bedürfnis: *So* wie es der Roman erzählt, war es wirklich, genau davon möchte er erzählen – eine Geschichte von ›umsonst‹ und ›trotzdem‹. Der Text setzt dem Peripheren und Entschwindenden ein poetisches Denkmal; der Titel ist in diesem Kontext als eine Art Vermächtnis und Bestärkung zu lesen. Nach ihren Erfolgen mit den Romanen *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1931) und *Effingers* (1951) schrieb Tergit noch einen weiteren großen Roman, der zu ihren Lebzeiten aber keine Veröffentlichung erfuhr. Auch in diesem Text findet sich die Verquickung von Einzelschicksalen und den Wirrnissen der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit. *So war's eben* spielt in der Zeit von 1898 bis in die 1950er Jahre und weist eine vielfältige, aus den verschiedenen sozialen und politischen Schichten kommende Personage auf, deren Hoffnungen, Enttäuschungen und Lebensbrüche Tergit auf eindrucksvolle Weise schildert. Die poetologische Bedeutung dieses Spätwerks hebt auch Nicole Henneberg in ihrem Nachwort zur Erstausgabe, die erst 2021 und damit fast vierzig Jahre nach dem Tod der Autorin erscheinen konnte, hervor: »In *So war's eben* verknüpft Tergit alle ihre bisherigen Themen und Schreibweisen: [...].«¹⁶ Der Roman zeigt und verhandelt auf metapoetisch reflektierte Weise die Veränderungen und Imaginationen sozialer und kultureller Zugehörigkeiten sowie Zuschrei-

14 Vgl. Anja Stukenbrock: »Überlegungen zu einem multimodalen Verständnis der gesprochenen Sprache am Beispiel deiktischer Verwendungsweisen des Ausdrucks *so*«, in: *InLiSt: Interaction and Linguistic Structures* 47 (2010), S. 1–23. »Auch wenn der Ausdruck *so* eine hochfrequente Form im gesprochenen Deutschen darstellt, scheint er sich hartnäckig allen Versuchen einer grammatisch stichhaltigen Klassifikation zu widersetzen« (ebd., S. 1).

15 Vgl. Mathilde Hennig: »*So, und so, und so weiter*. Vom Sinn und Unsinn der Wortklassifikation«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik. Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte* 49 (2021), H. 3, S. 409–431. Hennig weist darauf hin, dass sich die »Wortarteneinteilung« von ›so‹ als »äußerst heterogen« (ebd., S. 411) gestalte.

16 Nicole Henneberg: »Die Vertriebenen«, in: Gabriele Tergit: *So war's eben*, hg. von ders., Frankfurt a.M. 2021, S. 607–618, hier S. 608.

bungen von Jüdinnen und Juden unter den Vorzeichen der zeitgeschichtlichen Krisen- und Brucherfahrung:

So war's eben ist zugleich Mikrokosmos mehrerer jüdischer Familien aus Berlin O und Berlin W, Panorama deutsch-jüdischer Geschichte von Kaiserreich bis ins Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit und das Exil in den USA in den 1950er Jahren sowie autobiografisch gefärbte Spurensuche seiner Verfasserin.¹⁷

Mit ihrem Generationen- und Zeitroman suchte Tergit Anschluss an den Literaturbetrieb der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit zu finden.¹⁸

So war's eben zeichnet sich durch Süffisanz, Lakonie und ein feines Sensorium für das Zeitgeschehen aus. Der Text schildert das sukzessive Vordringen des Antisemitismus ins liberale Bürgertum. Es gibt in dem äußerst dialogreichen Roman keine ordnende Erzählstimme;¹⁹ 75 Figuren und die dadurch bedingte Ästhetik der polyperspektivischen Wahrnehmung repräsentieren jeweils eine Facette der damaligen Zeit. Der Roman stelle aus, wie Juliane Sucker betont,

wie divergent Formationen und Perzeptionen des Diskurses über ›jüdische‹ Selbstbilder und ›das‹ Judentum sein konnten. Gleichzeitig variiert und dekonstruiert *So war's eben* damals aktuelle, gängige Vorstellungen von ›den‹ Juden als einem homogenen Kollektiv und bietet in dem Moment, in dem antijüdisch konnotierte Fremdzuschreibungen die Mehrzahl der Figuren – wie auch Tergit selbst – überhaupt erst zur Auseinandersetzung mit den eigenen jüdischen Wurzeln zwangen, auch prozessuale und mehrdeutige Identitätswürfe dar.²⁰

Der 1959 begonnene Roman sollte ursprünglich »Die Vertriebenen« heißen. Den letztendlich gewählten Titel *So war's eben* könne man, wie Nicole Henneberg erläutert, poetologisch und

17 Juliane Sucker: »Hohlspiegel gesellschaftlicher Umbrüche und Krisen: Gabriele Tergits *So war's eben*«, in: Luisa Banki/Juliane Sucker (Hg.): *Chronistin und Kritikerin der Moderne. Zum Werk Gabriele Tergits*, Berlin 2024, S. 151–165, hier S. 152. *So war's eben* erinnere »an das assimilierte deutsch-jüdische Bürgertum und legt den Blick auf die tiefe ›Verwurzelung‹ der Mehrzahl der deutschen Jüdinnen*Juden in der Gesellschaft, Kultur und Sprache ihres Heimatlandes frei« (ebd., S. 159).

18 Das Ringen um Sichtbarmachung nach 1945 ist exemplarisch für viele Exilautor*innen. Kritisch äußerte sich Tergit gegenüber der »neuen Literatur« mit ihrem »Hang zum Surrealismus« und zu Formen wie dem Nouveau Roman, die »darauf Wert« legten«, dass »von hinten nach vorne erzählt würde« (zit. nach ebd., S. 154). Vgl. auch Mona Körte: »RÜCKWÄRTS erzählen. RückwärtsERZÄHLEN«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 138 (Sonderheft 2019), S. 1–15.

19 »Die Geschichte entzieht sich ostentativ der erzählerischen Konstruktion, Kontrolle und Ordnung.« Maren Lickhardt: »Wohnen und Erinnern in Gabriele Tergits *So war's eben*«, in: Sandra Beck/Thomas Wortmann (Hg.): »*Aber es wurde*«. *Zu Leben, Werk und Wiederentdeckung Gabriele Tergits*, Göttingen 2024, S. 371–386, hier S. 383.

20 Sucker: »Hohlspiegel gesellschaftlicher Umbrüche«, S. 161.

als das zentrale Schreib-Credo Tergits lesen. Schon vor Erscheinen der *Effingers* hatte sie einem Kollegen beim Hamburger Veit-Harlan-Prozess 1949, über den sie für die *Neue Zeitung* berichtete, erklärt: »Was ich mir wünsche ist, daß jeder deutsche Jude sagt: ja, so waren wir, so haben wir gelebt zwischen 1878 und 1939, und daß sie es ihren Kindern in die Hände legen mit den Worten: damit ihr wißt, wie's war. Für den dritten Roman hat sie den Titel um das halb trotzige, halb resignative Wörtchen »eben« erweitert – [...]».²¹

Wortwörtlich taucht die scheinbar lapidare Wendung »So war's eben« im zentralen Kapitel 47 des Romans (»Zehn entscheidende Monate«) auf: »Zuckermanns waren in London. Martin war nach ein paar Tagen aus dem KZ entlassen worden. Blieb Werner zu retten. Der Herr, der die Garantie geben sollte, war sehr kühl. Aber seit Edith beim Direktor der Futurum-Werke gewesen war, wußte sie, so war's eben.«²² Beschrieben wird in diesem Kapitel, wie Edith Zuckermann in London verzweifelt versucht, eine Einreisegarantie für ihren inhaftierten Bruder Werner zu erhalten; von alten Geschäftspartnern wird sie abgewiesen. Auch der Regisseur Otto bemüht sich um Pässe und Einreisegenehmigungen: »Otto erwachte aus seiner Lethargie. Es galt Menschen zu retten, Visen zu beschaffen, Einwanderung, Weiterwanderung. Er besuchte Leute, um Garantien zu bekommen.«²³ Eindringlich und pointiert schildert der Roman, wie sich im Zustand der Staatenlosigkeit das Verhältnis von materiellem Beweis (Pass) und Überleben als äußerst prekär erweist.²⁴ Bei Tergit findet sich die Sehnsucht nach Ankommen und Zugehörigkeit in radikaler Konsequenz poetisch ausgestaltet. Otto legt den Zustand der Staatenlosigkeit im Rückgriff auf eine große kultur- und literaturgeschichtliche Tradition hin aus, indem er auf Hölderlins *Hyperions Schicksalslied* anspielt: »Otto war sehr besorgt, so einfach, wie sich sein Vater das vorgestellt hatte, war es nicht mit der Einwanderung. Er konnte keine Garantie geben. Seit 1938 waren sie ›paßlos wie der schlafende Säugling«, wie Otto in seinen besseren Stunden zitierte, also wie?«²⁵ Existentielle Zäsuren, Ungewiss-

21 Henneberg: »Die Vertriebenen«, S. 614f. In dem Roman versuche Tergit »etwas darzustellen, von dem sie nicht sicher war, ob es sich überhaupt in Romanform erzählen lasse: die Shoah und den Weg dorthin. Ihre tiefe Trauer steckt in diesem Buch, nicht nur über die verschwundene Zivilisation der Berliner Juden, sondern über das Schicksal aller Juden. [...] Man sollte dieses Buch nicht nur als erzählerisches Vermächtnis, sondern auch als Kaddisch lesen, ein Totengebet für die Vielen, für die die Figuren dieses Romans stehen.« (Ebd., S. 618)

22 Tergit: *So war's eben*, S. 450.

23 Ebd., S. 449f.

24 Vgl. zu Staatenlosen und Vertriebenen als paradigmatische Figuren der Moderne das DFG-Projekt »Pass pro toto. Amtliche und poetische Narrative der Person« unter der Leitung von Mona Körte.

25 Tergit: *So war's eben*, S. 454. Bei Hölderlin heißt es: »Schicksallos, wie der schlafende / Säugling, atmen die Himmlischen«. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, Bd. 1, München 1992, S. 207.

heiten des Weges, vielfältig gebrochene Biografien, Flucht und Verfolgung: Sie werden zu besonderen Deutungsherausforderungen. Aus einer festen, erfahrenen und erfahrbaren Ordnung sind Tergits Figuren herausgefallen. Der Romantitel *So war's eben* führt direkt in die Poetik des Textes; er bezieht sich auf die schwierige Stellung der Subjekte in einer Welt, die sich von Selbstverständlichkeiten, Bindungen und Traditionen gelöst hat, ohne neue Formen der Verbindlichkeiten und Sicherheiten zu schaffen; darauf, dass das Individuum gezwungen war sich aus seinen sozialen Beziehungen zu lösen – das ›Dazwischen-Sein‹ ist die hierfür angemessene Position.

Das ›so‹ in den ausgewählten Beispielen bezieht sich auf die in den Romanen erzählte individuelle Lebenswelt und Lebensgeschichte: Das Selbst ist Selbst-Sprache. Es geht in den Texten jeweils darum, dass sich ein Leben als eine bestimmte Sprache manifestiert – und zwar *so*, wie es die Romane jeweils poetisch artikulieren. Das gilt ebenso für Arnold Stadlers *Einmal auf der Welt. Und dann so*.²⁶ Stadlers frühe Ich-Romane – *Ich war einmal*; *Feuerland* und *Mein Hund, meine Sau, mein Leben*, bekannt auch als autobiografische oder als »Heimattrilogie« – sind 2009 unter dem Titel *Einmal auf der Welt. Und dann so* in einem Band vereint und überarbeitet neu erschienen. Der Titel der neuen Fassung macht deutlich: Hier geht es um das Gerade-noch-Geglückte, um das ›Hiersein‹ (›auf der Welt‹), um die Einmaligkeit des Daseins (›Einmal‹), von der der Text erzählt (›so‹). Das Adverb »einmal« kann die Singularität des Subjekts, aber auch seine Vergänglichkeit betonen: Das Ich, von dem der Text erzählt, existiert nur in der Intensität kindlich-naiven Erlebens, die nicht wiederholbar ist, lediglich annäherungsweise als literarischer Erinnerungsprozess.

Der Sammeltitle bringt die Doppelung aus empirischem Ich und der Manier seiner literarischen Aussprache knappstmöglich auf den Punkt. Das kann man als poetologisches Konzept nehmen. Der Titel erinnert an die Tradition philosophisch-literarischer Selbsterkenntnis. Die poetologischen Anspielungen im ›neuen‹ und überarbeiteten Romaneingang (und damit an einem exponierten Standort) sind überdeutlich, schon der Auftakt formuliert die für den gesamten Text so wichtigen Erzählprinzipien. Die Rede ist von »einer Geschichte«,²⁷ vom »Satz«,²⁸ von der »Stelle«, vom Tod, der »in unserer Sprache nicht formulierbar«²⁹ sei. Der Roman gibt gleich zu Beginn, der ›eentlichen‹ Erzählung vorgeschaltet, eine poetologische Leseanweisung für seine eigene Geschichte und eine metapoetische Reflexion der Mitteilbarkeit von Erinnerung im Kontext

²⁶ Arnold Stadler: *Einmal auf der Welt. Und dann so*, Frankfurt a.M. 2009.

²⁷ Ebd., S. 9.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

autobiografischen Schreibens. »Der Tod war in unserer Sprache nicht formulierbar. Nur die schwierigsten Konditionalformen und Futur II in der Sprache von Vater und Mutter, der Muttersprache, die ausgestorben, ausgerottet ist wie die Indianer.«³⁰ Die zitierten Sätze weisen auf die eigene Poetik hin; deutlich wird, dass sich das Ich – angesichts des Sprachverschlagenden des Todes – zu neuer Selbstvergewisserung herausgefordert sieht: Schreibearbeit ist Erinnerungsarbeit. Die »Stelle«, an der das alte Bett stand, bezieht sich metareferenziell auf den Text selbst; sie verbindet die konkrete Familiengeschichte mit einer symbolisch-poetologischen Reflexionsfläche. *Einmal auf der Welt. Und dann so* beginnt mit zwei für Stadlers Schreiben bedeutsamen Sätzen: »[...]«, dass das Leben kurz sei, so kurz, wie einmal das Dorf hinauf- und hinuntergelaufen«.³¹ Die Kafka-Anspielung in diesem Satz führt in das Zentrum des Stadlerschen Schreibprogramms, das die Vergänglichkeit zum Thema hat, Geschichte mit dem Lebensweltlich-Dörflichen verbindet und die Verglebarkeit allen menschlichen Strebens markiert.

Die Faktur von *Einmal auf der Welt. Und dann so* kann als ›Um-Weg‹ betrachtet werden. Das Werk ›wächst‹, und zwar so, dass die poetische Bewegung und die Bewegung der literarischen Figuren (im Raum, in der Zeit), Inhalt und narrative Realisierung intrikat miteinander verknüpft sind: eine angemessene formale Antwort auf die Erzählung einer Ich-Werdung. Die Texte öffnen sich – hin zu etwas Neuem, Potenziellem. Der Roman zeigt den selbstreflexiven Weg eines Werdens, an dessen Ende das Ich, das »so« »einmal auf der Welt« ist, geworden und ›erschrieben‹ ist. Unterwegs zu sich selbst, kommt der Erzähler mit seiner Geschichte zur Sprache und den Möglichkeiten der Artikulation von Darstellungsvermögen (»so«). Jürgen Gunia hat betont, dass die immer wieder in Stadlers Werk auftauchende Formel »Einmal auf der Welt. Und dann so« »geradezu als Motto für das Œuvre Stadlers gelten darf«.³² Sie sei zudem

die Verwandlung des Heidegger'schen »In-der-Welt-Seins« in eine elliptische Miniaturelegie. Denn das »so« ist dabei wenig anderes als der Indikator einer Leerstelle. Es kann einerseits als eine Art kontextuelle Verklammerung im Sinne von »so wie es in diesem Roman eben geschildert wird« verstanden werden. Zugleich ist das »so« eine Einladung zur de- und rekontextualisierenden Aneignung.³³

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Jürgen Gunia: »Das Leben ein Satz. Arnold Stadlers existenzielle Poetik«, in: Evi Zemanek/Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld 2008, S. 295–303, hier S. 300.

33 Ebd.

Als letztes Beispiel dafür, wie sich im ›so‹ eines Romantitels gleichsam eine Poetik ›versteckt‹, die Semantik also auf Konzentration und Verdichtung liegt, sei auf Iris Wolffs Episodenroman *So tun, als ob es regnet* aus dem Jahr 2017 eingegangen. Auch in diesem Fall ist das ›Kleine‹ Programm; auch hier zielt die Prosa nach dem Prinzip des Überblendens durch das ›Kleine‹ hindurch auf das ›Große‹: »Im Kleinen, so schien es, waren die Dinge für sie [Henriette] vollkommen.«³⁴ In immer neuen Anläufen und Verschiebungen leuchtet der Text aus, was den Einzelnen – Jacob, Henriette, Vicco und Hedda – bezogen auf die Geschichte der familiären Vergangenheit prägt: Gibt es eine Freiheit, ein Losgelöstsein von der Geschichte? Der Roman spannt einen Bogen über Zeiten und Länder und entwirft so ein Panorama des 20. Jahrhunderts. Jede der vier Hauptfiguren einer siebenbürgischen Familie hat das Gefühl, sich sowohl mit Stücken aus der Vergangenheit auseinandersetzen zu müssen als auch einen kleinen Blick in die Zukunft zu werfen, ob es sich lohnt weiterzumachen. Wo liegt das eigene Glück? Wo fühlt man sich zugehörig, wo ist man zuhause – bei sich selbst, an einem Ort, bei Menschen oder in Träumen?

Auffallend an dem Roman ist die konzentrierte Form: Vier Menschen werden innerhalb weniger Tage begleitet; sie stehen stellvertretend für das gesamte Leben, für die Spannung zwischen Gehen und Bleiben: »Warum sie [Hedda] dennoch blieb? Es war die Erfahrung, dass sie nicht an jedem Ort dieselbe war.«³⁵ Über die Fähigkeit, zwischen sich und der unmittelbaren Gegenwart eine Distanz aufzubauen, verfügen einige der Figuren in Wolffs Erzählungen. Durch die erzählerische Anlage rutschen in Wolffs Roman die Zeiten ineinander. Das zentrale poetologische Bekenntnis formuliert der Text selbst: »Es sind nicht unbedingt die Hauptfiguren, die wichtig sind, [...]. All jene, die kurz, manchmal nur am Rande erwähnt werden, sie wollen wir nicht vergessen.«³⁶

Im Zentrum der vier Episoden steht jeweils eine Figur: Der Soldat Jacob, ein in mehrfacher Hinsicht Verlorener, der Vater wird, ohne jemals davon zu erfahren, und der fern der Heimat im Ersten Weltkrieg sterben

34 Iris Wolff: *So tun, als ob es regnet. Roman in vier Erzählungen*, Salzburg/Wien 2017, S. 124.

35 Ebd., S. 134.

36 Ebd., S. 152. Im Text finden sich zahlreiche weitere poetologische Reflexionen. Nur einige wenige Beispiele: »Jacob mochte es, die Schriftbilder zu studieren: [...]« (ebd., S. 13); häufig erwähnt werden Henriettes Notizbücher, »in denen sie ihre Gedanken und irgendwelche Berechnungen notierte« (ebd., S. 124); »Kladden voller Zahlen, Zeichnungen und Notizen« (ebd., S. 154). Als literarische Einflüsse nennt der Roman selbst Hans Carossas *Rumänisches Tagebuch* sowie Georg Trakl, aus dessen lyrischem Werk der Soldat Jacob einige Zeilen rezitiert.

muss; die unstete Henriette,³⁷ die wahrscheinlich vergewaltigt worden ist und die von einer fremden Frau einen außergewöhnlichen Ring im Tausch gegen Lebensmittel erhält, den sie nicht zu zeigen wagt;³⁸ ihr Sohn Vicco mit dem Gefühl aus der Zeit zu fallen³⁹ und Hedda, die ihren Platz in der Welt nicht so recht finden kann und auf der Aussteigerinsel La Gomera Abstand von ihren nach Deutschland ausgewanderten Eltern sucht («Mit der Vergangenheit abzuschließen war eine bewusste Entscheidung ihrer Eltern gewesen. Sie hatten sie vor langer Zeit getroffen»⁴⁰).

Die Erzählerin trägt die eng miteinander verzahnten Geschichten in einem sanften, behutsamen Ton vor. Was all die Figuren des Romans verbindet ist die Gabe, ganz im Moment zu leben und sich gleichzeitig in Gedanken davonzustehlen:

Se face că plouă, so tun, als ob es regnet, nannte ihre [Henriettes] Mutter diese Abwesenheit, die sich immer einstellte, wenn Henriette etwas langweilte oder sehr beschäftigte, andere im Gespräch waren oder auf sie einredeten, oder wenn sie ihr etwas auftrug, das sie nicht mochte. [...], und so waren vielleicht viele nebeneinander, in Gedanken, als ob es regnet [...].⁴¹

Der Titel *So tun, als ob es regnet*, ein rumänisches Sprichwort, beschreibt ein bekanntes Gefühl: Jemand sagt etwas und man tut, als hätte man es nicht gehört. Jemand trägt einem etwas auf, und man täuscht eine Art geistiger Abwesenheit vor, ein inneres Versunkensein – ein unausgesprochener Pakt: Es gibt immer die Möglichkeit eines inneren Rückzugs. Sich aus dem Augenblick davonzustehlen ist auf Dauer jedoch nicht möglich: Stets lauert die Bedrohung eines nächsten Krieges, neuer Diktaturen und Deportationen – und genau dieses ›so‹ festzuhalten, es immer wieder zu reflektieren und durzuspielen: Das obliegt der Literatur. Das scheinbar unscheinbare Wörtchen ›so‹ erweist sich in den Romantiteln der genannten Beispiele bei genauerem Hinsehen als poetischer ›Widerhaken‹, als ›Stolperwort‹, das Verwirrung stiftet und gleichzeitig auf spielerische Weise Räume und Perspektiven öffnet – und in dem sich mitunter eine prägnante poetisch-poetologische Essenz verbergen kann.

37 »Kaum einer bemerkte ihre Getriebenheit. Sie war rastlos, Routine nahm ihr die Luft zum Atmen. Mit ihr gab es keine Langeweile, aber auch keinen Alltag.« Ebd., S. 102.

38 Erst viel später wird sie ihn ständig am Finger tragen. Er gehört so sehr zu ihr, dass ihre Enkelin Hedda aus der vierten Geschichte ihn sich »oft erbeten« wird, »um versuchsweise in ihre Haut zu schlüpfen« (ebd., S. 153). Bei der fremden Frau handelt es sich wahrscheinlich um eine aus Deutschland geflohene Jüdin.

39 Vicco denkt daran, wie er mit Henriette »zusammen im Museum« war »und sie ihm erklärt hatte, dass es bei jedem Gemälde einen richtigen Standpunkt der Betrachtung gab« (ebd., S. 124). Er »wünscht sich, dass Henriette irgendwann zur Ruhe kommen, den richtigen Standpunkt finden würde. Jene Perspektive, aus der die Welt für sie keine Fehler hatte« (ebd., S. 125).

40 Ebd., S. 137

41 Ebd., S. 77f.

WIDERWORTE

Widerspenstige Lektüren. Ein cursorischer Streifzug durch (Lese-)Szenen eigensinniger Materialität

I. Einleitung

Der Topos vom Lesen als harmonisch entrückte Versenkung in fiktive Welten unterschlägt, dass es sich im Gegenteil oft stolpernd, tastend, unter- und gebrochen vollzieht, wobei sich die von Barthes postulierte ›Lust am Text‹ auf schmalem Grat zur Frustration bewegt. Das Buch als vertrauter Begleiter kann zum störrischen Gegner werden, der uns seiner nur widerwillig teilhaben lässt. Gerade in ihrem für jede Lektüre konstitutiven materiellen Erscheinen vermag sich die Schrift uns zu entziehen, zu intervenieren, indem sie auf ihrer Materialität insistiert – sie wird widerspenstig und *gegen*-ständiglich.

Eine von Sinn- und Verstehensinteresse geleitete Lektürepraxis erzieht Lesende in der abendländischen Tradition eines logozentristischen und phonographisch verengten Schriftverständnisses systematisch zum »Über-Sehen« jener materiellen Dimension der Schrift.¹ Im meist bereits automatisierten Vollzug eines »transzendierenden Lesens«, das der Bewegung »vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat« folgt, »[fällt] der Erstere dem Letzteren im gedankenschnellen Prozess des Verstehens zum Opfer«.² Diese Formulierung Aleida Assmanns legt ebenso wie Schleiermachers Charakterisierung unseres hermeneutischen Grundbedürfnisses als »Wut des Verstehens«³ eine latente Gewalttätigkeit unseres Schriftumgangs offen, in dem sich Lesen als eine *Bewältigung* der Schrift konstituiert. Da aber auch das zeichentranszendierende Lesen

1 Vgl. Susanne Strätling/Georg Witte: »Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität«, in: dies. (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, S. 7–18, hier S. 9. Die Forschung hat in den letzten Jahrzehnten die Einseitigkeit eines solchen Schriftverständnisses ausführlich aufgearbeitet, vgl. dazu u.a. die Arbeiten Sybille Krämers zur ›Schriftbildlichkeit‹ sowie die Hervorhebungen der Relevanz von Materialität und Körperlichkeit aus Perspektive der Schreibprozessforschung, wie sie u.a. in der bei Fink erscheinenden Schriftenreihe *Zur Genealogie des Schreibens* dokumentiert werden.

2 Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2023, S. 23, 25.

3 Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), Hamburg 2004, S. 80.

stets an ein sehendes Entziffern materieller Schriftzeichen rückgebunden bleibt, erweist sich die »Kippfigur des Lesens« als instabil,⁴ was immer dann augenscheinlich wird, wenn sich die Zeichenmaterialität gegen die perzeptorische »Blindheit des *lesenden* Auges«⁵ zu wehren beginnt. Diese materielle Gegenrede artikuliert sich eindrücklich in der Stimme Hermetias, jener Buchfee mit sprechendem Namen, die zu Beginn von Botho Strauß' Roman *Kongress*⁶ Einspruch erhebt und dem Protagonisten mit »staubfeine[r] Stimme aus der Mitte des Buchs« (17) heraus zuflüstert:

Sie lesen, um von den Zeilen gefressen zu werden. [...] Wann endlich befällt Sie der Ekel vor dem Gewürm der Schrift und der Ekel vor der Last, mit Hilfe dieser kleinen Krüppel sich etwas Schönes in den Geist zu rufen? Wann endlich zermürbt Sie der kalte Fleiß, mit dem Ihre Vorstellungskraft das unermüdliche Symbolstechen betreibt? Nur um in irgendeinem umgestalteten Buchstabeninsekt den Adler zu sehen? (8 f.)

Hermetia weiß um die doppelte Potentialität der Zeichenmaterialität: In ihr liegt sowohl die Voraussetzung imaginativer Lektüre als auch die permanente Gefahr der »Erstarrung der Schriftzeichen«⁷ zum schwarz-weißen Mosaik. Diese unauflösbare Dialektik konstituiert das Lesen als einen prekären Balanceakt zwischen Sinnkonstitution und materieller Resistenz. In dem Moment, da die Schrift ihre Eigenevidenz zur Geltung bringt, gerinnt der durch die Zeichen gleitende Blick zum »Starren«⁸ – jener von der Buchfee ersehnte Rückfall der Imagination auf die »zum schwarzen Loch [...] verdichtet[en]« Buchstaben, bis »nichts, gar nichts mehr lesbar sein wird« (9).

Die Literatur weiß vielfach von solchen Störungen und Gefährdungen des Lesens zu berichten, die jedoch nicht zwingend als Defekt aufzufassen sind. In ihnen liegt zum einen das Potential, alternative Lektüremodi zu entwerfen, zum anderen ermöglichen sie, jene komplexen visuell-kognitiven »Decodierungsprozesse«, die sich im reibungslosen Vollzug der bewussten

4 Vgl. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 219.

5 Georg Witte: »Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarden«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 375–396, hier S. 382.

6 Botho Strauß: *Kongress. Die Kette der Demütigungen*, München 1989. Alle zitierten Primärtexte werden im Folgenden nach jeweiligem Erstnachweis in der Fußnote mit Seitenzahl direkt im Text zitiert.

7 Günther Stocker: »Metamorphosen des Lesens bei Shakespeare, Wieland, Benjamin und Strauß«, in: Herwig Gottwald/Holger Michael Klein (Hg.): *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*, Heidelberg 2005, S. 103–118, hier S. 108.

8 Zur Gegenüberstellung von ›Lesen‹ und ›Starren‹ bzw. ›Schauen‹ vgl. Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 24–26; ausführlicher hierzu bei Strauß vgl. Stocker: »Metamorphosen«, S. 110–113.

Wahrnehmung entziehen, zu reflektieren.⁹ Dort, wo Lesen als instabiler und fragiler Akt inszeniert wird, wo Grenzphänomene entstellter, sperriger oder unlesbarer Schrift thematisch werden und ihre »resistente Materialität«¹⁰ ins Zentrum rückt, verständigt sich Literatur immer auch selbstreflexiv über ihre eigenen Voraussetzungen. Die hier ausgewählten Leseszenen¹¹ folgen dabei weder einem historischen noch nationalphilologischen Zugriff, sondern der eigenen zufälligen und lustvollen Lektüre. Dieser unsystematische Streifzug durch widerständige Materialitätswelten kann hier nur cursorisch erfolgen. Sein Anliegen ist weniger ein präzises *close reading* als die Darstellung der Vielfältigkeit des Phänomens: von gestörten oder wider-sinnigen Lektüren bis hin zu gefährlicher, gar tödlicher Materialität.

II. Zwischen Unlesbar- und Unleserlichkeiten (Jean Paul, E. T. A. Hoffmann)

»Damit sich die Schrift in ihrer Wahrheit offenbart
(und nicht in ihrer Instrumentalität), muß sie unlesbar sein.«¹²

Während es ohne polemische Einflüsterungen einer Buchfee in der alltäglichen Lektüre schon einiger Konzentration bedarf, um sich auf die eigentümliche Eigensinnlichkeit der Schrift zu besinnen,¹³ gelingt es dem Protagonisten in Jean Pauls *Leben Fibels*¹⁴ sich im Umgang mit fremden

⁹ Vgl. Simon Aeberhard: »Unlesbarkeit«, in: Rolf Parr/Alexander Honold/Thomas Küpper (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, Berlin/Boston 2021, S. 194–210, hier S. 194.

¹⁰ Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*, S. 24.

¹¹ Die oft untrennbar mit (Ab-)Schreibszenen verschlungen sind. Zum Begriff der zur Schreibszenen komplementären Leseszenen vgl. Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen: Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020.

¹² Roland Barthes: »Semiographie André Massons«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 157–162, hier S. 162.

¹³ Vielleicht erinnert sich der: die ein oder andere jedoch noch an die lesebiographische »Ur-Szene« widerständiger Materialität: die Alphabetisierung. Hier stellt sich Lesen zunächst als ein schwerfälliges Entziffern und Abarbeiten an der Zeichenmaterialität dar. Walter Benjamin hat den Kippmoment zwischen Intransparenz und Transparenz der Schrift in der Metapher des Schneegejöbers erfasst: Im Prozess des Lesenlernens sind dem Kind »die Abenteuer des Helden noch im Wirbel der Lettern zu lesen wie Figur und Botschaft im Treiben der Flocken« (Walter Benjamin: »Einbahnstraße. Lesendes Kind«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Tillman Rexroth, Bd. 4.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt a.M. 1991, S. 113). Dieser Prozess lässt sich zwar rekonstruieren, nach erfolgter Alphabetisierung ist es jedoch schwer, hinter die einmal erlernte Lesekompetenz und die damit einhergehende automatisierte Semantisierung der Schriftzeichen zurückzutreten – es sei denn, es kommt zu Störungen.

¹⁴ Jean Paul: *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel* (1812), in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Norbert Miller, Bd. 11: *Späte erzählende Schriften (I)*, München/Wien 1975, S. 365–562.

Sprachen/Schriften den Automatismen des zeichentranszendierenden Lesens zu entziehen und einem selbstgenügsamen, verständnislosen Lesen hinzugeben, das seinen Sinn aus der »materiellen Konstellation [der] Zeichen selbst«¹⁵ gewinnt. Geleitet vom »Genuß des reinen Alphabets« (429) erfolgt eine konsequente Entkopplung von Signifikat und Signifikant; so ›lernt‹ er u.a. Griechisch, Hebräisch, Syrisch und Arabisch:

In diesen vier Sprachen konnte er zum Erstaunen des ganzen Hauses jedes Buch lesen, das man ihm vorlegte [...]. *Natürlicherweise verstand er nicht ein Wort von dem, was er vorlas.* Aber der Stoff ging ihn, wie einen Dichter, nichts an, sondern nur die Form. (398, Hvh. R. R.)¹⁶

Die ›Form‹ rekurriert bei Fibel jedoch anders als beim tatsächlichen Dichter allein auf die materielle Erscheinung der Schrift(-zeichen). Es erfolgt lediglich eine Zuordnung von graphematischer und phonetischer Gestalt, die er den Lautschriften der »Grammatik[en]« (ebd.) entnimmt – so wird das unverständliche Schriftbild in unverständliche Laute übersetzt. Dieser grenzwertige Lektüremodus ließe sich in Anlehnung an Roland Barthes als *intransitiv* bezeichnen: Ein Lesen, das nicht dem »semantischen Nachvollzug mit den Mitteln der Einbildungskraft dient, sondern um seiner selbst willen praktiziert wird«¹⁷ und sich im Vollzug des materiell, körperlich-stimmlichen Leseaktes realisiert. In der Fibel'schen Zeichenrezeption demonstriert die Schrift, die nicht kommuniziert, die performiert wird, ohne zu bedeuten, ihr ästhetisches Potential jenseits kommunikativer Funktionalisierung. Fibel relativiert mit seinem aus leseökonomischer Sicht »pragmatisch widersinnig[en]«¹⁸ Lektüremodus den hermeneutischen Zugriff auf Schrift und behauptet ihre Materialität gegen semantische Vereinnahmungen. Stattdessen setzt er den – in der Verquickung mit der von Jean Paul im Text etablierten Speisemetaphorik – durchaus körperlichen »Genuß« (429) des Lesens in Szene, welcher umso »reicher [...] an den orientalischen Sprachen aus[fiel], weil deren Lettern-Formen und Selbstlauter-Untersätze sie weit über alle neueren Sprachen hoben.« (389)

15 Nicolas Pethes: »Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs«, in: Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen: Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, S. 101–132, hier S. 124.

16 Auch in seiner Zeichenproduktion scheint eine Semantisierung derselben sekundär, so erfindet er z. B. »fünf neue willkürliche Alphabete [...], womit er vieles zur Probe aufsetzte, was niemand lesen konnte« (386).

17 Pethes: »Leseszenen«, S. 108; vgl. zum Begriff des Intransitiven bei Roland Barthes u. a. ders.: »Schreiben, ein intransitives Verb?«, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 42015, S. 18–28 u. ders.: *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*, übers. von Hans-Horst Henschen, Mainz 2006.

18 Alexander Scholz: »Lesemodi notationaler Ikonizität: Der Blick auf die Ordnung und das Chaos des Schriftbildes in Texten Jean Pauls, Elias Canettis und Walter Benjamins«, in: *Philologie im Netz. Beihefte 19* (2020), S. 13–30, hier S. 21.

Die spezifische Qualität etwa der arabischen Schrift gegenüber der lateinischen oder hebräischen liegt in ihrer fließenden und ununterbrochenen Bewegungsgestalt.¹⁹

Potenziert durch kalligraphische Ornamentalisierung verfängt sich in E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf*²⁰ der Blick des Protagonisten in mehreren (Abschreibe-/)Leseszenen in der resistenten Textur solcher »seltsam verschlungenen Zeichen« (286), welche die Segmentierung in diskrete Grapheme verhindert²¹ – das Auge findet keinen »Ruhepunkt« (301), an dem sich ein einzelnes Zeichen vom ornamentalen Kontinuum ablösen ließe. Statt einer linearen Zeichensequenz präsentiert sich das Pergament als »bunt geadeter Marmor« (ebd.) mit »vielen Pünktchen, Striche[n] und leichten Züge[n] und Schnörkel[n], die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten« (286) zu imitieren scheinen. Dieses arabeske Schriftbild unterläuft die klare Differenz von Vorder- und Hintergrund und droht die diskrete Organisation und »Zwischenräumlichkeit«²² der Schrift kollabieren zu lassen. Die von Anselmus zu kopierenden Manuskripte partizipieren an jenem enigmatischen »Sinnversprechen«, das Andrea Polaschegg für unlesbare Schriften postuliert hat.²³ Dessen Träger werden sie nicht *trotz*, sondern unter anderem *wegen* ihrer visuellen Widerspenstigkeit. Hoffmann lässt seinen Protagonisten jedoch nicht in der Aporie des Unlesbaren verharren. Durch Konzentration auf die optische Präsenz – nicht deren Überwindung – gelingt jene »magische Semantisierung«,²⁴ die, unterstützt durch Serpentinias Kristallklänge, »der stummen Schrift eine gleichsam universelle phoné«²⁵ verleiht und die visuelle Verwirrung in ein synästhetisches Erlebnis transmutiert. Lesen wird hier zum liminalen Ereignis, in dem die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, Bild, Stimme und Schrift momenthaft suspendiert erscheint. Das Scheitern in der darauffolgenden Leseszene exponiert jedoch die prekäre Bedingung dieser alternativen Lektüre. Wenn sich Anselmus' Blick in den »sonderbare[n]

19 Vgl. Andrea Polaschegg: »Diese geistig technischen Bemühungen ...« Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 279–304, hier S. 298.

20 E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf* (1814), in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 2015, S. 229–321.

21 Vgl. Jörg Löffler: *Die Fehler der Kopisten: Autorschaft und Abschrift von der Romantik bis zur Postmoderne*. Heidelberg 2016, S. 20.

22 Sybille Krämer/Rainer Totzke: »Einleitung. Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit?‹«, in: dies./Eva Cancik-Kirschbaum (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 14–35, hier S. 17.

23 Vgl. Polaschegg: »Sinnversprechen der Schrift«.

24 Vgl. Löffler: *Die Fehler der Kopisten*, S. 21.

25 Polaschegg: »Sinnversprechen der Schrift«, S. 297.

krause[n] Züge[n] und Schnörkel[n] [...] verwirrt[]« (301), manifestiert sich das hermeneutische Scheitern als Rückkehr zur reinen Materialität. Der »große[] Klecks« (ebd.), der beim Kopierversuch auf das Original fällt, markiert die Grenze zwischen magischer und profaner Lektüre: Ohne die inspiratorische Semantisierung durch Serpentinias Stimme bleibt die Schrift opak.

III. Materielle Degeneration (Rabelais)

Während sich bei Fibel und Anselmus die Eigensinnigkeit der Texte auf der Ebene der Schriftzeichen artikuliert, vermag auch der materielle Schriftträger selbst zum Hindernis zu werden. Die fragilen Beschreibstoffe unterminieren den »Ewigkeitsanspruch« der Schrift, und gerade deren fehlende »Widerstandskraft gegen Verfall«²⁶ generiert jene Widerspenstigkeit der Lektüre. Mona Körte hat gezeigt, dass in Herausgeberfiktionen »wiederaufgefundene, teilweise oder zur Gänze unlesbare Schrift« als narrativer Kunstgriff der Beglaubigung fungiert; der Erzählanfang wird damit selbstreferentiell an seine »spezifischen, materiellen Bedingungen zurückgebunden«.²⁷ François Rabelais' *Gargantua*²⁸ konstituiert sich in diesem Spannungsfeld von Überlieferungsintention und Zersetzungsdynamik. Der Schriftträger präsentiert sich nicht als neutrales Medium der Übertragung, sondern als refraktäres Objekt, dessen materielle Eigendynamik die Lektüre zu einem kritischen Akt der Rekonstruktion transformiert.

Das aus dem Grab geborgene Schriftstück wartet bereits mit paradoxen physischen Eigenschaften auf: »[E]in Büchlein; dick, umfangreich, groß, grau, niedlich, klein, schimmelig, das stärker, aber nicht besser als Rosen roch« (24 f.). Der »Stammbaum« des Riesengeschlechts war zudem nicht auf »Papier« oder »Pergament« geschrieben,

sondern auf Ulmenrinde; diese waren aber vom hohen Alter so verwittert, dass man kaum drei Buchstaben hintereinander erkennen konnte. [...] Am Schluss des Buches fand sich eine kleine Abhandlung [...]. Mäuse und Schaben oder andere arglistige Tiere [...] hatten den Anfang angeknabbert [...]. (25)

26 Mona Körte: *Essbare Lettern, Brennendes Buch: Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*, München 2012, S. 16.

27 Ebd., S. 104, 17. Körte führt, neben Rabelais, Cervantes und Defoe als Beispiele an. Jean Pauls Herausgeberfiktion *Leben Fibels* entspringt einer ähnlich prekären Materialität, insofern sie ihren Ausgang gewissermaßen beim Abfall der Buchproduktion, der Makulatur, nimmt.

28 François Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*, übers. von Wolf Steinsieck, Stuttgart 2013.

Der Schriftträger fungiert hier als Schauplatz nicht-intentionaler materieller Transformationen – Feuchtigkeit, Fraß und Fäulnis werden zu Co-Autoren des Textes. Der zur Entzifferung herbeigerufene Erzähler präsentiert sich als begabt in der aristotelischen Kunst, »unsichtbare Buchstaben zu lesen« (ebd.) – eine Kunst, die freilich nicht existiert und somit Zweifel an der Verlässlichkeit der wiedergegebenen Lektüre schürt. Damit wird zugleich auf eine erkenntnistheoretische Grundbedingung verwiesen: Was lesbar ist, ist stets durch die materielle Verfasstheit des Trägers präformiert und/oder deformiert.²⁹

IV. Unmögliche Materialität (Borges)

Den zeitlichen Zersetzungsprozessen stehen intentionale Zerstörungsakte gegenüber, die jedoch nicht immer von Erfolg gekrönt sind; dem drohenden Verlust antwortet eine trotzig Persistenz. Vom Sandbuch in Jorge Luis Borges' gleichnamiger Erzählung³⁰ wird zumindest vermutet, dass es sich seiner Vernichtung zu entziehen vermag.³¹ Die Erzählung inszeniert eine Konfrontation zwischen der Erwartung an die stabilisierende Funktion des Buchmediums und einer materiellen Unverfügbarkeit, die jede Ordnungsgeste scheitern lässt. Das Sandbuch besitzt die äußere Form eines konventionellen Kodex – »ein in Leinen gebundener Oktavband« (94) –,

²⁹ Der:die empirische Leser:in kann den Akt der Rekonstruktion in seiner:ihrer eigenen Lektüre performativ nachvollziehen, insofern die materielle Degeneration der zernagten Dokumente in manchen Ausgaben typographisch umgesetzt wird. Drucktechnisch wird versucht, am linken Zeilenrand die Auflösung in »nicht-kodierte Zeichen« zu imitieren. Wie Mona Körte es so schön formuliert, »desertiert« die Schrift bei Rabelais in ein »nicht-sprachliches System« (Körte: *Essbare Lettern*, S. 106). In späteren deutschen Übersetzungen wurde dieses Verfahren jedoch zugunsten von in Klammern stehenden ausgedeuteten Lesarten wieder suspendiert (vgl. 25). Zu den verschiedenen typographischen Umsetzungen vgl. Jodok Trösch: »Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten«, in: Martin Bartelmus/Alexander Nebrig (Hg.): *Schriftlichkeit: Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift*, Bielefeld 2022, S. 165–193, hier S. 173–180.

³⁰ Jorge Luis Borges: *Sandbuch*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, übers. von Dieter E. Zimmer, Bd. 4: *Erzählungen 1975–1977*, München/Wien 1982, S. 93–98.

³¹ Ein weiteres schönes Beispiel wäre Bertolt Brechts Gedicht *Die unbesieglige Inschrift*. Hier kratzt ein gefangener Soldat den (schlecht lesbaren) Schriftzug »Hoch Lenin« in die Wand seiner Zelle. Die darauffolgenden Tilgungsversuche der Wärter lassen die Inschrift jedoch umso sichtbarer erscheinen, insofern die Tilgung zum negativen Zeichen, zur Spur des Getilgten selbst wird. Der letzte Versuch – das Auskratzen mit einem Messer – rekurriert bezeichnenderweise im Akt des Auslöschens auf die ursprüngliche Bedeutung von »Schreiben« als »Einritzen«. Erst durch die Vernichtung des Schriftträgers – »Jetzt entfernt die Mauer!« – ließe sich die Schrift endgültig auslöschen, was ironischerweise zugleich die Befreiung des Soldaten bedeuten würde (Bertolt Brecht: »Die unbesieglige Inschrift«, in: ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 3: *Gedichte I. Sammlungen*, Frankfurt a. M. 2005, S. 303–304).

doch seine innere Organisation widersteht den konstitutiven Prinzipien des Mediums Buch. Während auf »der Ebene der Zeichen alles intakt zu sein [scheint]«, ist es »die Identität des Buches«, die hier durch die Idee der Unendlichkeit korrumpiert wird.³² Es hat »nämlich eine unendliche Zahl« »willkürlich paginiert[er]« Seiten – »[k]eine ist die erste, keine die letzte« (95). Der namenlose Erzähler wird aufgefordert, das erste Blatt zu suchen:

Ich drückte die linke Hand auf das Titelblatt und schlug das Buch auf, den Daumen fest an den Zeigefinger gepreßt. Alles war zwecklos: *Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als brächte das Buch sie hervor.* (Ebd., Hvh. R. R.)

Das Buch erscheint nicht als passiver Träger von Seiten, sondern als aktiver Generator dieser; in seiner Materialität manifestiert sich eine autonome Struktur, die sich kontinuierlich selbst reorganisiert.³³ Besonders widerpenstig erweisen sich die Seiten in der Unmöglichkeit ihrer Fixierung. Als der Erzähler eine Anker-Illustration entdeckt, warnt ihn der Verkäufer: »Sehen Sie ihn sich gut an. Sie werden ihn nie wiedersehen« (94). Und tatsächlich verschwindet die Stelle trotz der Bemühungen, die Seite zu markieren, unwiederbringlich; der Anker wird entgegen seiner Funktion zum Symbol des Entgleitens. Die dem konventionellen Buch zugrunde liegende Ordnung fixierter, endlicher Seiten wird im Sandbuch suspendiert. Das hat gravierende Auswirkungen auf den Rezeptionsakt, der:die Leser:in wird zum »Gefangene[n] des Buches« (97) und die materielle Struktur verhindert die grundlegenden Operationen der Lektüre – Lesen wird zu einer aporetischen Erfahrung. Das Buch destruiert die temporale Struktur der Lektüre, die auf Progression, Iteration, potentieller Rekursion und (zumindest materieller) Abschließbarkeit basiert. Für den Erzähler ist dieses »teuflisch[]« (95) Buch ein Verhängnis, es paralyisiert nicht nur den Lesevollzug, sondern infiziert seine Existenz: »Ich hatte das Gefühl, es mit einem Gegenstand für Alpträume zu tun zu haben, mit etwas Obszönem, *was die Wirklichkeit schändete und korrumpierte.*« (97, Hvh. R. R.) Diese unendliche Widerspenstigkeit erstreckt sich bis zur Unmöglichkeit der Vernichtung: »Ich dachte an Feuer«, erwägt der Erzähler, »doch fürchtete ich, daß das Verbrennen eines unendlichen Buches gleichfalls unendlich wäre

32 Arne Klawitter: »Die ästhetische Resonanz unlesbarer Zeichen bei Xu Bing und Axel Malik«, in: Jutta Müller-Tamm/Caroline Schubert/Klaus Ulrich Werner (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn 2018, S. 199–216, hier S. 208.

33 Das »ungewöhnliche Gewicht« (94) des Buches verweist darauf, »dass das Buch unendlich viele Formbildungsmöglichkeiten in sich trägt« (Annina Klappert: *Sand als metaphorisches Modell für Virtualität*, Berlin/Boston 2020, S. 114).

und die Erde im Rauch ersticken würde.« (Ebd.) Das Sandbuch testet die Grenzen zwischen Möglichem und Unmöglichem, Lesbarem und Unlesbarem aus; es etabliert eine Lektüreerfahrung, die nicht auf Aneignung, sondern auf Ausgesetztsein gegenüber dem Unverfügbaren zielt.

V. Gefährliche Bücher (Canetti, Moers)

»Bücher sind nicht grundsätzlich hilfreich und gut.
Sie können sogar ausgesprochen bössartig sein.«³⁴

Die Bedrohung, die vom Sandbuch ausgeht, ist primär existentiell-intellektueller Natur, sie entspringt der Konfrontation mit der Idee der Unendlichkeit. Doch kann von Büchern auch eine physische Bedrohung ausgehen. Im letzten Kapitel von Elias Canettis *Die Blendung*³⁵ wird das »Eigenleben der Lettern in dem phantasmagorischen Aufstand vorgeführt«,³⁶ den Kien bei der Rückkehr in seine Bibliothek erlebt:

Er schlägt es [das Buch] auf. [...] Au! Aus der ersten Zeile löst sich ein Stab und schlägt ihm eine um die Ohren. Blei. Das tut weh. Schlag! Schlag! Noch einer. Noch einer. Eine Fußnote tritt ihn mit Füßen. Immer mehr. Er taumelt. Zeilen und ganze Seiten, alles fällt über ihn her. Die schütteln und schlagen ihn, die beuteln ihn, die schleudern ihn einander zu. Blut. Laßt mich los! Verdammtes Gesindel! Zu Hilfe! Mit gewaltiger Kraft packt er das Buch und klappt es zu. Da hat er die Buchstaben gefangen [...]. Blutig haben sie ihn geschlagen. Er droht ihnen mit dem Feuertod. (505 f.)

Wie Mona Körte ausführt, erinnert Canetti hier an die »medienhistorische [...] ›Durchschlagkraft‹ des Buchdrucks, an die mit ihm verbundene, neue Gegenständlichkeit der Schrift durch die Einführung der dreidimensionalen, beweglichen, erfah- bzw. fühlbaren Bleibuchstaben Gutenbergs.«³⁷ Die Zeichenmaterialität verwandelt sich in Kiens Wahn zu aggressiven, autonomen, ihn attackierenden Akteuren. Während bei Canetti der darauffolgende »Feuertod« vom Leser initiiert wird, inszeniert Walter Moers in Tradition von Umberto Eco's *Il nome della rosa*, wo »das Opfer« sich durch die mit Gift präparierten Seiten »von allein [vergiftet], und zwar genau in dem Maße, wie es weiterlesen [will]«,³⁸ Szenarien, in denen Bücher sich zu letalen Lebewesen verselbstständigen.

³⁴ Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher*, München/Zürich ³¹2015, S. 156.

³⁵ Elias Canetti: *Die Blendung*, Frankfurt a.M. 1986.

³⁶ Klaus Schenk: »Roman der Buchstaben. Elias Canetti: *Die Blendung*«, in: *Germanistica Pragensia* 20 (2008), S. 133–139, hier S. 137.

³⁷ Körte: *Essbare Lettern*, S. 211.

³⁸ Umberto Eco: *Der Name der Rose*, übers. von Burkhard Kroeber, München ³⁵2016, S. 619.

Nicht der Inhalt, sondern der Schriftträger erweist sich als gefährlich und die Entkörperung der Lektüre als trügerisch – der:die Leser:in bleibt rückgebunden an die physische Dimension des Schriftträgers, eine Bindung, die etwa im Moment der Vergiftung fatal wird. Moers radikalisiert das Motiv des gefährlichen Buches im Register der grotesken Fantastik. Das zentrale, mit einer Ausnahme, aus leeren Seiten bestehende »Toxinbuch« (165) in *Die Stadt der Träumenden Bücher* trägt auf den Seiten 333/334 ein Kontaktgift. Dem auf diesen Seiten sich wiederholenden Satz eignet dabei eine performative Qualität: »Sie wurden soeben vergiftet« (154). Moers' »gefährliche Bücher« (167) operieren auf mehreren Ebenen der Bedrohung. Neben dem »Toxinbuch« existieren »Fallenbücher«, die u. a. mit herauskatapultierenden »vergifteten Pfeile[n]«, »ätzende[n] Säuren« (165) oder Blendvorrichtungen ausgestattet sind. Mit Bomben präparierte »An-alphabetistische Terrorbücher« (166) zielen auf das endgültige Ende der Lesekultur, von »Buchimisten« mit »[v]erschlüsselten posthypnotische[n] Befehle[n]« (167) versehene Bücher sind in der Lage, ihre Leser:innen zum Selbstmord zu bewegen. Während in diesen Fällen die Gebundenheit der Schrift an materielle Schriftträger als Waffe *instrumentalisiert* wird, manifestiert sich in den »lebende[n] Bücher[n]« (99) eine anarchische Textualität, die das Machtverhältnis von Leser:in und Text radikal invertiert. Diese sich verselbständigenden Bücher können ihre Benutzer:innen »beißen« (38), mit dem »Lesebändchen erwürg[]en, wenn diese bei der Lektüre eingeschlafen« (167) sind und sie in Inversion der geläufigen Metapher gar verschlingen.

VI. Schluss: Materielle Widerworte

Dort, wo sich Lesen als *Bewältigung* der Schrift konstituiert, formiert die Materialität eine Gegenrede.³⁹ Diese materiellen Widerworte manifestieren sich entlang all jener Ebenen, die auch der gewöhnliche Lesevollzug durchmisst, und in einer Diversität, die der Vielgestaltigkeit der Schrift

³⁹ Natürlich kann diese materielle Widerständigkeit ebenso gut die empirischen Leser:innen treffen. Man denke z. B. an die typographischen Experimente in Laurence Sternes *Tristram Shandy*, an die vielfältigen Beispiele aus der visuellen und konkreten Poesie oder die unlesbaren Schriften Axel Maliks, schriftkünstlerische Werke Cy Twomblys oder Carlfriedrich Claus'. Auch Arbeiten aus der Buchkunst wären zu nennen, wo uns verkettete, übermalte oder sich selbst bei Gebrauch vernichtende Bücher begegnen. Eine umfangreiche Übersicht diverser Beispiele findet sich in: Monika Schmitz-Emans: *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*, Berlin/Boston 2019.

selbst entspricht. In den versammelten Leseszenen⁴⁰ begegnen den Figuren visuell-perzeptive (Jean Paul/Hoffmann), erosiv-temporale (Rabelais), ontologisch-paradoxe (Borges) und aggressiv-tödliche (Canetti/Moers) Formen widerspenstiger Materialität, die die Lektüre als einen prekären Akt erscheinen lassen. Zwischen passiver Resistenz und aktiver Aggression oszillierend, widerstrebt die Materialität – teils intentional, teils nicht – ihrem Zugriff. Sie offenbart eine Widerständigkeit, die zuweilen durch alternative Lektürepraktiken überwindbar, in anderen Fällen unüberwindbar erscheint. Dieser Widerstand entfaltet sich auf der Ebene der Zeichenmaterialität und graphematischen Struktur, manifestiert sich in der physischen Substanz des Schriftträgers, kulminiert auf der Makroebene des Buchmediums, wo er die mediale Organisation als Ganzes kollabieren lässt – oder ereignet sich in allen erdenklichen dazwischenliegenden Verschränkungen und Hybriden.

Die dargestellten Beispiele exponieren die strukturelle Janusköpfigkeit der Materialität. Sie ist zugleich Ermöglichungsbedingung und Bedrohung der Lektüre, stabilisierendes Medium und destabilisierender Aktant, transparente Trägersubstanz und opake Widerständigkeit. Jedes Buch beherbergt eine potentielle Buchfee – mit Konsequenzen für den Leseakt. In der radikalsten Form kehren sich die Machtverhältnisse um, der Text wird zum Opponenten, der den:die Leser:in gefangen hält, attackiert oder vernichtet. Diese Inversion ist mehr als groteske Fantastik; sie materialisiert die strukturelle Möglichkeit, dass Schrift ihre Instrumentalisierung verweigert und eine Eigenmacht behauptet, die sich dem lesenden Zugriff entzieht. Die Hierarchie von Leser:in und Text erweist sich als reversibel.

In den Leseszenen widerspenstiger Materialität relativieren sich intellektualistische und hermeneutische Lektürekonzepte; alternative Praktiken werden eingefordert: intransitive, magische, rekonstruktive Lektüren, die nicht auf Bewältigung der Materialität, sondern auf Zwiesprache mit ihr zielen. Denn »gerade dort, wo es scheint, als verweigere sich das Buch, hat es Appellcharakter: Es lädt zu Deutungen ein, gerade wo es sich zunächst ›unverständlich‹ und irritierend zeigt, es eröffnet neue Formen der Kommunikation, auch wo es sich gegenüber dem Wunsch nach Verständnis sperrig zeigt.«⁴¹ Wo Materialität ihre Opferbereitschaft verweigert, treten sekundäre Funktionen der Schrift hervor, die das kommunikative Paradigma unterlaufen und Lesen als eine körperlich-performative, visuell-haptische,

40 Es wären noch viele weitere Beispiele solcher Gefährdungen und Störungen des Lesens zu nennen; darunter der Umgang mit Palimpsesten oder revidierten, von Überarbeitungsspuren, Durchstreichungen, Anmerkungen etc. überlagerten Manuskripten, ebenso wie verschwindende oder gänzlich unsichtbare Schriften.

41 Schmitz-Emans: *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst*, S. 131.

asthetische, manchmal gefährliche Tätigkeit vorführen. Schrift wird zum Gegenstand leiblichen Genusses, zum synästhetischen Ereignis, zur Spur nicht-intentionaler Transformationen, zum aporetischen Objekt oder zur physischen Waffe. Nicht die sich in Büchern den Lesenden eröffnenden fiktiven Welten werden zum Abenteuer, sondern der Akt des Lesens selbst.

Wo Literatur solche widerspenstigen Materialitäten inszeniert, verständigt sie sich immer auch über ihre eigenen Voraussetzungen, Möglichkeiten und Begrenzungen. In dieser Selbstreferentialität liegt ihr poetologisches Potential, das subversiv, ernsthaft oder lustvoll-grotesk verhandelt werden kann. In jedem Fall machen solche Störungen die Verdrängungsarbeit einer zeichentranszendierenden Lektürepraxis sichtbar. Die hier versammelten Beispiele erweisen sich als Widerworte gegen diese Verdrängung. In ihrer Widerspenstigkeit bietet ihre irreduzible materielle Grundlage der Literatur Möglichkeiten, jene »Abenteuer, [die] am Rande der angeblichen Zwecke der Sprache angesiedelt [sind]«⁴² zu erkunden – mögen diese sich auch als gefährlich erweisen.

42 Roland Barthes: »Der Geist des Buchstabens«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 105–109, hier S. 106.

PETER PLENER

Der erste Zettel; Motto und *protókollon* zu Schmidt's Traum

»Ich hab' ein äußerst rares Gesicht gehabt! Ich hatt' nen Traum – 's geht über Menschenwitz, zu sagen, was es für ein Traum war. Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich einfallen läßt, diesen Traum auszulegen. Mir war, als wär' ich – kein Menschenkind kann sagen, was. Mir war, als wär' ich, und mir war, als hätt' ich – aber der Mensch ist nur ein lumpiger Hanswurst, wenn er sich unterfängt, zu sagen, was mir war, als hätt' ich's : des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen, und sein Herz nicht wieder sagen, was mein Traum war. –« [/] WILLIAM SHAKESPEARE
(Arno Schmidt: Zettel's Traum [1970]: »– zettel 2 –«)

Dieses ›Motto‹ wird dem Werk vorgesetzt, so will es das Gesetz – zumal jenes der Heide zu Bargfeld. In *Zettel's Traum*¹ ist es im scheinbar intertextuellen Verweis – in Zieh-Tat-Einheit mit der Anschlussfähigkeit des Titels – der Weltliteratur Shakespeares verbunden und zugleich die Schnittstelle zu einer (nicht als Zettel geführten, nummerierten) Liste der folgenden acht ›Bücher‹ sowie den daran mit »– zettel 3 –« ff. anschließenden 1.330 DIN A3-Seiten, in drei Spalten mit der Schreibmaschine getippt und gesetzt, von Hand nachbearbeitet.

1 Die Arno Schmidt-Stiftung zu Bargfeld hat sich am 10. Jänner 2020 im damals existenten Sozialmedium *Twitter* zu der Schreibweise des Titels verhalten: »Arno Schmidt nutzte beide Varianten, mit und ohne Apostroph, auf den Manuskripten und in der Korrespondenz mit seinem Verleger. In der Erstausgabe trägt das von Schmidt getippte Titelblatt den Apostroph, der vom Verlag gestaltete Einband und Haupttitel aber nicht [auch im Typoskript findet sich beides; Anm. PP]. Die Bargfelder Werkausgabe hat sich an Schmidts Titelblatt orientiert. – Der vermeintliche ›Deppen-Apostroph‹ war in der Literatur des 19. Jahrhunderts als Genitiv-Apostroph üblich und findet sich in vielen Werken Schmidts. ›Man mache sich nämlich von dem Vorurteil frei, der *Duden* sei die gußeiserne Form für alle vergangene und künftige deutsche Sprech- und Schreibweise: er ist vielmehr eine der verhängnisvollsten uns je angezogenen Uniformen!‹ (AS: Dichtung und Dialekt)« (Tweet vom 10.01.2020) Der *Duden* hat 2025 kapitulierte, sich die Uniform ausgezogen und den ›Deppen-Apostroph‹ auf den gußeisernen Helm gepinselt. Nach dem Maschinen- und rechtzeitig zum Anbruch des Algorithmen-Zeitalters kehrt ES – vorwärts, zurück! – zur Regellosigkeit sich um & *Anything goes*. Auf »ZETTEL'S TRAUM«, wie Schmidt zumeist tippte, verweise ich in der Folge mit der Sigle ZT, allenfalls ergänzt um die Jahreszahl der je verwendeten Ausgabe (Typoskript-Faksimile vs. Buchsatz): Arno Schmidt: *Zettels Traum*, Karlsruhe 1970; ders.: *Zettels Traum*, Frankfurt a. M.: 2002; ders.: *Zettel's Traum*, Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV: Das Spätwerk, Bd. 1, Berlin 2010.

Als wäre das nicht herausfordernd genug, sind die unterschiedlichen Positionierungen von Titel- und Motto-Setzung in Typoskript² und gesetzter Ausgabe von *ZT* so erheblich wie bemerkenswert (das ändert jedoch am *inhaltlichen* Verhältnis der beiden Textformen zueinander nichts): Dieser in der gebundenen Seitenfolge, im Buch, gleichsam ›erste Zettel‹³ des Mottos – zettel 2 (*ZT* 1970) vs. Seite 7 (*ZT* 2010): das (faksimiliert-skalierte) Typoskript Arno Schmidts vs. dessen Buchsatz durch Friedrich Forssman, der den Titel und das Motto auf eine Seite klatscht – erzählt, wohin auch immer gesetzt und satzend, stets hinsichtlich Position, Form und Inhalt, was man vorab wissen und zugleich mitnehmen muss, noch bevor man weitergeblättert und wie bei allenzetteln festgestellt hat, dass jeder eine Vorder- und eine Rückseite hat. (›Bottoms Awake‹ ... das ›Schriftfest‹ kann beginnen.) An diesem von Hand getippten ersten Zettel will ich versuchen, interessant zu machen, was sich lesen lassen könnte – und was sich lesen ließe, wenn es von Schmidt nicht (sehr gezielt) weggelassen worden wäre.⁴

2 »(Und ich (damit W ihre dummen Rüffel für sich behielt) flink) : ›Sehr wohl, Fränzel: Wer Dichtung will, muß auch die Schreibmaschine wollen.« (ZT 2010, S. 22); »Die an Poes technomorpher Poetik angelehnte Forderung: ›wer Dichtung will, muß auch die Schreibmaschine wollen‹, weist voraus auf ein elektronisch maschinalisiertes enzyklopädisches Schreiben.« Andreas Kilcher: *Mathesis und poesis*, München 2003, S. 462.

3 Schmidts hier so verstandener ›erster Zettel‹ für *ZT* lässt sich, noch ein Präjudiz, auch wie ein *protókkollon* – sowohl Instrument als auch Verfahrenstechnik einer Proto-Verwaltung – deuten, als der nachträglich angefertigte Anleitungs-Zettel, der dem amtlichen Papyrus vorgeleimt ist, diesem ebenso nachträglich ›vorgeschrieben‹ als auch die notwendigen Folgenwirkungen vorgehend; wie zu lesen und verstehen und handeln sei. Vgl. Peter Plener: ›Vor- & Mit-Schriften zweiter Ordnung. Das administrative Protokoll und sein Apparat«, in: ders./Niels Werber/Burkhardt Wolf u. a. (Hg.): *Das Protokoll*, Heidelberg 2023, S. 249–271. Dabei ging und geht es um Nachweise und Vorgaben, Beanspruchungen von Wahrheit und Deutungsmacht. Das derart vorgeschaltete »Protokoll« (bezeichnenderweise Kompositum und zugleich Vor-Schrift im zweifachen Wortsinn) lässt sich als Übersetzung unterschiedlicher Medienkanäle in eine Schrift, die auf Anleitung abgestellt ist, verstehen; das Protokoll – unser ›Motto‹ – ist die Zündung von der Niederschrift eines Verlaufs und dessen Aktanten: die – in drei mäandernden Spalten – linearisierende Schrift ist natürlich ein Verarbeitungssystem (die approbiert selektive Wiedergabe von ›Wirklichkeit‹) und operiert hier von einer Verbindlichkeit – Verb-Bindung – her.

4 ~~Im steten Versuch zu lesen, was gestrichen wurde~~ zit. nach der einbändigen Shakespeare-Ausgabe Arno Schmidts mit Schlegel-Tieck-Übersetzungen (William Shakespeare: *Dramatische Werke*, übers. von August Wilhelm von Schlegel/Ludwig Tieck, im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hg. u. mit Einleitungen vers. von Wilhelm Oechelhäuser, 27. Aufl., Stuttgart u. Leipzig 1890, S. 654.): »(Wie sie abgehen wacht Zettel auf.) [I] Zettel. Wenn mein Stichwort kommt, ruft mich, und ich will antworten. – He! Holla! – Peter Squenz! Flaut, der Bälgenflicker! Schnauz, der Kesselflicker! Schlucker – Sapperment! Alle davon gelaufen und lassen mich hier schlafen! – [Anm. PP: es folgt, was Schmidt für sein Motto verwendete, sich zurichtete und unter Anführungszeichen setzt: Ich habe ein äußerst rares Gesicht gehabt. Ich hatte ’nen Traum – ’s geht über Menschenwitz, zu sagen, was es für ein Traum war. Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich einfallen läßt, diesen Traum auszulegen. Mir war, als wär’ ich – kein Menschenkind kann sagen, was. Mir war, als wär’ ich, und mir war, als hätt’ ich – aber der Mensch ist nur ein lumpiger Hanswurst, wenn er sich unterfängt, zu sagen, was mir war, als hätt’ ich’s; des Menschen

Der Titel, soviel ist klar, ist Christoph Martin Wielands erster Übersetzung des Bottom als Zettel für *Ein St. Johannis Nachts-Traum* (1762) geschuldet, das Motto nimmt – mehrheitlich in der Übertragung August Wilhelm Schlegels (1798), ergibt das Kollationieren – noch leichter erkennbar auf William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1600) Bezug; all das, scheint's, von einem Autor »Schmidt« (1970) zugerichtet und gefügt. Nicht zu vergessen: Dieses ›Motto‹ wurde, wie die Schmidt-Forensik ergab, zu einem ›späteren‹ Zeitpunkt auf den »zettel 2« getippt – wie auch die erste Text-Seite, nummeriert als »zettel 4«,⁵ um derart aus dem Nachhinein vorgeschaltet abschließend präziser anzurühren, was alles angelegt worden sein wird –; gesetzt und zu verstehen als erster Zettel, als vorgeschaltetes Manual.

Shakespeares Traum und Analyse

Die Handlungen rund um diesen »Traum«, die man sich in Erinnerung rufen oder nachlesen kann, handeln von der Probe eines Theaterstücks: die Geschichte von Pyramus und Thisbe – nicht zuletzt seit Ovids *Metamorphosen* Arno Schmidts Vorstellungen zupass kommend als Meta-Rahmen pansexueller Verlustierungen – soll aufgeführt werden; dabei zaubert plötzlich des Elfenkönigs Oberon Waldgeist Puck dem Athener Weber Niklas Zettel den Kopf eines Esels zwischen die Schultern ... beim Stück im Stück kommt es nun zum Auftritt der Elfenkönigin Titania, die sich – zu diesem Zwecke gleichfalls verzaubert – Elfenhals über Eselskopf in den Zettel verliebt. Allerlei passiert. Der Athener Zettel schläft sodann in den Armen der Elfenkönigin Titania ein. Während er schläft,

Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen, und sein Herz nicht wieder sagen, was mein Traum war. –] Ich will den Peter Squenz dazu kriegen, mir von diesem Traum eine Ballade zu schreiben; sie soll *Zettels Traum* heißen, weil sie so seltsam angezettelt ist, und ich will sie gegen das Ende des Stücks vor dem Herzoge singen. Vielleicht, um sie noch anmutiger zu machen, werde ich sie bei Thisbes Tode singen. (Ab.)« [Hvh. P. P.; Anm.]

5 »Die Seite 1 von ›Zettels Traum‹ [...] wurde, wie man aus einem Vergleich der von Schmidt benutzten Schreibmaschinen sehen kann, später, als das ganze Buch schon weiter gediehen war, neu getippt, also – wahrscheinlich mit Veränderungen – nachgeliefert. Das mag damit zusammenhängen, daß Schmidt erst später abschätzen konnte, was alles an Motiven, Vorausdeutungen und Anspielungen diese erste Seite – als besonders dichte ›Ouvertüre‹ – würde enthalten können.« Jörg Drews: »Arno Schmidt: ›Zettels Traum‹, Seite 1 (ZT 4). Ein Kommentar«, in: *Bargfelder Bote* Lieferung 9 (1.10.1974), S. 3–16, hier S. 11. Jahre später wird Drews diesen Befund im Grunde – *kursiv gesetzt* – aufrecht-erhalten. Vgl. Jörg Drews: »Ouvertüre zu *Zettel's Traum*. Ein Kommentar zur ersten Seite von Arno Schmidts Roman, in: ders.: *Im Meer der Entscheidungen. Aufsätze zum Werk Arno Schmidts 1963–2009*, hg. von Axel Dunker, München 2014, S. 29–51.

wird sie geweckt, ihrer Verzauberung wieder entbunden, ihm wird der Eselskopf – den zu tragen er nie gewahr wurde – zur eigentlichen Gestalt rückverwandelt. Elfenkönig Oberon hatte zudem Puck angewiesen, dass Zettel »mit den andern hier, erwachend, sich wieder heim begeben nach Athen, und alle der Geschichten dieser Nacht nur wie der Launen eines Traums gedenken.« (Übersetzung: Schlegel) Darin umfasst etwa Liebe und Hass, Leidenschaften, Kränkungen, Ver- und Entzauberungen, Heiratsfeststellungen, Unterscheidung von Sterblichen und Unsterblichen, Re-Stratifizierung vormaliger Machtgefüge und Re-Etablierung sozialer Hierarchien. Diese Nacht- hat dann auch noch eine Tag-, der Zettel eine Vorder- wie eine Rückseite: den analytischen Monolog des Theseus in V.1. (den wiederum Sigmund Freud sehr ansprechend finden wird⁶); davon a.a.O. All dies gehört mit zu dem, was man aufrufen mag, lässt man sich vom Zettel anleiten.

Ver- und Anzetteln

›Sich zu verzetteln‹ bedeutet, dem Grimmschen Wörterbuch zufolge, etwas zu beurkunden, Wahrnehmungen schriftlich festzuhalten (d.h. die Herleitung vom lat. *cedula*), aber auch: verwirren, verstreuen. ›Zu verzetteln‹ heißt dann seit der Frühen Neuzeit auch: zu exzerpieren, extensive Lektüren zu betreiben, gelehrt zu sein. Aus dem handwerklichen Bereich, von der Weberei her, ist der Zettel wiederum für die Texturgewinnung in Längsrichtung von Bedeutung und ›sich zu verzetteln‹ bedeutet: den Faden zu verlieren (den der Länge nach im Webstuhl eingespannten Kettfaden). Das ›Anzetteln‹ ist dem Deutschen Wörterbuch nach ebenfalls ursächlich (und mit Lat. *attexere*) mit dem Webhandwerk verbunden: im Sinne des Anwebens, dem Festigen eines Gewebes. Es geht mithin um das Spinnen, Beginnen (und folglich auch das Anstiften), Fortweben.

⁶ Bei Schmidt wird Shakespeares »The poet's eye, in fine frenzy rolling« (V.1) zu »the POE'ts Ei, in ä fein Fränzi rohling« (ZT 2010, S. 726) – Freud wird sich im Gegensatz zu Schmidt eben gerade nicht an Zettels Traum aus IV.1 orientieren, sondern an der Nüchternheit des Theseus aus V.1, etwa wenn er am 31. Mai 1897 an Wilhelm Fließ festhält, wie sehr »Shakespeares Zusammenstellung von Dichtung und Wahn recht [behält] (fine frenzy)«. (Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a.M. 1986, S. 268; vgl. dazu weiters Michael Rohrwasser: *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*, Gießen 2005, S. 88f.) – »Sie hattn, wieder ma, Beide Recht, SCHOPENHAUER & FREUD: ›Nichts ist ohne Grund, warum es sey!‹« (ZT 2010, S. 742)

Montage und Gewebe

Eine passgenaue Montage – diese als Vorbedingung für die Maschine, die aus vorgefertigten Einzelteilen (Zetteln und Träumen) zusammgebaut wird, verstanden – von tausenden Karteikarten und Zetteln soll einem wunderbar angezettelten Plan folgen, wobei ein Zettel auf sich selbst und seinen Plural ebenso verweist wie auf einen Weber mit selbstreferentiellem Namen. Nimmt man diese Epi- und Peritexte ernst, hat man hier ein in seinen paratextuellen Tropen von den Schreib- und Verfahrenstechniken wesentlich aus Shakespeares Sommernachtsmärchenstück mit all seinen Verwandlungen und Täuschungsmotiven hergeleitetes Buch in der Hand; ein ins Deutsche übersetztes englisches Theaterstück⁷ wird als Titel und Motto eines gigantischen Essay-Romans sequenziert: Der Name einer Laiendarsteller-Bühnenfigur wird etymologisch sorgfältig übertragen ins Verzeichnis der *Dramatis personae* eingepasst und dort um die Doppeldeutigkeit des Traums gebracht (1. Zurichtung); nominell derart übernommen wird der Figur im nächsten Übersetzungsdurchgang die Zweideutigkeit wieder angestückelt, nur diesmal auf die neue Zielsprache bezogen und ohne dass es anrühlich würde (2. Zurichtung). Aus: »[a ballet] shall be called ›Bottom’s Dream‹, because it hath no bottom« (William Shakespeare) wird »[der Gesang] soll Zettels Traum genennt werden« (Christoph Martin Wieland), wird »[die Ballade] soll Zettels Traum heißen, weil sie so seltsam angezettelt ist« (August Schlegel), wird »[das richtige Lied] soll *Zettels Traum* genannt werden, damit es im Gedächtnis bleibt und nicht verzettelt wird« (Erich Fried), wird »[die Ballade] soll Zettels Traum heißen, weil darin alles ganz und gar verzettelt ist« (Frank Günther).

Das alles wird vom »großen Weber« Arno Schmidt nun gezielt unterschlagen, er schneidert sich sein eigenes Stück und die Längsstreifen im Webstück, die Zettel, geraten ihm zu Durchschüssen: »[I]m vorliegenden

7 Samuel Pepys mochte gleich das ganze Stück nicht, folgt man seinem Tagebuch-Eintrag vom 29. September 1662: »I sent for some dinner and there dined, Mrs. Margaret Pen being by, to whom I had spoke to go along with us to a play this afternoon, and then to the King’s Theatre, where we saw ›Midsummer’s Night’s Dream‹, which I had never seen before, nor shall ever again, for it is the most insipid ridiculous play that ever I saw in my life. I saw, I confess, some good dancing and some handsome women, which was all my pleasure.« (Samuel Pepys: <https://www.pepysdiary.com/diary/1662/09/29/> [aufgerufen am 29.09.2025]) bzw. »Ich ließ etwas zu essen kommen, und so aßen wir zu Mittag, zusammen mit Mrs. Margaret Penn, die ich eingeladen hatte, mit uns am Nachmittag ins Theater zu gehen. Gingen also ins Königliche Theater, wo ›Ein Sommernachtstraum‹ gegeben wurde, das ich noch nicht gesehen hatte und auch gewiss nicht noch einmal sehen werde, denn es ist das albernste und geschmackloseste Stück, das ich je gesehen habe. Es gab einige gute Tanzeinlagen und einige hübsche Frauen, aber das war auch schon alles.« (Samuel Pepys: *Die Tagebücher Bd. 3: Journal 1662*, übers. v. Michael Haupt, hg. von Gerd Haffmanns/Heiko Arntz, Berlin 2010, S. 246)

Fall POE sehe ich ein Textgewebe – die ›Kette‹, (engl. bottom) aus Worten; im ›Schuß‹ Etymys –«⁸ Wie Hans Radspieler aufzeigte,⁹ irrt mitunter der Pagenstecher höchstselbst (Schmidt korrigierte an der Stelle nicht wenig¹⁰) und liegt dann nicht einfach nur etwas schief (genauer: falsch), sondern lässt sich durch seinen Fehler bei der Korrektur auch den guten Witz entgehen, dass dieser Wieland-Shakespeare »Zettel« etymologisch ein der Länge nach das Text-Gewebe durchziehender Faden ist,¹¹ wie ja auch die ›Zettel‹ Schmidts den Text durchwirken. Den ins Gewebe gewirkten roten Faden, die Psychogrammatik der POEtik, möchte Schmidt in der Mittelspalte verlaufen lassen, Explikationen, Ober- und Unterfäden bis in schwarze Rechtecke und weiter zusammenhaltend.

Das, was im aufgrund seiner Positionierung im Buch so zu identifizierenden Motto vom eigentlichen Monolog des Webers Zettel nach dem Erwachen übrigbleibt, ist ein Traum, den bei Schlegel ›Peter Squenz‹ (dessen Namen Andreas Gryphius 1657 zurichtete) aufzeichnen sollte; eine Arbeit, die im Stück – als Running Gag – noch Projekt bleibt.¹² Nun übernimmt

8 ZT 2010, S. 31 (z.B. »zettel 26« in ZT 1970) – Das Sommernachtstraum-Zitat ist aus IV.1 und ZT 2010 ist Band IV.1 der Bargfelder Ausgabe.

9 Hans Radspieler: »Wer taufte Zettel? Zum Titel von ›Zettels Traum‹«, in: *Bargfelder Bote* 154–155 (01.05.1991), S. 25–29, hier S. 26f.: »Die ›Kette‹ oder der ›Zettel‹ durchläuft ja das Gewebe in dessen ganzer Länge, während der ›Schuß‹ oder ›Einschlag‹ die Breite vom rechten bis zum linken Rand kreuzt. Ähnlich durchläuft die Person Bottom-Zettels den ›Midsummer Night's Dream‹ sozusagen der Länge nach von der 2. Szene des I. Aktes an bis kurz vor dem Schluß des V. Aktes, und mit der Bottom-Zettel-Handlung kreuzen sich die Theseus-Hippolyta- sowie die Oberon-Titania-Handlung. [...] Das ist erstaunlich: Der Lexikophile, ja Lexikomane Arno Schmidt unterliegt bei ›bottom‹ einem Irrtum bei der Verwendung von Fachterminologie bzw. der Bedeutung englischer Begriffe.« Zu einem ähnlich quellengestützten Befund kam auch Hans-F. Tölke: »Bottom‹ – ›Zettel‹. Zitiertechnik und Intertextualität«, in: *Bargfelder Bote* 249 (01.08.2000), S. 7–9, insb. S. 8f.; sein Resümee: »Shakespeare hat wahrscheinlich eine Nebenbedeutung des Namens ›Bottom‹ mit einem Fachbegriff aus der Weberei (›Sammetgrund‹) im Sinn gehabt. [...] Christoph Martin Wieland wird genau so gedacht haben und hat infolgedessen auch ›übersetzt‹, nicht ›umbenannt‹. [...] Arno Schmidt folgte in dieser Frage dem von ihm verehrten Wieland – ohne das zu kommentieren.« (Ebd., S. 9.)

10 Radspielers Fußnote dazu: »Die Stelle ist stark korrigiert. Sie scheint, soweit sich aus meinem Exemplar erkennen läßt, zuerst gelautet zu haben: ›Auch im vorliegenden Fall POE sehe ich ein Textgewebe –der ›Schuß‹ aus Worten; eine [?] ›Kette‹ aus Etymys –. Schmidt hat bei der Umkehrung des Bildes das Versehen vielleicht in der Eile der letzten Korrektur begangen. Eine Erklärung von ›bottom‹ mit ›Kette‹ oder ähnlich ist in keinem der eingesehenen Wörterbücher [...] zu finden.« (Radspieler: »Wer taufte Zettel?«, S. 28.)

11 Das alles braucht nicht weiter zu irritieren, und Michael Manko hat die vielfache Einwebung von MSND-Zitaten in den ZT-Korpus belegt, so etwa »›(Ich hab ne rare Emission gehabt...‹, ZETT'L; (+ 'S TRAUM))‹ (ZT 1313 rm)« mit »›Ich habe ein äußerst rares Gesicht gehabt.‹ (IV.1.203)« Michael Manko: »›Ein Sommernachtstraum‹ und ›Zettels Traum‹. Eine Quellenstudie«, in: *Bargfelder Bote* 51–52 (01.04.1981), S. 4–30, hier S. 25.

12 Weder wird der Zettel dem Squenz den Stoff für die Balladendichtung erzählen (können), da keine Zeit mehr zu verlieren sein wird, das geprobte Stück aufzuführen; noch wird er wie gedacht diese Ballade nach dem Tode Thisbes singen, da Theseus sein Angebot eines Epilogs ausschlägt: »let your epilogue alone.«

Arno Schmidt: es werden die Längsstreifen zu Querschüssen umgedeutet, was schreibmedientechnisch erklärbar ist, wenn Type-Rider Schmidt statt mit der barocken Feder zu schreiben¹³ mit der Maschine seine Zeilen tippt; die Zettel werden (so hätte er es sich gern vorgestellt, der Wortschmidt) zu Handlungs-Ketten gegliedert und die Seiten und narrativen Folgen umgekehrt zu »Zetteln« gemacht; auch die Interpunktionen werden nicht unberührt gelassen, als dramaturgisch-rhetorisch bedeutsame Steuerzeichen eingerichtet – es lässt sich an die idiosynkratischen Innovationen eines Lawrence Sterne in seinem *Tristram Shandy* denken; zudem ist bei allen Wielandschen und Schlegelschen Übersetzungen Shakespeares bis in die Interpunktionen und Pausen¹⁴ hinein von beiden eine je für ihre Gegenwart zu entwickelnde Bühnenpraxis mit bedacht worden; dies war ihnen geradezu Programm. Das darf Ende der 1960er keine Rolle mehr spielen.

Im Motto macht Schmidt Schluss mit dem Theater, bringt das Exzerpt¹⁵ eines Bühnenmonologs um die allzu deutlich ans Stück anbindenden Sequenzen, werden die Pausen einer Rede des Erwachens, Codierungen für vergebliche Versuche geordneter Erinnerung und strukturierter Wiedergabe, zur vor lauter Überfülle stockenden Vorrede eines »Romans« – und die Interpunktionszeichen werden gleich mit aus der einen in die andere Gattung überstellt. Derart funktionieren sie nun nicht einfach als affektmodulierende Regieanweisungen für Atem-Pausen und Verzögerungsperformanz,¹⁶ sondern wesentlich als Auszeichnungen

13 »Der Blick auf Zettels Traum als enzyklopädische Textur macht nicht zuletzt auch deutlich, daß hier das barocke und das romantische Paradigma der Textur aktualisiert und mit Elementen der Moderne radikalisiert werden.« Kilcher: *Mathesis und poesis*, S. 461.

14 »Es mag seyn, daß eine Pause im gemeinen Leben einige oder eine Minute daure; allein auf der Bühne, wo alles dem Zeitraum angemessen seyn muß, worinne die ganze Handlung gedrängt ist, wo nichts mit diesem in Mißverhält[seitenwechsel]niß stehen kann, ohne das feine Gewebe der Täuschung zu zerreißen, dort habe ich zufolge anhaltender Beobachtung gesehen, daß sie nur äußerst selten länger als ein aushaltender Athemzug dauern darf. [...] Je erschütternder die Ursachen der Pause sind, je mehr die Seelenkräfte betäubt sind, um so grösser ist die Ruhe der Maschine.« August Wilhelm Iffland: *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*, Gotha 1785, S. 99f.

15 Cf.: »bezüglich Seines, verdammt schulbübigen, Excerptn=Gekwassls« (ZT 2010, S. 91) / »Infolgedessn erkennsDe ihn auch an seinen Excerptn; vor allem den Schriftsteller, der berufsmäßig allerlei Stellen anführt : ebn diese Möglichkeit des harmlosn Sich=Berufens auf »ein Zitat« wird nicht nur als Camouflage gegnüber dem Leser genützt, (oder als AutoritätsVerstärkung); sondern bei DP=Typm hat die anscheinende Objektivität reinen FeignblattWert, in Hinsicht auf das eigne ÜI!« (ZT 2010, S. 573)

16 Vgl. beispielhaft Schillers *Kabale und Liebe*, die Regieanweisung für Ferdinand am Beginn von V. Akt/7. Szene, weiters gleich danach die drei Regieanweisungen des Nichtantwortens auf Luise, die Pausen; schließlich gegen Ende dieser und vor Beginn der letzten Szene: »starr und einer Bildsäule gleich, in langer toter Pause hingewurzelt«, steht Ferdinand auf der Bühne rum. (Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*, in: ders.: *Werke in fünf Bänden*, Bd. 2: *Die Räuber. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Kabale und Liebe*, Berlin/Weimar 1984, S. 289–406, hier S. 396 u. 402.)

eines ›Inneren Monologs‹, in dem zusätzlich die bereits bei Shakespeare parodierte Passage aus Paulus' 1. Brief an die Korinther¹⁷ weitere Querschüsse durchs »Textgewebe« (Schmidt) erlaubt. Man lese die *Zettel aka Briefe* des Apostel Paulus an die Korinther *à rebours* und träume; heraus kommt Shakespeares Mittsommernachtstraumstück, kommt Schmidts Etmromanmaschine. Die dramaturgische Mediologie einer Gefühlskultur kann abtreten und Schmidt wird nicht zum Squenz, dafür »Zettels Traum« vom Vorhaben zur Tat. Die *Eloquentia corporis*, eine Körperrhetorik aus Pausenzeichen heraus, wird zu Sprachkörpern und Körpersprachen, durch die Schmidt seine Etyme jagt.

Kündigung des Gattungspakts

Es kann nur einen geben, der schreibt und spricht. *Finnegans Wake* (nach Arno Schmidt) versus ›Bottoms Awake‹.¹⁸ Es wird nicht mehr theatralisch geschlafen und verträumt erwacht, sondern ein Traumgeschehen unter Kontrolle gebracht. Folgerichtig wird das ›Motto‹ zum eigenwilligen Exzerpt und dieses positioniert den Folgetext in der Grauzone zwischen Phantasma und Realität, trianguliert Maske¹⁹/Figurenrede/Fremdsprache. Mit dem von Schlegel übersetzten und von Schmidt sich zu eigen gemachten, beschnittenen Shakespeare-Zitat eines Monologs einer erwachenden

17 »Nein, wir verkündigen, wie es in der Schrift heißt, was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, was keinem Menschen in den Sinn gekommen ist: das Große, das Gott denen bereitet hat, die ihn lieben.« (Paulus, 1 Kor 2,9)

18 Das Erwachen von Zettel ist ein durchwegs programmatisch gesetztes. »Denkt man hinzu, wie Schmidt [...] zu Joyce steht, in welcher Stellung er ›Zettels Traum‹ zu ›Finnegans Wake‹ sieht, nämlich als Tag-Traum, der programmatisch nicht so die Fassungskraft des Lesers überschreitet wie das Nacht-Traum-Buch ›Finnegans Wake‹, so ist es Pagenstecher alias Schmidt, der Joyce mit ›Zettels Traum‹ den Star zu stechen versucht.« Drews: »Arno Schmidt: ›Zettels Traum‹«, S. 9.

19 Vgl. Schmidt: »ergab sich für die Hälfte von ZT die Stimmung dessen, was der Engländer um 1600 eine ›mäsque‹ nannte: fantastische Bühnenstücke, voller Allegorien & Metamorphosen und vielem spektakulären Maschinenwerk.« Arno Schmidt: »Notizen für ›Vorläufiges zu Zettels Traum‹«, in: ders.: *Fragmente. Prosa, Dialoge, Essays, Autobiografisches*, Frankfurt a.M. 2003, S. 316–323, hier S. 320; »ergab sich für die Hälfte von ZETTELS TRAUM die Stimmung dessen, was die Engländer um 1600 eine masque nannten: phantastische Bühnenstücke, voller Allegorien, und Metamorphosen und vielen vielen spektakulären Maschinenwerken.« Arno Schmidt: »Vorläufiges zu Zettels Traum«, in: ders.: *Lesungen, Interviews, Umfragen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 29–70, hier S. 40. »Ein letztes, aber wichtiges BildungsPrinzip sind noch: rote Fäden die sich von der ersten Zeile bis zur letzten durch das ganze Buch hindurchziehen. Eines ist wie billig, der MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, immer wieder in Anspielungen – und Zitaten auftauchend. Ein anderes: sämtliche Werke OFFENBACHS etwa, eines Mannes der beträchtlich zu jenen masques hintenderte. Ein anderes: MERLIN & NINIANA. Aber das soll dem klugen Leser selber Spaß machen das alles – zu verfolgen.« Ebd., S. 44.

Bühnenfigur wird im Grunde jedwede Verpflichtung zu bemühter Intertextualität bis in die Gattung kassiert, jedoch umgekehrt (gerade weil so ostentativ in Majuskeln »WILLIAM SHAKESPEARE«! gebrüllschrieben wird) die Autor-ität neu eingeschleust. Arno Schmidt kündigt in *Zettel's Traum* mit der wechselseitig engen Anbindung von Titel und Motto und der spezifischen Zurichtung des letzteren den Gattungs- und Genrevertrag.

Shakespeares *Sommernachtstraum* mit drei Handlungsebenen ist eine Komödie. Diese ist aber auf der altgriechischen Schreibmaschine ›Bacchus‹ nur einen falschen Tastenschlag von der Tragödie entfernt; so als könnten beide nicht ohne einander sein: τράγος/Ziegenbock und τρύγος/Weinlese unterscheidet nur ein Buchstabe. Den beiden jeweils eine ὠδή/Ode angefügt und eine Konjektur später (sehr folgenlos in den 1960er Jahre durch M. L. West) wird klar, dass Tragödie und Komödie unmittelbar miteinander verwandt sind (oder, wie seit Marx mit Hegel sich geschichtsphilosophisch bemerken lasse, »daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen[:] das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce«²⁰). Zudem war Aristoteles wahrscheinlich gewitzter als die gängige Überlieferung von *De generatione et corruptione*/περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς (ich beziehe mich konkret auf die Stelle A1 315b 6f.): »Entsteht doch aus denselben Buchstaben Tragödie wie Komödie.« – so oder so ähnlich heißt es zumeist; in einem Abschnitt, der mit Leukipp/Demokrit den Atomismus durcharbeitet. (Vorsichtig formuliert: es handelt sich nicht um die luzidesten Abhandlungen von Aristoteles.) Dass Aristoteles von »Tragödie« und ›Trygödie‹ sprach (sich quasi den Jokus eines ausgesprochen handschriftlichen Tippfehlers – *avant la lettre* – leistete), lässt sich zumindest mit Belegen denken und würde jedenfalls die anzitierte typographische Weisheit um nichts ärmer, dafür die editorische Druckfehlerteufelwelt um einen Witz reicher gemacht haben. Eine Erscheinung wird zu etwas anderem, womöglich zum Gegenteil, wird auch nur ein Atom, nur ein Buchstabe geändert. Lesen ließe sich die Passage somit vielleicht wie folgt:

Infolge der Wandlungen des Zusammengesetzten erscheint deshalb ein und dasselbe dem einen ganz anders als dem anderen, es gestaltet sich um, wenn ihm nur ein wenig beigemischt wird, und scheint überhaupt ein anderes zu sein, wenn nur eine [Form] ihren Platz verändert hat. Entsteht doch aus denselben Buchstaben tragōdía wie trygodía.²¹

20 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, in: ders. / Friedrich Engels: *Marx-Engels-Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Bd. 8: *August 1851–März 1853*, Berlin 1960, S. 111–207, hier S. 115.

21 Der Eigenübersetzung sei ein konkreter Stellennachweis zugesellt: Aristoteles: *Über Werden und Vergehen. De generatione et corruptione*, griech. Text nach Harold H. Joachim, übers., mit einer Einl. u. Anm. hg. von Thomas Buchheim, Hamburg 2011, S. 8–11. (Zitiert unter

Tragödie und Komödie (quasi hohe und niedrige Handlungen im dramatischen Modus) kennen aber stets noch ein Drittes – *tertium datur* –, Vermittelndes: die Parodie, die Para-Ode, wie sie auch bei Aristoteles vorgekommen sein dürfte, in der *Poetik*: die *Parôdia* ist das Gegenlied (ein Daneben-Singen) respektive die durch kleine wiewohl signifikante Änderungen erfolgende Verstellung der einen Gattungsform zur anderen. So wie die Komödie die Kehrseite der Tragödie ist, ist es für Genette die Rhapsodie²² im Verhältnis zur Parodie (und so nebenbei auch das Epos mit den hohen Handlungen im narrativen Modus). So wie nach de Saussure das Denken die Vorder- und der Laut die Rückseite ist, so wenig wie man die Vorderseite eines Blatt Papiers zerschneiden kann, ohne zugleich die Rückseite zu zerschneiden, so wenig kann der Gedanke vom Laut getrennt werden.²³ Ein derartiges Verhältnis darf Titel und Motto von ZT unterstellt werden; und Schmidt ›liest‹ man nicht, man spricht ihn.

Jeder Zettel hat eine Rückseite, so oft man ihn auch wenden mag. Und auch wenn man Schmidt nicht unterstellen muss, sich durch Aristoteles zugeschriebene Poetik-Theorien gearbeitet zu haben, funktioniert gerade im Zusammenhang mit seinen Manipulationen die Wechselseitigkeit, Doppeldeutigkeit, das Palimpsesthafte nebst allem Paratextuellen der beiden Peritexte Titel und Motto bis ins kleinste Detail. Der erste Zettel kennt einen zweiten, der einen dritten und jeder Zettel hat seine Rückseite (*Inherent Vice versa*). Verwandlungen und Metamorphosen und Masken – keinem Begriff und keinem Zettel bleibt seine Gestalt.

Der Wert des einen vorangestellten Zettels liegt auch in seiner Exzerpthaftigkeit, dass nicht allein die ersten Sätze und Sentenzen des kurzen Monologs des erwachenden Geschichten-Webers Zettel *nicht* in »Zettels Traum(!)« übernommen werden, sondern auch die letzten nicht, die am ehesten einem ›Motto‹ für diese Textarbeit nahezukommen scheinen. Es wird abgesehen von der Autoritätsanzeige »WILLIAM SHAKESPEARE«, die dadurch eine eigene Funktion zugewiesen bekommt, die eigentliche Quelle, »Ein Sommernachtstraum« IV. Aufzug 1. Szene, ebenso wenig

Einschluss des griechischen Textes.) Buchheim übersetzt die fragliche Stelle wie folgt: »[S]o daß durch Wandlungen des Zusammengetretenen dasselbe für den einen und einen anderen gegensätzlich erscheine, d.h. es umgemodelt werden, indem eine Kleinigkeit beigemischt wird, und sogar ein völlig anderes Phänomen auftrete, obwohl nur eines umgemodelt wurde: denn Tragödie und Komödie kommen aus denselben Buchstaben zusammen.« (S. 9 u. 11)

22 »›Zerlegbarkeit‹ : nich nur Indiz; sondern auch Gedankn=Leitfadn. : ? – Gut. Also bey jeglicher Seiner Rhapsodien : a) der Titel + das Motto –«. / (Halthalhalt : manchmal iss'S 1=Einheit; zuweilen mußDu ein geistvolles tertium dazwischn=schaltn. Aber sprich erstma weiter : daß Ich Dich sehe?)« (ZT 2010, S. 370)

23 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, S. 21–28.

erwähnt wie der Umstand, dass das Zitat auf einer Übersetzung August Schlegels basiert. Die anfängliche Verwirrung des Erwachenden (der registriert, dass er allein ist und aufs Stichwort hinaus seinen Text über die Rampe zu bringen verspricht), ein durchaus mehrdeutiges Vorhaben, »Zettels Traum« als Ballade niederschreiben zu lassen und zum Vortrag zu bringen, dass somit Erwachen, Entzauberung und Projekt den Kontext der von Schmidt gesetzten Sätze bilden – das alles wird zurechtgeschnitten, sodass auf der Flickentepichtextur das Schriftfest anheben kann.

Verdichtung

Schmidt folgt zunächst der Wielandschen Benennung »Zettel« und weiß zugleich, dass »Bottom« sowohl der Boden des Fasses ohne denselben ist – als auch das Gefäß, das ein Po ist; so kriegt er den Poe hinein, den er für seine eigene POEtik²⁴ braucht. Kollationiert man, sieht man: Mit seiner Zurichtung des Exzerpts zum Motto eliminiert Schmidt alle Spuren des Theaters (Stichwort zu Beginn, Balladendichtung für die Aufführung gegen Ende), nimmt allein die Worte und Interpunktionen und positioniert die S(e)quenz als inneren Monolog. Damit wird die Umstellung auf eine Prosaform vorbereitet (was auch bedeutet: die Bindung des Zeitverlaufs an eine Figurenrede im Verhältnis 1:1 wird aufgerissen): Spätere Shakespeare-Zitate werden erheblich kürzer ausfallen, fast wie Zurufe und Einfälle in die Textspalten montiert, auch ihnen wird jeder Anflug des Theatralen ausgetrieben. Die Penelope aus dem Heidedorf trennt den *Sommernachtstraum* auf und webt die Traumfetzen aus der zweispaltig gesetzten Shakespeare-Übersetzung Schlegels ins dreispaltig angelegte Buch ZT; er setzt die Prosa. Durch die Beschneidung Zettels – des Monologs wie auch der Montierung an den Beginn von »Zettel's Traum« – bleibt von der Titelgebung nur mehr der Stichwortgeber über, Bühnenschreiber und Regisseur fallen weg, Genre-Grenzen werden beseitigt, was bleibt ist Traum und Traum ist, was bleibt. Die Wortmaschine startet, die Rede ist entbunden und kann neu rhythmisiert werden. (Deshalb: »Fang nur gleich mit'm Motto an; – manchmal mußDe natürlich ganz=schön=lange Circeln bis De'S raus hasD ... : ?«

24 »What is POE=tree? – poetry!« (ZT 2010, 1006)

Parole. Über abgedroschene Wörter und gekrümmte Silben

Nicht nur Bücher haben ihre Schicksale (*habent sua fata libelli*), auch Fremdwörter. Wer im Deutschen ›Parolen‹ von sich gibt, gilt als jemand, der wenig nachgedacht hat. Das Wort ›Parole‹ wiederum bezeichnet eine fast in Befehlsform gestellte Frage nach einem Losungswort, seine Herkunft aus dem militärischen (Sprach-)Bereich kann es dabei nicht verhehlen. Fast scheint es, als ob das im Deutschen fremde Wort beim Transfer aus den romanischen Sprachen einen deutlichen Bruch mit seiner ursprünglichen Bedeutung erleiden musste, eine Art Erniedrigung, mit der die französischen und italienischen Bezeichnungen für ›Sprache‹ und ›Wort‹ (*la parole, la parola*) in die Untiefen einer negativen Semantik verbannt worden sind. Die höchst allgemeinen, weit umfassenden romanischen Bezeichnungen für Sprache, Kommunikation und Verständigung haben sich auf ihrem Weg ins Deutsche reduziert, verfremdet und verkehrt: Wenn der romanische Wortlaut in der deutschen Alltagssprache auftaucht, sind die entsprechenden ›Parolen‹ zumeist darauf angelegt, gebrüllt zu werden, sie gelten demzufolge als ein Sprachgestus von Ideologien und Gruppenzwängen, statt wie die Verben *parler* und *parlare* den einfachen Tatbestand des Redens und Sprechens zu bezeichnen. Der Sache nach waren Parolen in Deutschland stets rhetorisch wirksame Bestandteile des politischen Lebens; parallel zu ihren vereinfachenden und populistischen Funktionen lassen sie sich auch als Instrumente einer politisierten, widerständigen Gegen-Öffentlichkeit begreifen.¹ Die dezidiert negative Bedeutung des Begriffs, entgegen der romanischen Herkunft, könnte jedoch auch in der sprachlichen Gestalt einen ihrer Gründe haben. Das deutsche Wort ›Parole‹ hat sich auf seinem Weg aus der fremden Sprache auch ästhetisch verfremdet, klingt im Gebrauch unverhältnismäßig hart, beinahe hässlich. Fast mag man in der Einbürgerung dieses Fremdwortes eine Art Gegenrede vermuten, einen Vorbehalt, der sich im Deutschen gegen die romanische Art des Sprechens und Redens eingestellt und behauptet hat, eine im

¹ Vgl. dazu jetzt Daphne Weber: *Politik der Parole. Ästhetische Praktiken politischer Mobilisierung*, Frankfurt a.M./New York 2025.

(Fremd-)Wortwechsel sichtbar werdende Ideologiegeschichte, die auch im Wort ›Palaver‹ mitschwingt. Dieses einst aus dem Portugiesischen ins Englische übertragene Fremdwort, dort verwendet für oftmals unnütze Verhandlungen im Kontext afrikanischer Kolonien, hat nur im Deutschen seine extrem abwertende Bedeutung beibehalten, wohl unmittelbar in Nachbarschaft zum französischen *parler*.

Alle diese unterschiedlichen Verwendungen gehen zurück auf das lateinische *parabola*, schon damals ein Fremdwort, dessen Ursprung im griechischen *parabole* (παραβολή) und *paraballein* (παράβαλλειν) liegt, wörtlich ein ›Nebeneinanderwerfen‹ und ›Nebeneinanderstellen‹. Das ›Gleichnis‹ und die ›Parabel‹ sind direkte Ableger dieser Semantik, der Wortstamm ist zugleich die verblüffend einfache (Ur-)Formel für Sprache schlechthin: das Nebeneinanderstellen von Buchstaben und Wörtern. Im Französischen und Italienischen hat sich diese Bedeutung für die (Sprach-)Praxis noch in der Unterscheidung zwischen der gesprochenen Sprache (*le parole, la parola*) und ihrem System (*la langue, la lingua*) behauptet.

Wie Wörter nebeneinandergestellt werden, wie sie sich austauschen, wie sie sich fremd oder einheimisch anfühlen, wie sie das eine Mal schön, das andere Mal eher hässlich klingen, wie sie in ihrem Wortlaut und ihrer fremden Tonart nebeneinandergeworfen werden – all dies ist zuweilen eine Angelegenheit von Ideologien, zugleich eine Frage der Poesie, die als Wortkunst seit jeher nicht nur dem Einzelwort besondere Aufmerksamkeit schenkt, sondern der eigenen Sprache ein geradezu fremdes Aussehen zu geben vermag. Literatur bringt als eine »Agentur des Fremden«² dasjenige zu Ausdruck, was im alltäglichen Wort- und Sprachgebrauch oftmals unbeachtet bleibt, ebenso wie es die »Kunst der Geisteswissenschaft« sein könnte, »auch das eigene Milieu, das eigene Land, die eigene Tradition [...] mit anderen Augen sehen (zu) lernen«³. Poesie wiederum kann dazu beitragen, auch die einfachen Worte, die Klänge der Buchstaben und die hin und her wandernden Fremdwörter neu zu verstehen.

Den Wörtern *parola* und *parole* – ›Wort‹ im Singular und Plural – begegnet man in zahlreichen italienischen Gedichten des 20. Jahrhunderts. Ihr Klang, ihre Sonderstellung und ihre Aussagekraft mögen in solch poetischer Form allein dazu beitragen, die im deutschen Fremdwort geradezu heruntergekommene Bedeutung zu rehabilitieren. Im Blick auf das poetische, nur im Deutschen fremde Wort gewinnt *la parola* nicht nur

2 Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: Dorit Funke u. a. (Hg.): *Aufbruch vor Zeichen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–55, hier S. 47.

3 Helmuth Plessner: »Mit anderen Augen«, in: ders.: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart 1982, S. 164–182, hier S. 171.

seine Einzigartigkeit und Unübersetzbarkeit zurück, es lehrt das damit bezeichnete Wort sowie die Sprache selbst mit anderen Augen zu sehen. Die Hauptvertreter der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, darunter Umberto Saba, Eugenio Montale und Salvatore Quasimodo, scheinen viele ihrer Gedichte dem Wort *parola* geradezu gewidmet zu haben. Saba überschrieb in den 1930er Jahren einen ganzen Gedichtband mit dem Titel *Parole* und eröffnete ihn mit dem gleichnamigen Gedicht.⁴ »Frage uns nicht nach dem Wort«, »Non chiederci la parola«⁵ – so beginnt eines der berühmtesten Gedichte von Eugenio Montale. *Parola* ist der Titel eines Gedichts von Salvatore Quasimodo,⁶ und sein mit dem lakonischen Titel *19. Januar 1944* überschriebenes Gedicht beginnt mit einer Literaturszene, in der die »süßen«, einst »zwischen Weinbergen entstandenen« Verse eines antiken Autors (»dolci versi d'un antico«) nun als »Wörter« ohne Trost in die »tiefste Kriegsnacht« fallen: »e le parole nate fra le vigne, / [...] come ora ricadono lugubri / e desolate in questa profondissima / notte di guerra [...]«.«⁷

Diese Gedichte stellen die Frage, ob Wörter bloß Wörter sind – oder auch Widerworte, die sich den vertrauten Bedeutungen entziehen und auf neue Bedeutungen hinweisen können. Eine poetische Welterschöpfung durch Sprache mag bereits im Klang des italienischen Wortes *parola* angelegt sein, dessen Alltagsgebrauch immer schon eine in den a- und o-Vokalen verfügbare, auch physiologisch induzierte und spürbare Öffnung und Weitung anzubieten scheint. Das Wort *parola* gewinnt bei diesen Lyrikern vielleicht auch deshalb eine eigentümlich herausgehobene Stellung, weil sich in ihm eine Macht der Rede, der Herkunft, der Gemeinschaft und der Erinnerung kundtut, die gesellschaftlich und politisch eng mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts verknüpft ist. Das Werk dieser Autoren entstammt politischen Erfahrungen, die sich einst mit der Hoffnung auf gemeinschaftliches Handeln und Sprechen im Widerstand sowohl gegen autoritäre faschistische Herrschaft als auch gegen eine gesellschaftspolitisch aufgeladene Modernisierung und Technisierung, gegen eine dementsprechende Kolonialisierung der italienischen Lebenswelt verbunden haben.⁸

4 Umberto Saba: *Parole. Ultime Cose. 1933–1943*, Mailand 1961, S. 11.

5 Eugenio Montale: »Non chiederci la parola ...« »Frage uns nicht nach dem Wort ...«, in: *Italienische Lyrik. 50 Gedichte. Italienisch/Deutsch*, übers. und hg. von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart 2004, S. 88 f.

6 Salvatore Quasimodo: »Parola«, in: *Ein offener Bogen. Ausgewählte Gedichte. Italienisch und Deutsch*, übers. und mit einem Nachwort von Gianni Selvani, München 1963, S. 16 f.

7 Ebd., S. 62 f.

8 Begriff und Theorie einer inneren »Kolonialisierung der Lebenswelt« stammen aus Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981, Bd. 2, S. 522.

In dem erstmals 1905 veröffentlichten und später vielfach umgearbeiteten Gedicht *Il borgo* von Umberto Saba erinnert sich der Sprecher an das gemeinschaftliche Leben in der Vorstadt, vor allem an die eigene Sehnsucht (»desiderio«), das Leben aller zu leben (»di vivere la vita / di tutti«). Das Gedicht ruft Kindheit und Jugend zurück, aber auch die Vorstellung eines politischen, vormals kommunistischen und sozialistischen Traums, nämlich den »Glauben aller« zu haben und dabei »Worte« zu sagen und »Dinge« zu tun, die auf gemeinsamen »Werten« beruhen: »La fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono, / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, / valori / di tutti«.⁹

In Sabas Gedichtband *Mediterranee* des Jahres 1946 taucht ein ähnliches Bild aus der Vergangenheit auf, wieder in enger Verbindung mit den einfachen und miteinander geteilten »Worten«. Diesmal scheint es der Dichter selbst zu sein, der seinen einstigen Hang zu jenen »Worten« bekennt, die in der Poesie eigentlich nicht vorkommen sollten, abgedroschene, verbrauchte Wörter, an die sich niemand mehr wagt, simple Reime wie »fiore« (»Blume«) und »amore« (»Liebe«), die zu den »ältesten« und »schwierigsten der Welt« gehören: »Amאי trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica, difficile del mondo«.¹⁰

Trite parole – das sind eigentlich zerkleinerte, abgehackte Wörter, sie bilden Basisbestandteile der Kommunikation, sind aber auch längst abgenutzte, förmlich abgeschmackte und abgestandene (Allerwelt-)Phrasen. Damit ist die Frage bereits gestellt, welche Kraft – im Alltag, in der Poesie – dem einzelnen Wort zukommt, welche ›Wahrheit‹ und ›Tiefe‹ in den Worten der gebräuchlichen Sprache liegen könnten.

Mit »Parole«, dem einzigen Wort in der ersten Zeile, beginnt das gleichnamige Gedicht von Umberto Saba, in Worten »spiegelt« sich »das Herz des Menschen«, so wie es »ursprünglich« war: »Parole, / dove il cuore dell'uomo si specchiava / – nudo e sorpreso – alle origini«. Das Wort aber muss zu neuer Erscheinung und zu neuem Klang gebracht werden, zu seiner ursprünglichen Kraft und längst nicht mehr sichtbaren Bedeutung. Es ist der Dichter, der einen »Winkel«, eine »Oase« aufsucht, in der die Worte sich als Gegenworte etablieren, als »Klage«, mit der die Welt von den »Lügen« gereinigt werden kann: »un angolo / cerco nel mondo, l'oasi propizia / a detergere voi con il mio pianto / dalla menzogna che vi acceca.« Die Lüge würde alsdann gemeinsam mit den angehäuften

⁹ Umberto Saba: »Il borgo«, in: *Antologia del »Canzoniere«*, Turin ⁴1972, S. 128–130, S. 129. Eine Übersetzung findet sich auszugsweise bei Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München/Zürich 1990, S. 144f.

¹⁰ Umberto Saba: »Amאי«, in: *Mediterranee*, Mailand ⁴1969, S. 45. Eine entsprechende (Teil-)Übersetzung bei Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, S. 147.

schrecklichen Erinnerungen dahinschmelzen wie der Schnee in der Sonne: »Insieme / delle memorie spaventose il cumulo / si scioglierebbe, come neve al sole«. ¹¹

Mit dieser poetisch intonierten Befreiung und Erlösung knüpft das Gedicht an sprachmagische Traditionen an, in denen mit der verborgenen ursprünglichen Bedeutung der Sprache auch die Reinheit der Menschheit vor ihren Sündenfällen und Katastrophen wiederhergestellt oder zumindest ins Gedächtnis gerufen werden soll – eine fast religiöse Geste, mit der Saba stets an seine jüdische Herkunft und die jüdische Diaspora erinnert. Das Wort und die Sprache sind dabei immer auch konkret, wie in dem berühmten Gedicht *La capra*, in der das Ich mit einer angebundenen Ziege spricht (»Ho parlato a una capra«) und dabei ein brüderliches, im Schmerz vereintes Mitgefühl (»fraterno / al mio dolore«) empfindet. In der Antwort des Tieres, einem »gleichmäßigen Meckern«, »uguale belato«, nimmt der Sprecher des Gedichts die »Stimme« des Schmerzes wahr: »In einer Ziege mit semitischen Zügen hörte ich alles andere Leid, alles andere Leben sich beklagen.« »In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita.« ¹²

Das Wort, das in einem Gedicht – oder im Gespräch mit einer Ziege – gesprochen wird, bleibt abgründig und rätselhaft, es entzieht sich der Bedeutung und der Alltagssprache, es ist so wenig semantisch bestimmt wie das ›Meckern‹ und ›Stöhnen‹ eines Ziegenlauts, es erscheint in zerkleinerten und abgedroschenen Wörtern, die längst von den »Lügen« der Geschichte und der Gesellschaft besetzt sind. Auch die Dichter beginnen Mitte des 20. Jahrhunderts daran zu zweifeln, ob sie jene magischen Ursprünge, die sich im Herzen spiegelnde Reinheit der Sprache, noch einmal finden mögen. »Frage uns nicht nach dem Wort, das von allen Seiten auf unseren unförmigen Geist passt.« »Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe«: So beginnt das schon erwähnte Gedicht von Eugenio Montale aus dem Jahre 1925 – zu einer Zeit, in der den großen Dichtern in Italien und Europa – Gabriele d'Annunzio, Stefan George, Rainer Maria Rilke – eben noch die erlösende Kraft durch das ›Dichterwort‹ zugetraut worden war. Die Seele (*l'animo*), die Gedanken, der Mensch – all dies hat eine kaum fassbare Gestalt, keine passende Form, und deshalb wehrt sich der Sprecher in Montales Gedicht gegen eine von ihm erwartete Formel, mit der die Welt aufzuschließen wäre (»Non domandarci la formula che mondi possa aprirti«). Sämtliche Formeln, auch die Schlüssel- und Dichterworte, die das Geheimnis des

¹¹ Umberto Saba: »Parole«, in: *Italienische Lyrik*, S. 116f.

¹² Umberto Saba: »La capra«, in: ebd., S. 114f.

Lebens und die *conditio humana* offenlegen könnten, haben ausgedient; was das Gedicht von Montale am Ende aber verteidigt und bewahrt, ist irgendeine vom Dichter produzierte »krumme« oder »schiefe« Silbe, trocken wie ein Zweig: »sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.«¹³ Fortan suchen die Dichter nicht mehr nach Erlösung und Offenbarung, sondern nach dem, was an der Sprache bisher nicht gesehen worden ist: das In-Sich-Gefaltete und Verdrehte (»storta«), einen hinter der Krümmung liegenden Gegen-Sinn, wie er sich in einem isolierten, gleichsam »trocken« gelegten alltäglichen Wort verbergen mag.

Eine solche abstrakte Wortkunst wird begleitet von dem Wissen, dass jedes Wort, dass die Sprache schlechthin wegführt von der Präsenz des Lebens und der Gegenwart, dass jede Suche nach dem Wort auch einen Verlust miteinschließt. Das Gedicht *Parola* von Salvatore Quasimodo beginnt wie eine bukolisch-amouröse Begegnung: Ein Gegenüber, das sich in der zweiten Strophe als Geliebte zu erkennen gibt, lacht über den schreibenden Dichter, der eine offensichtlich imaginierte Welt vor Augen stellt – »Himmel und Hügel«, »blaue Hecke«, »Ulmenrauschen« und »Wasserstimmen« (»cieli e colli, azzurra siepe / a me d'intorno, e stormir d'olmi / e voci d'acque trepide«). Bereits hier gibt das schreibende Ich zu, dass es damit Jugendlichkeit nur vortäuscht (»che giovinezza inganno«), und nach der poetischen Beschreibung der Geliebten folgt die sentenzhafte Erkenntnis der Schlusszeile, dass angesichts der vergänglichen Schönheit zuletzt nur das daraus entstandene »Wort« einschließend der damit verbundenen Trauer übrigbleibt: »[...] ecco: / parola tu pure mi sei e tristezza.«¹⁴

Nun enthüllt sich die Schreibbewegung zu Beginn des Gedichts als ein Versuch, das Leben festzuhalten, im Wort und in der Sprache das nicht mehr Lebendige vielleicht zu bewahren, vielleicht zu beschwören, vielleicht aber auch auf das Wesentliche hin zu betrachten: »Du lachst, dass ich um der Silben willen mich entfleische, / und Himmel und Hügel biege [...]« – »Tu ridi che per sillabe mi scarno / e curvo cieli e colli [...]«.¹⁵ Das Wort *scarnare* bedeutet: das Fleisch (*carne*) von den Knochen schaben. *Per sillabe mi scarno*: Der Dichter, der sich von dem Körper und dem Leben ablöst und dabei aus den von ihm gebeugten und gekrümmten Wörtern imaginäre Welten schafft (in dreifach produzierter, sich aus »scarno« förmlich herauschälender Alliteration »curvo cieli e colli«), bringt das Lebendige dadurch zugleich auf Distanz: all die vorgestellten

13 Montale: »Non chiederci la parola«, S. 88 f.

14 Quasimodo: »Parola«, S. 16 f.

15 Ebd., in leicht abweichender eigener Übersetzung (W. E.).

(Natur-)Dinge, Himmel, Hügel, Hecke und das Rauschen der Bäume. Die Szenerie erinnert überdeutlich an das berühmte Gedicht *L'infinito* des romantischen Dichters Giacomo Leopardi, wo der verlassene Hügel (»quest'ermo colle«), die Hecke (»sieve«) und der raschelnde Wind (»il vento / Odo stormir tra questo piante«) an die Unendlichkeit der Zeit gemahnen, in und mit der das Ich zuletzt wie in einem Meer versinkt: »E il naufrage m'è dolce in questo mare.«¹⁶

Bei Quasimodo, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, im Weltkriegsjahr 1942, hat sich die romantische Natur in die bloße Imagination eines Silben aus sich heraus schneidenden Schriftstellers verwandelt, und auch die körperliche Schönheit (*bellezza*) der Geliebten ist bereits im Begriff, zum nicht mehr lebendigen Wort zu werden. In dieser Melancholie kommt der Poesie keine Erlösung und Befreiung, auch keine sprachmagische Wahrheit oder Tiefe mehr zu. Die Silben und das Wort aber sind Bestände, die bleiben und die über die Zeiten hinweg auch das scheinbar Flüchtige festhalten, wie ein »vertrockneter Zweig«, der abgefallen ist, wie vom lebendigen Fleisch freigeschabte Knochen, wie nicht mehr gedankenlos verwendete, sondern in ihrer bloßen Materialität sichtbar gewordene, gekrümmte Artefakte. Statt um eine vage »Poetik des Wortes« – so Quasimodo in einem seiner Essays – gehe es um dessen »Konkretheit« (»concretezza«).¹⁷ Die dafür verwendeten Silben und Worte reichen bis zu Leopardi im frühen 19. Jahrhundert zurück, sie weisen zugleich über die Epochen, die Sprach- und Ländergrenzen hinaus, sie umfassen griechische wie römische Gedichte (die Quasimodo vielfältig übersetzt hat) und bilden in der Mitte des 20. Jahrhunderts jenes *Museum der modernen Poesie*, in dem Hans Magnus Enzensberger 1960 mehrere hundert Gedichte aus insgesamt 16 Sprachen versammelt hat.¹⁸

In Quasimodos düsterem Gedicht über den 19. Januar 1944 (*Gennaio 1944*) sind es die »süßen Verse« (»dolci versi«) und die Worte (»parole«) aus der Antike, die gerade in den Kriegsjahren nicht mehr zu passen scheinen auf den von Eugenio Montale beschriebenen unförmigen

16 Giacomo Leopardi: *Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente. Italienisch/Deutsch*, übers. von Helmut Endrulat, hg. von Helmut Endrulat/Gero Alfred Schwab, Stuttgart 1999, S. 90–92.

17 Salvatore Quasimodo: »Una Poetica«, in: ders.: *Poesie e Discorsi sulla Poesia*, hg. von Gilberto Finzi, Mailand 1971, S. 277–279: »[...] a passare, cioè, dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una »poetica della parola«, ma in quella della sua concretezza, della rappresentazione visiva (e non per allusione) dell'oggetto richiamato. Perché la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni [...] in funzione del suo linguaggio diretto e concreto« (ebd., S. 278 f.).

18 Hans Magnus Enzensberger: *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a.M. 1960.

Geist des Menschen und der Gegenwart («l'animo nostro informe»¹⁹). Die Zuhörerinnen und Zuhörer aber, »eingeschlossen im Lauschen der antiken Stimme« («chiusi in ascolto dell'antica voce»), suchen darin doch ein »Zeichen«, das höher ist als das Leben selbst («un segno che superi la vita»), eine »dunkle Zauberkraft der Erde« («l'oscuro sortilegio della terra»), die über den Tod und die Trümmergräber («le tombe di macarie») triumphiert. Die Stimme und die Verse kommen von weit her und überwinden gerade deshalb die Gegenwart, das Leid und die »Todesengel« («angeli di morte») des Krieges.

Le parole – sie versprechen als Generationen übergreifende Stimmen einen Halt und eine Hoffnung, sie markieren in ihrer poetischen Form und ihrem Gefüge der italienischen Klänge und Silben jene Unzerstörbarkeit und Haltbarkeit, über die im Gedicht selbst gesprochen wird. Salvatore Quasimodo, der, in Norditalien lebend, seine verlorene sizilianische Heimat vielfach beschwört und in klagenden Worten einzukreisen und zu erinnern versucht, hat in einem späten Gedicht das Meer und seine Mythen ins Zentrum gestellt (*Un gesto o un nome dello spirito*) und dabei das Leben selbst als seeräuberisch und piratenhaft dargestellt, als eine Macht, die umherzieht und mehr nimmt als gibt, die mit gehissten Flaggen in das dem Ich eigene »Meer« einfällt und dort alles verstreuen und verbluten lässt: »Vita pirata, hai alzato il gran pavese / entrando nel mio mare a disperdere / insanguinare, sotto il filo della tua ascia / tambureggiante, speranze, / identità tra sogno e giorno / visibile [...]«²⁰

Die der italienischen Sprache eigene Poesie verknüpft durch Alliteration und Assonanz das »Leben« mit dieser Metapher der Freibeuterei und des Abenteurers. Die *vita pirata* hat dem Ich des Gedichts viel genommen: die »Hoffnungen« auf eine »Identität« von »Traum« («sogno») und sichtbarer, tagheller Wirklichkeit («speranze, / identità tra sogno et giorno / visibile»), auch die heimatliche Landschaft der Jugendjahre, das Saiten- und das Zupfinstrument («lo strumento a corda e la lira a lamina») sowie die Stimmen der alten Sänger und Dichter («vocale degli aedi») – nicht aber die Mythen, die als die »Beschützer der Gedanken« («protettori dei pensieri») bezeichnet werden.²¹ Diese alten, vorzeitlichen Geschichten sind offensichtlich ähnlich unverlierbare Bestände wie die *parole* des Gedichts,

¹⁹ Montale: »Non chiederci la parola«, S. 88 f.

²⁰ Salvatore Quasimodo: »Un gesto o un nome dello spirito«, in: *Ein offener Bogen*, übers. und mit einem Nachwort von Gianni Selvani, S. 106 f. »Seeräuber Leben, du hast alle Flaggen gehißt, / als du in mein Meer kamst, um zu verstreuen, / zu verbluten unter der Schneide deines / trommelnden Beils, Hoffnung, / Identität von Traum und sichtbarem Tag.«

²¹ »[...] E sparì la cavalletta / die papaveri e il ghiro appeso ai faggi, / lo strumento a corda et la lira a lamina / vocale degli aedi, ma non i miti / protettori dei pensieri.« Ebd.

das »Leben« hingegen hat dem Ich die eigenen Gedanken und Erlebnisse, »jede Erstgeburt« (»ogni primogenitura«), längst entrissen.

Auf diese Weise zieht das Gedicht Bilanz über das, was in der Begegnung zwischen dem räuberischen Leben und dem einzigartigen Ich bestehen bleiben mag. Und plötzlich taucht *la parola* auch in diesem Gedicht auf, als eine fremde, nicht der *vita pirata* zugehörige Macht, die das Eigene des individuellen Lebens festzuhalten vermag. Auch wenn das hier stets mit Du angesprochene »Leben« den »Gruß einer glücklichen Begegnung« mittels irgendeines »Zeichens« gegeben hätte (»anche tu avessi dato un saluto / d'incontro felice col tuo segnale«), würde das Ich sich doch auf seine eigene Art behauptet haben: »Nicht ein inneres Wort hätte ich geändert meines Gestern oder Morgen«, »non una parola interna avrei mutato / del mio ieri o futuro.«²²

Eine »parola interna«; Wieder setzt *parola* hier einen Kontrapunkt zu den Anfechtungen der räuberischen Vergänglichkeit, die Bezeichnung rührt an große philosophische Zusammenhänge, denn bereits Augustinus hatte mit dem *intimum verbum*, »das keiner Sprache angehört« (»quod nullius linguae sit«), die vor jeder Sprachlichkeit bestehende innere Gewissheit des Denkens, der Erinnerung und des göttlichen Wortes bezeichnet.²³ Das Innere – so wird diese Tradition in der Geschichte des hermeneutischen Denkens fortgeführt (und im Poststrukturalismus heftig kritisiert) – ist vielfältiger und reicher, auch stabiler als die Möglichkeiten jeglicher gesprochenen Sprache, sie liegt damit auch jeder alltäglichen, dem sozialen Leben zugehörigen Kommunikation voraus.

Auf dieses im Inneren beheimatete Wort *parola* scheint das gesamte Gedicht förmlich zuzusteuern. Die *parola interna* steht mit der *vita pirata* nicht nur in einem lautlichen Zusammenhang. Die bereits im Gedichttitel angezeigte (Sprach-)Gebärde (*un gesto*) und der Name des Geistes (*un nome dello spirito*) – auch dies eine Anspielung auf die von Augustinus in seiner Schrift *De Trinitate* ausführlich thematisierte Dreieinigkeit und den heiligen Geist – verweisen noch einmal auf die gegenüber dem vergänglichen »Leben« mobilisierten Widerstandskräfte: »[...] Nicht einmal du / bestimmst eine Gebärde oder einen Namen des Geistes / grober Seeräuber / der Weisheit, unerschöpflicher Wahnsinn« – »Nemmeno tu / decidi un gesto o un nome dello spirito, / grossolano pirata / di saggezza, inesauribile follia.«²⁴

²² Ebd.

²³ Aurelius Augustinus: *De Trinitate*, hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001, XV, 21, 40, S. 336 f.

²⁴ Salvatore Quasimodo: »Un gesto o un nome dello spirito«, in: *Ein offener Bogen*, übers. und mit einem Nachwort von Gianni Selvani, S. 106 f.

Das »Wort« und den »Geist« umgibt ein vom räuberischen Leben nicht zu lösendes Geheimnis. Ob das Leben in Piraten-Manier auch die »Weisheit« raubt (*genetivus obiectivus*) oder ob die Weisheit dem Leben selbst zugehört (*genetivus possessivus*), bleibt offen, diese Unbestimmtheit aber – auch ob »Weisheit« sich in den Stürmen des Lebens überhaupt bestimmen und erreichen lässt – ist wohl Grund für jene am Gedichtende bilanzierte »unerschöpfliche Narrheit«, eine »follía«, die im Italienischen wiederum mit dem Klang von »parola« korrespondiert, überdies ein eigenes eigentümliches Fremdwort bildet, das sich einer ursprünglich portugiesischen Bezeichnung für ›Ausgelassenheit‹, ›Lärm‹, ›Festlichkeit‹ und ›Lustbarkeit‹ verdankt. »Follía« markiert den Gegen-Sinn schlechthin, wie er dem abenteuerlichen, verwirrenden und feiernden Leben zukommt, zugleich verbindet sich das Wort *follía* im Gedicht mit *parola* und zeigt dadurch seine Nähe zu jenen unpassenden, nebeneinandergeworfenen, gekrümmten und getrockneten Worten, die ihr dauerhaftes inneres Geheimnis bewahren.

»Bin ich vielleicht ein Dichter?« – so fragt der Lyriker Aldo Palazzeschi 1909 in seinem mit »Wer bin ich?« (»Chi sono?«) überschriebenen Gedicht. »Son forse un poeta?« Nacheinander erkundet der Sprecher dieses Gedichts, ob er ein Dichter, ein Maler oder ein Musiker sei, um zuletzt die ihm eigene Kunst – »eine Lupe vor sein Herz zu halten«, »Io metto una lente / davanti al mio cuore« – mit dem Ausdruck »Seiltänzer meiner Seele« zu umschreiben, wobei die italienische Intonation mit ihrem Klang und ihrem Rhythmus, den a-Assonanzen sowie den t- und b-Plosiven das Schwebende und Stockende des auf dem Seil balancierenden Menschen nachbilden kann: »Il saltimbanco dell'anima mia«. ²⁵ Es sind romantische Bilder, die das Gedicht vom Künstler entwirft: Die einzige Farbe des Malers heißt »Melancholie« (»malinconía«), der einzige Ton des Musikers »Sehnsucht« (»desiderio«). Die »Feder meiner Seele« – so setzt der Sprecher zu Beginn seine Eingangsfrage »Son forse un poeta?« fort – schreibt nur ein einziges, fremdartiges Wort: »Non scrivo che una parola, ben strana, / la penna dell'anima mia: / ›Follía.« Die *parola* reimt sich mit *strana*, *penna*, *anima mia* und schließlich mit *follía*, das italienische Wort *parola* befindet sich – anders als das deutsche ›Wort‹ – in einem Netz klanglicher und semantischer Bezüge und Äquivalente. Das eine »fremde« (»strana«) Wort *follía* repräsentiert eine Dichtkunst, die den alltäglichen Gebrauch der Sprache (traum-)tänzerisch umzustürzen und durcheinanderzubringen vermag.

25 Aldo Palazzeschi: »Chi sono?«, in: *Italienische Lyrik*, S. 120f.

Damit zeichnen sich am Ende zwei in der italienischen Poesie des 20. Jahrhunderts zum Vorschein kommende Bedeutungen von »Wort« ab. *Le parole* bezeichnen einmal die in ihrer Materialität, ihrer ›Krümmung‹ und ›Nacktheit‹ freigelegten Bestandteile des Sprechens, deren Poesie – und Poetisierung – immer auch Überlieferung, Gemeinschaft und Stabilität verheißt. Die *parole* der Dichter verfremden andererseits auch die gewohnte Ordnung der Dinge und der Sprache, im Klang von *parola* meldet sich auch das Versprechen des Unvorstellbaren, Träumerischen und Tänzerischen, *il sogno, la follia, una parola ben strana*. Eine (Xeno-)Philologie spürt in der Betrachtung der fremden Sprachen, auch der Fremdwörter und der benachbarten Literaturen, beiden Möglichkeiten nach, sie entdeckt überdies die Schönheit und Aussagekraft fremdsprachiger Wörter, die sich in Übertragungen und Übersetzungen oft genug verflüchtigt haben.

Komische Widerworte. Einige Bemerkungen zur Sprachkritik bei Heino Jaeger

»Auslegeware«, »Sitzgruppe«, »Frischmilch« und »Früchtedialog« bereichern schon seit Jahren unseren zwischenmenschlichen Austausch. Relativ neu dagegen ist das Machtwort »Zahnersatzzusatzversicherung«. Ein linguistischer Höhepunkt deutscher Verwaltungslust.

Jede Sorge um die Weiterentwicklung der Sprache ist unbegründet, solange sich der Bürger seiner Mitverantwortung für das wichtigste Kommunikationsmittel nicht entzieht. Große Verdienste hat zweifellos das führende Management in Politik, Wirtschaft, Industrie und Banken, das mit Hilfe der eigenen, weitgehend unverständlichen Geschäftssprache Ziele und Folgen seines Tuns geheimnisvoll verhüllt. Nur eine intellektuelle Minderheit beherrscht diese noble Form der Kommunikation.¹

Die Geschichte der Sprachkritik – einer Kritik am Sprachsystem, an der Sprache im Gebrauch oder an den Leistungen von Sprache² – ist lang und weit verzweigt. Ebenso lang und weit verzweigt und noch dazu bisher wenig systematisch erforscht ist die Geschichte der literarischen Sprachkritik.³ Wenn man einerseits Literatur *per se* sprachkritische Züge zuerkennen kann, wie dies in Mona Körtes Formulierung von Literatur als »Hort des Irregulären« ebenso mitschwingt wie im diesen Band den Titel gebenden Ausdruck »Widerworte«, so kann von literarischer Sprachkritik in einem engeren Sinne andererseits dann gesprochen werden, wenn in literarischen Artefakten sprachkritische Äußerungen explizit gemacht werden oder aber durch Interpretation gewonnenen sprachkritischen Momenten eines literarischen Textes eine besondere Relevanz für eine Deutung zukommt. Literarische Sprachkritik in diesem engeren Verständnis zeigt sich

- 1 Lorient: »Duks«, in: ders.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*, mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stözl, Zürich 2006, S. 616–624, hier S. 622.
- 2 Vgl. Thomas Niehr/Jörg Kilian/Jürgen Schiewe: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Handbuch Sprachkritik*, Berlin 2020, S. 1–4, hier S. 2.
- 3 Vgl. Maren Lickhardt: »Sprachkritik in der Literatur«, in: Niehr/Kilian/Schiewe (Hg.): *Handbuch Sprachkritik*, S. 156–162, hier S. 156. Vgl. z.B. die ältere, marxistisch argumentierende Arbeit von Hannelore Ederer: *Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache*, Köln 1979.

in vielen Formen und Textgattungen.⁴ Sie wird in der Regel 1. mit dem Ziel einer Sensibilisierung für Möglichkeiten und Grenzen von Sprache oder bestimmte Formen ihres Gebrauchs geäußert und 2. häufig mit dem Anliegen einer Veränderung von Sprachsystem, Sprachbewusstsein oder Sprachgebrauch vorgebracht.

Im Folgenden sollen Formen von Sprachkritik im Mittelpunkt stehen, die sich des Stilmittels der Komik bedienen. Im Eingangsmotto, das der Rede Vicco von Bülow aus Anlass der Verleihung des *Jacob-Grimm-Preises*, dem Hauptpreis des *Kulturpreises Deutsche Sprache*, vom 30. Oktober 2004 entnommen ist, tauchen verschiedene Wortkombinationen auf, die den mit Loriots Werk Vertrauten geläufig sein dürften – »Auslegeware« und »Sitzgruppe« zum Beispiel –; andere aus dem Bereich der Werbe- und Verwaltungssprache treten neu hinzu. Die süffisante Bemerkung, solcherlei Wortbildungen seien einer »Verwaltungslust« zuzuschreiben oder ließen sich als »noble Kommunikation« verstehen, ruft typische Elemente der Wortkritik wie den Vorwurf der Unverständlichkeit, Camouflage oder Überbürokratisierung auf, indem sie sich selbst euphemistischer und ironischer Rede bedient.

Im Kontext der Zeit, in der Loriots Werk überwiegend entsteht – der langen 1960er Jahre –, ist diese heute vielleicht als abgegriffen erscheinende Sprachkritik weniger harmlos, als sie auf den ersten Blick anmutet. Gerungen wird in dieser Zeit, in der die Aufbaujahre vorbei sind und die von dem Kulturgeschichtler Axel Schildt so benannte »Belastungsgeschichte«⁵ der alten Bundesrepublik Deutschland langsam auch diskursiv zum Tragen kommt, um Fragen des angemessenen Sprachgebrauchs im Zuge der Demokratisierung der alten Bundesrepublik und damit eben auch in Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit und insbesondere der deutschen Schuld. War Viktor Klemperers *Lingua Tertii Imperii*⁶ bereits 1947 erschienen, so folgte 1957 Dolf Sternbergers, Gerhard Storz' und W. E. Süskinds *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*⁷ – beides Zeugnisse einer Wort- und Stilkritik der nationalsozialistischen Sprache.⁸ Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit*⁹ von 1962 und Karl-Otto Apels *Apriori der Kommunika-*

4 Für Beispiele vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum vgl. Lickhardt: »Sprachkritik in der Literatur«.

5 Vgl. Axel Schildt: »Fünf Möglichkeiten, die Geschichte der Bundesrepublik zu erzählen«, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 44 (1999), S. 1234–1244.

6 Vgl. Viktor Klemperer: *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Berlin 1947.

7 Vgl. Dolf Sternberger/Gerhard Storz/W. E. Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hamburg 1957.

8 Vgl. hierzu Jürgen Schiewe: *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1998, S. 206–233.

9 Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein/Berlin 1962.

tionsgemeinschaft¹⁰ von 1973 stehen, wie Nina Verheyen gezeigt hat, auf dem Boden einer gesellschaftlich breit verankerten Diskussionslustbewegung, deren Ziel eine Kritik und Verbesserung sprachlich-kommunikativen Handelns zum Zwecke der Demokratisierung war.¹¹ Im Feld der Literatur ließen sich bekanntlich zahlreiche Beispiele anführen, die in Auseinandersetzung mit Theodor W. Adornos Sprachkritik neue Formen literarischen Sprechens erprobten.¹² Verwiesen sei hier nur auf Paul Celans Lyrik. Sprachkritik, so könnte man etwas überspitzt sagen, hat also in den langen 1960er Jahren im öffentlichen Raum Konjunktur. Sie erfasst mit der zeitlich parallel verlaufenden Ausdifferenzierung der Medienlandschaft der alten BRD auch den Bereich der populären Medien Radio und Fernsehen und wirkt sich dort auch auf diejenigen Sendeformate aus, die wesentlichen Anteil an der Etablierung des Fernsehens als Massenmedium und der Behauptung des Radios in der Medienkonkurrenz hatten: die populäre Medienkomik, jedenfalls in den Spartenprogrammen. Für Loriots Fernsehwerk lässt sich zum Beispiel zeigen, dass dieses als ins Komische gewendete Popularisierung von Grundüberzeugungen der in dieser Zeit entwickelten kommunikativen Ethik begriffen werden kann – mit dem Ziel, kommunikatives Verhalten in der Konfrontation mit dem lächerlich gemachten Negativbeispiel zu verbessern und damit zur Demokratisierung der alten BRD beizutragen.¹³ In anderer Ausprägung als bei Lorient zeigt sich Sprachkritik im Werk eines viel weniger bekannten Komikers, bei Heino Jaeger. Die folgenden Zeilen verstehen sich primär als Anregung, Jaegers Arbeiten kennenzulernen und sie einer Geschichte der komischen Sprachkritik in Westdeutschland hinzuzufügen.

Jaegers Werk ist trotz einiger Bemühungen seines Nachlassverwalters Joska Pintschovius,¹⁴ von engagierten Kunsthistoriker*innen¹⁵ und Pro-

¹⁰ Vgl. Karl-Otto Apel: *Transformation der Philosophie*, Bd. 2: *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Frankfurt a.M. 1973.

¹¹ Vgl. Nina Verheyen: *Diskussionslust. Eine Kulturgeschichte des »besseren Arguments« in Westdeutschland*, Göttingen 2010.

¹² Vgl. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin 1951; ders.: *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1964; ders.: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 10,1: *Gesellschaft und Kulturkritik, Prismen*; Frankfurt a.M. 1997, S. 11–30.

¹³ Vgl. dazu Claudia Hillebrandt: »Ich habe keine Lust, mich Heiligabend mit diesen Spießern rumzuärgern!« Zum Gesellschaftsbild im Werk Vicco von Bülow (Lorient), in: *IASL 48* (2023), H. 1, S. 195–218.

¹⁴ Vgl. Heino Jaeger: *Man glaubt es nicht. Leben und Werk*, hg. von Joska Pintschovius, mit einem Essay von Christian Meurer, Reinbek b. Hamburg 2007. Pintschovius leitet auch das Heino Jaeger-Archiv. Vgl. <https://www.heinojaeger-archiv.de/> (aufgerufen am 13.10.2025).

¹⁵ Vgl. die Kataloge Ralf Busch (Hg.): *Heino Jaeger. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen*, Hamburg 1988 und Sebastian Möllers u.a. (Hg.): *Heino Jaeger. Retroperspektive oder wie man das nennt*, Dortmund 2022.

minenten wie Olli Dittrich¹⁶ oder Rocko Schamoni¹⁷ heute weitgehend unbekannt.¹⁸ Von 1968 bis 1982 präsentierte Jaeger bei verschiedenen öffentlich-rechtlichen Rundfunksendern – zunächst beim WDR, dann beim Saarländischen Rundfunk – seine so genannten Stegreifgeschichten: improvisierte Dialoge zwischen zwei Personen, zum Teil im Rahmen einer fingierten Radioberatungssendung *Praxis Doktor Jaeger*, bei denen Jaeger alle Stimmen selbst sprach.¹⁹ Bei Jaegers Abbreviaturen handelt es sich in der Regel um Improvisationskunst: Er entwickelte diese Dialoge, wie vielfach belegt worden ist, meist *ad hoc* beim Sprechen. Zu Hilfe kam ihm dabei eine offenbar eidetische Begabung, die es ihm ermöglichte, sich Gehörtes und Gesehenes unmittelbar anzuverwandeln und wie eigene Wahrnehmungen zu reimaginationisieren. Dieses privat gepflegte Talent führte eher zufällig dazu, dass Jaeger auf Fürsprache von Jürgen von Tomëi und Hanns Dieter Hüsch für den Rundfunk angefragt wurde.²⁰

In den sozialen Rollen, die Jaeger sich im improvisierten Sprechen anverwandelt, wird eine Gesellschaft erkennbar, die einerseits verunsichert und verklemmt und daher beratungsbedürftig ist (vgl. die vielen absurden Beratungsgespräche in *Praxis Doktor Jaeger*²¹) und Zuflucht in erstarrten Normen und Verhaltensroutinen sucht (vgl. z.B. den Sketch *Passkontrolle*,²² in dem ein pensionierter Zollbeamter im Wohnzimmer weiterhin seiner Tätigkeit nachgeht und dabei auf Basis einer gültigen Verwaltungsvorschrift für außer Dienst befindliche Beamte seine Familie terrorisiert), andererseits aber gewaltbereit und verroht erscheint (vgl. z.B.

16 Dittrich veranstaltet regelmäßig Vortragsabende mit Texten Jaegers. Vgl. z.B. <https://www.literaturhaus-hamburg.de/veranstaltungen/dichter-in-hamburg-ein-heino-jaeger-abend-2025-02-12/> (aufgerufen am 13.10.2025).

17 Vgl. Rocko Schamoni: *Der Jaeger und sein Meister*, München 2021.

18 Jaeger war in den 1950er Jahren wie Lorient Schüler der Landeskunstschule Hamburg. Dort wurde er zunächst zum Textilgrafiker ausgebildet. Sodann kam er als Schüler in die Grafikklasse von Alfred Mahlau, wo er zum Kreis der sogenannten »Alt-Modler« gehörte, einer kleinen Gruppe von Studierenden, die sich fasziniert von Architektur und Kultur der Gründerjahre und des Biedermeier zeigten. Wie Jaegers Freund, der Kulturanthropologe Joska Pintschovius berichtete, sah die Gruppe das Jahr 1914 als Zäsur an, mit der die deutsche Kultur zu ihrem Ende gekommen sei. Zugleich zeigten sich diese in den letzten Kriegsjahren geborenen und aufgewachsenen jungen Männer fasziniert von den Ruinen und Hinterlassenschaften des Zweiten Weltkriegs, der sie traumatisiert hatte. Vgl. zu Jaegers Biographie die Ausführungen in Jaeger: *Man glaubt es nicht*, S. 11–158 und in Schamoni: *Der Jaeger und sein Meister*.

19 Bei *Praxis Doktor Jaeger* ist die Sprachkritik im Sinne einer Komisierung kommunikativen Handelns insofern evident, als Jaeger die populäre NDR-Radioratgeberseendung *Was wollen Sie wissen?* mit dem Schriftsteller Walther von Hollander und den dort vorherrschenden Beratungsduktus treffend parodierte.

20 Vgl. Jaeger: *Man glaubt es nicht*, S. 11–158 und Schamoni: *Der Jaeger und sein Meister*.

21 Vgl. Jaeger: *Man glaubt es nicht*, S. 217–328. Viele der Texte wurden bei Kein & Aber Records in Zürich auf CD wieder veröffentlicht, einzelne sind auch auf YouTube zu finden.

22 Vgl. ebd., S. 224.

den Sketch *Gespräch mit dem Schwiegervater*,²³ in dem ein ehemaliger Boxer dem Freund seiner Tochter sprachlich nur notdürftig kaschiert Prügel androht, oder *Vermieterin*,²⁴ in dem die titelgebende Sprecherin schwerste Kindesmisshandlungen als notwendige Erziehungsmaßnahmen darstellt, den potentiellen Mieter dabei zugleich anflirtet und beleidigt).

Sprachkritik ist dabei zentral für die Funktionsweise des Jaeger'schen, oft pointenlosen Humors. Sie zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: Sie begegnet mitunter als Wortkritik, wenn z.B. im Sketch *Zollverwaltung* die Rückgabe von in der Schweiz entwendeten, bereits verzollten Waren dem Bestohlenen erneut berechnet und vom deutschen Zollbeamten zum »Rückexport«²⁵ deklariert wird; deutlich häufiger als Stil- und Diskurskritik, wenn etwa im Sketch *Entwicklungspolitik* der Dritte Weltkrieg als zentrales Instrument der Entwicklungspolitik ausgeflaggt und die mit zahlreichen Euphemismen arbeitende instrumentelle Vernunft damit auf die Spitze getrieben wird:

Der Kongreß des Weltgesundheitsrates der Vereinten Nationen ergab, daß die durch den 3ten Weltkrieg ausgelöste Bevölkerungsreduzierung ausreicht, um die Welt vor einer Hunger- und Wirtschaftskrise weltweiten Ausmaßes zu bewahren. Ein Gremium von anerkannten Wissenschaftlern und Futurologen warnte unlängst davor, durch Unterdrückung des 3ten Weltkrieges eine weit größere Katastrophe auszulösen, die in eine weltweite Krise führen könne.

[...]

Futurologen sowie Mitarbeiter der NASA und des Welternährungsrates sind dabei, ein Programm auszuarbeiten, das einen stufenweisen Abbau des weltweiten Krieges vorsieht. Die ersten Stufen bestünden darin, sich mit einer vernünftigen Anwendung von Atomwaffen zu beschränken, deren Sinn es wäre, auch wirklich nur Ballungszentren zu treffen, aber dünn besiedelte Gebiete zu schonen.

Aus dieser Sicht wird natürlich dem Krieg all das Düstere, Undurchsichtige, scheinbar Schreckliche und Kriegsromantische genommen, das wir immer wieder, und nicht zuletzt in Unkenntnis, bereit sind in ihn hineinzuprojizieren.²⁶

Eingepasst ist diese Kritik allerdings fast immer in eine Kritik sprachlich-kommunikativen Handelns, wenn Jaeger zeigt, wie scheinbar rücksichtsvolles Sprechen in Aggression umschlägt. Dazu soll ein abschließender, genauerer Blick auf den Sketch *Kündigung* dienen: Ein nicht namentlich genannter Industriemeister überreicht einem nicht zu Wort kommenden Herrn Niemöller oder Niemann oder Niemeier – den richtigen Namen kennt er offenbar nicht – die fristlose Kündigung und versucht dabei wort-

23 Vgl. Heino Jaeger: »Gespräch mit dem Schwiegervater«, https://www.youtube.com/watch?v=tvn_FEhxP4 (aufgerufen am 13.10.2025).

24 Vgl. Jaeger: *Man glaubt es nicht*, S. 394f.

25 Ebd., S. 425–427.

26 Ebd., S. 189f.

reich mäandernd und von zahlreichen »ähs« begleitet, den Vorgang nicht beim Namen zu nennen. Zunächst biedert er sich seinem Gegenüber an:

drüben auch in der anderen Abteilung ist mir zu Ohren gekommen, daß Sie ja doch ähhh, also ein recht strebsamer, und auch ein recht fleißiger und selbständiger Mitarbeiter sind, und auch waren ... Und ich hatte eigentlich in der letzten Woche vor – ich hab das auch mit Herrn Behrens noch besprochen, extra – äh wir wollten Sie eigentlich eine Stufe höher, näh, ins ähh in die Stufe 3 wären Sie dann ja schon gekommen, mit hineinnehmen und Sie sollten dann auch eigentlich schon mal dann ein etwas selbständigeres Arbeitsgebiet ... mähhh, zunächst mal hinein ... äh ... äh ... äh gebracht werden.²⁷

Direkt darauf folgt die erste, als Kündigungsgrund in Stellung gebrachte Anschuldigung des Zuspätkommens, die allerdings nur angedeutet und dann gleich wieder zurückgenommen wird. Auf diese Geste des Verständnisses folgt sogleich eine Relativierung und eine neue, wiederum nicht klar ausgesprochene Anschuldigung:

Mir ist zu Ohren gekommen, und das war also mh, nicht nur letzte Woche, sondern das war auch schon also eine ganze Zeit her... Mh, daß Sie also da, nicht wahr, nun in der Kantine ... also so wurde mir berichtet, ich mein, ich hoff es nicht, aber daß Sie also nun oben in der Kantine da herum ... sitzen würden, wenn alle schon gegangen wären, und äh ... dann nun also den großen Mann spielen würden, nicht wahr, da hab ich also von einem großen ähm, ich möchte beinah schon sagen, Bankett, wurde mir da berichtet, also einem äh, also es ... an einem Tag wurden z. B., fanden die Reinemachefrauen da eine, äh, geradezu Galerie von Weinflaschen und dergleichen, ich meine, ich äh ... es wird Ihnen nicht unterstellt, ob das nun ... nicht wahr. Aber jedenfalls diese Flaschen wurden nun mal gefunden in der Kantine, nicht wahr. Und ich finde es also, ich finde es doch recht merkwürdig, ich hab dann also, äh, von Herrn Behrens gehört, daß Sie wohl doch ab und zu auch mal Wein trinken, zumindestens in der Freizeit, was Sie nun hier machen ... spielt ja keine Rolle.²⁸

Im Verlauf des monologisch bleibenden Dialogs wird die Absicht des Sprechers immer deutlicher, sein Gegenüber mit haltlosen, nur angedeuteten und dann wieder überspielten oder zurückgenommenen Vorwürfen weichzuklopfen, um ihm die Entlassungspapiere ohne Gegenwehr aushändigen zu können. Die vielen Verlegenheitsäußerungen zeigen zum einen, dass gegen den Gekündigten eigentlich nichts vorliegt, es sich vielmehr um einen verdienten, langjährigen Mitarbeiter mit Invalidenpass handelt, der in schweren Zeiten auch schon einmal auf seinen Lohn verzichtet hat, um die Firma zu schützen. Zum anderen machen sie deutlich, dass der Sprecher zwar unsicher ist, aber dennoch bereit, die betriebsbedingte Kündigung, die er selbst offenbar nicht beschlossen hat, sondern nur ausführt, nicht

²⁷ Ebd., S. 368.

²⁸ Ebd., S. 368f.

nur gehorsam umzusetzen, sondern auch sein Gegenüber mit völlig aus der Luft gegriffenen Vorwürfen herabzusetzen und ihm damit die Schuld für die Kündigung in die Schuhe zu schieben. Die Norm der Höflichkeit und des Gehorsams stehen bei diesem Vorgang offenbar in Konflikt und lassen den Monolog u. a. wegen der Unfähigkeit des Sprechers, zwischen diesen zu vermitteln, lächerlich erscheinen. Exemplarisch zeigt sich hier wie in vielen anderen Sketchen Jaegers auch, z. B. in den Arztgesprächen, eine auf Gehorsam basierende Empathielosigkeit, die der institutionellen Machtausübung die von den in diese Zusammenhänge eingebundenen Individuen geübte Praxis der sprachlich camouflierten Herabsetzung an die Seite stellt. Die alte BRD erscheint damit bei Jaeger als eine Gesellschaft, die herabsetzendes, latent aggressives Sprechen als weitgehend normal ansieht. Ein Aufbegehren Herrn Niemöllers oder Herrn Niemanns oder Herrn Niemeiers ist jedenfalls nicht bezeugt. Wie sich diese hier erst einmal nur behauptete Jaeger'sche Diagnose in eine Kulturgeschichte der Kritik sprachlich-kommunikativen Handelns in den langen 1960er Jahre einfügt, bleibt zu prüfen.

Wenn Jaegers Sprachkunstwerke hier u. a. als sprachkritische Kunstwerke vorgestellt wurden, dann müssen dazu allerdings zwei Einschränkungen gemacht werden: Erstens handelt es sich nicht um Sprachkritik im expliziten Sinne. Jaeger führt performativ vor, wie Sprache eingesetzt wird, um Aggression zu beschönigen oder zu verharmlosen oder selbst mittels Sprache aggressiv zu handeln. Und dabei ist eine Ebene, von der hier bisher ganz abgesehen wurde, von zentraler Bedeutung: die auditive.²⁹ Jaegers Sprachkritik arbeitet vor allem mit dem Mittel der Imitation von Sprechweisen. Verharmlosungen, Drohungen, Anmaßungen sind weniger im verwendeten Wortmaterial als viel mehr in den Betonungen, Phrasierungen, Stimmenimitationen Jaegers greifbar. Wenn Christian Meurer Jaegers Komik als ein »veralberndes Simulacrum von Sozialkritik«³⁰ charakterisiert, dann ist damit zweitens angesprochen, dass es zweifelhaft ist, ob sich aus den Jaeger'schen Szenen eine Richtung dieser Kritik ausmachen lässt, in dem Sinne, dass eine deutlich erkennbare Gegennorm etabliert wird, wie es »eigentlich« besser sei. Jaeger zeigt kommunikative Aggression ohne Gegenmodell. Dieses gälte es wohl außerhalb seines Werks zu suchen.

* * *

29 Vgl. dazu auch die Hinweise zur primären Oralität bei Jaeger in Bettina Clausen: »Für Anfänger. Als Heino-Jaeger-Hommage«, in: Busch (Hg.): *Heino Jaeger*, S. 29–33.

30 Christian Meurer: »Jaegerworte, Jaegerwelten«, in: Jaeger: *Man glaubt es nicht*, S. 449–473, hier S. 468.

Nachtrag: Mit Bezug auf die »noble Kommunikation« der wortgewandten Verhüllung von Sachverhalten empfiehlt der alte Lorient 2004 übrigens, sich des Wortes »Duks« aus dem Märchen *Das Waldhaus* der Gebrüder Grimm zu bedienen. Dieses markiere als Verlegenheitsausdruck, dass es zwar etwas zu sagen gäbe, man aber nichts sagen könne oder wolle.³¹ »Duks« statt »Rückexport« oder »Konsolidierung« – das wäre doch mal ein Anfang.

³¹ Vgl. Lorient: »Duks«.

Von Dingen, Undingen und Requisiten. Kursorisches zu Thomas Bernhard

Mona Körte versteht sich auf Theoretisierungsversuche des Untheoretisierbaren. Ablesen lässt sich dies u.a. an ihren viel beachteten Arbeiten zum Unding in der Literatur, besser gesagt, zu *den* Undingen.¹ Mit Kollektivsingularen ist es bei Mona Körte so eine Sache. Sie benutzt sie immer mal, ganz wohl – oder auch nur ganz ernst – ist es ihr mit ihnen augenscheinlich nie.

Nachdem sie pflichtschuldig, ja beinahe schon missmutig den Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch zum Unding referiert hat, hält Mona Körte in einem neueren Handbuch-Artikel dazu folgendes fest: Das Unding

bleibt [...] eng auf sein Gegenstück, das Ding bezogen. Allerdings tritt an die Stelle einer Konkretion ein bewegliches, changierendes Moment, wodurch das Unding ein ganz eigenes semantisches Feld ausbildet. Dem Wesen und der Form nach unentscheidbar, steht es auf der Kippe: Es ist intelligibel und sinnlich, ein Etwas, aber auch ein Nichts, materiell und metaphysisch, bedarf es der sinnlichen Qualitäten gar nicht erst oder streift diese ab. *De facto* wird mit dem Unding der feste Grund aufgekündigt, den das (ebenfalls nicht sehr) fixierte Ding zu versprechen scheint [...].²

Ihre Provokationen platziert Mona Körte gerne beiläufig, in diesem Fall in einer Klammer. Wenn nämlich das »Gegenstück« des Undings, das Ding, »(ebenfalls nicht sehr fixiert)« ist, dann entzieht sich auch das Verhältnis von Ding und Unding selbst einer handfesten ›Fixierung‹. Das Ding hat immer schon das Potenzial, zum Unding zu mutieren. Ding und Unding sind mitnichten so stabil unterscheidbar, wie es das Begriffswort des ›Undings‹ suggerieren mag. Obwohl sie wie alle respektablen Literaturwissenschaftler der Sprache chronisch misstraut, bedient sich Körte einer präzisen und perspektivenreichen Metaphorik, um die schwierige Konstellation einzufangen. Das Unding kündige »den festen Grund« auf, den das Ding

1 Vgl. etwa Mona Körte: »Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012), H. 1, S. 57–71; Mona Körte: »Unding«, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin/Boston 2018, S. 448–450.

2 Körte: »Unding«, S. 448.

nicht etwa garantiert, sondern lediglich »zu versprechen scheint«. Diesen Impetus des Dings ans Licht zu bringen, bedarf es jedoch des Blicks auf das Unding, bedarf es des Blicks auf das Ding vom Unding *aus*.

In den zitierten Sätzen *kündigt* Mona Körte ihrerseits eine prominente Theorie oder Philosophie des Dings unterschwellig auf. Die Rede ist von den Ding-Überlegungen Martin Heideggers, die das Ding konsequent in eine Semantik des Grundes und der Erdung eingelassen hatten. Sie kulminieren in dem bekannten *Kunstwerk*-Aufsatz aus den 1930er Jahren, in dem Heidegger das Ding am Beispiel der zahlreichen Schuh-Gemälde van Goghs auszuleuchten versucht.³ Die von van Gogh ermalten Bauernschuhe zeugen in dem Maße vom gesamten Leben der Bäuerin und ihrer Erdung, in dem sie ihr »dienlich« sind,⁴ sie den Eindruck der »Verlässlichkeit«⁵ erwecken und sie die Bäuerin ihrer eigenen »Welt gewiß« sein lassen.⁶ Die Schuhe machen ihre Trägerin heimisch auf der Welt, dank ihrer vernimmt sie den »verschwiegene[n] Zuruf der Erde«.⁷ Ihre Schuhe verleihen der Bäuerin Halt in dem Maße, wie sie diese weder spürt noch an sie denkt und sie die Schuhe über ihrem Gebrauch regelrecht vergisst. Die Leistung des Kunstwerks liegt für Heidegger u. a. darin, seinen Betrachtern diese ureigenen Möglichkeiten des Dings vorzuführen. Die Kunst entbirgt die verborgene Seinsqualität des Dings.

Weiter vom Unding kann sich eine Theorie des Dings kaum entfernen, doch wie immer man sich zu den Gemälden van Goghs positionieren will: Die moderne Kunst dürfte Körte näherstehen als Heidegger. In der Literatur zumindest lauert in vielen Dingen bereits das Unding. Und es lauert oft gerade dort, wo das Ding »einen festen Grund [...] zu versprechen scheint.« Ein Autor wie Thomas Bernhard erhebt diese Lage der Dinge zum poetologischen Programm. Mithilfe der Dinge spielen seine Texte systematisch eine Diskrepanz zwischen literarischen Verfahren und Figuren aus. Anders als seine Texte selbst, können Bernhards Protagonisten dem Grund-Versprechen der Dinge noch viel abgewinnen. Es sind oft Gebrauchsgegenstände, mit denen sie sich in ihrer autoritären Panik selbst zu erden versuchen.

Der Clou von Bernhards Gebrauchsgegenständen besteht jedoch bereits auf Figurenebene darin, dass sie sich ihrem Gebrauch chronisch verweigern. Mit Blick auf Heidegger ließe sich sagen, dass die Bernhard'schen

3 Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, I. Abt.: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970*, Bd. 5: *Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 1–74.

4 Ebd., S. 18.

5 Ebd., S. 19.

6 Ebd.

7 Ebd.

Dinge in ihrem Gebrauch niemals vergessen werden können. Ihre eigenen Dinge sind den Protagonisten nicht einfach zu Diensten, vielmehr gewinnen sie in der Regel eine Art Eigenleben, das im Lauf der Texte obsessive Züge annimmt. So sehr Bernhards so genannte ›Geistesmenschen‹ auf konkrete Dinge strikt angewiesen sind – der Maler Strauch aus *Frost* auf seinen Spazierstock, die beiden Brüder aus *Amras* auf das seit Jahrhunderten im Familienbesitz sich befindende Augsburger Messer, Onkel Georg aus *Auslöschung* auf seinen Schreibtisch mit der Platte aus Carraramarmor,⁸ Minetti aus dem gleichnamigen Theaterstück auf seinen Koffer und seine Maske, Caribaldi aus *Die Macht der Gewohnheit* auf sein Kolophonium, Schuster aus *Heldenplatz* auf seinen ›Universitätsanzug‹ – ihre Dinge vermögen die Figuren grundsätzlich nicht zu erden. Im Gegenteil ent-rücken und ver-rücken die Dinge ihre Besitzer konsequent und führen mit ihrer eigenen Grundlosigkeit auch die der Figuren vor Augen. Ding und Unding werden in Bernhards Texten zu ununterscheidbaren Größen.

Heimisch machen sie niemanden. Es sind im Gegenteil die Unwirtlichkeit der Welt und die Unzugehörigkeit des Menschen zur Erde, die bei Bernhard vielleicht nirgendwo greifbarer werden als in seiner Darstellung von (Un-)Dingen. Beobachten lässt sich dieser Prozess auf zwei Ebenen. Phänomene der Verweigerung und des Entzugs zeichnen nicht allein Ding und Unding als solche aus. Sie tangieren eminent auch jeden Verweiskarakter und jede Zeichenhaftigkeit, mit denen Leser und Zuschauer versucht sein könnten, Undinge – gleichsam literarisch – zu domestizieren.

Bernhard schottet die Dinge sowohl gegen ihren textinternen Gebrauch als auch gegen ihr semiotisches und hermeneutisches Potenzial ab. Im Vergleich zu seiner Prosa scheint mir sein Theater diese Tendenz noch einmal wesentlich zu forcieren. Die Dinge, die wir auf Bernhards Bühnen antreffen, können von seinen Protagonisten im herkömmlichen Sinn nicht gebraucht und sie können von seinen Zuschauern im herkömmlichen Sinn nicht gedeutet werden. Das dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass Bühnenrequisiten zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit oszillieren, sie in ihrem epistemologischen Status mithin so unstabil sind, dass sie eine geradezu naturwüchsige Affinität zum Unding aufweisen.

Das Verständnis dieser Zusammenhänge verkompliziert sich noch einmal dadurch, dass Bernhards Theater über weite Strecken Metatheater ist. Es ist von vornherein nicht eine Welt, in der die Figuren ankommen könnten oder wollten, es ist das Theater. Genauer gesagt ist es die Bühne,

⁸ Der Schreibtisch Onkel Georgs ist in *Auslöschung* eine zentrale Instanz hinsichtlich der Produktion und Auflösung von Schrift. Vgl. dazu Mona Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*, München 2012, S. 145–163; Claude Haas: *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa*, München 2007, S. 121–128.

die die Figuren nicht in der Form aufzunehmen vermag, in der diese es sich versprechen. Bernhards Figuren wollen auf ganz anderen Bühnen spielen als auf denen, die sein Theater für sie vorsieht. Seine Figuren treten notorisch im falschen Stück auf. Durchgespielt wird dieser Prozess maßgeblich über Requisiten, und er kulminiert in *Die Macht der Gewohnheit* von 1974. *Die Macht der Gewohnheit* spielt in einem einer Zirkustruppe gehörenden Wohnwagen. Der Zirkusdirektor Caribaldi will sich nicht länger mit der Zirkusbühne begnügen, sondern mit seiner Truppe Schuberts *Forellenquintett* in noch nie gekannter Perfektion zur Aufführung bringen. Die Zirkusbühne soll zur Konzertbühne umfunktioniert werden. Das Stück verpflichtet seine Hauptfigur als Theater jedoch brutal auf die Zirkusbühne, das Konzert findet nicht statt.

Die Macht der Gewohnheit reizt die Requisiten in ihrem Verhältnis zur Bühne und zur räumlichen Orientierung der Figuren maximal aus, indem es seine Requisiten unablässig zu Boden fallen lässt. Es ist demnach die Erdung der Dinge, die fortwährend scheitert und die Caribaldi zum Spiel auf der falschen Bühne (wie zum falschen Spiel auf der Bühne) verdammt. Schon in der ersten Regieanweisung heißt es, das *Forellenquintett* liege auf dem Boden.⁹ Zu Boden fallen im Lauf des Stücks u.a. auch das Kolophonium, ein Taschentuch, ein Schuhfetzen, eine Haube und eine Viola. Binahe fällt wiederholt das Cello, so dass *Die Macht der Gewohnheit* wesentlich im Fallen und im Wiederaufheben von Dingen besteht.

Der Fall der Dinge entspricht in *Die Macht der Gewohnheit* nicht mehr den Konventionen des Zirkus. Eine von Volker Klotz treffend so genannte »Bockigkeit« der Dinge im Zirkus will der Bernhard'sche Zirkusdirektor gerade beenden.¹⁰ Caribaldi versucht den Clown, der im Stück der »Spaßmacher« heißt, partout davon abzuhalten, seine Haube vom Kopf fallen zu lassen, obwohl dieser Akt offenkundig das Herzstück der Clownsnummer, wenn nicht sogar der gesamten Zirkusperformance darstellt. Caribaldi will dafür sorgen, die Dinge an ihrem angestammten Platz verbleiben zu lassen. Er versucht, ihre »Verlässlichkeit« als Gebrauchsgegenstände förmlich zu erzwingen.

Signifikanterweise zeugt auch sein Traum vom vollendet gespielten »Forellenquintett«, das Caribaldi zunächst noch als bloße Konzentrationsübung für den Zirkus hatte einstudieren wollen, von diesem Begehren. Es ist in erster Linie gar nicht der allerhöchste Kunstanpruch und die für

⁹ Thomas Bernhard: »Die Macht der Gewohnheit. Komödie«, in: ders.: *Dramen 2, Werke 16*, hg. von Manfred Mittermayer/Jean-Marie Winkler, Frankfurt a.M. 2005, S. 7–124, hier S. 11.

¹⁰ Vgl. Volker Klotz: *Gegenstand als Gegenspieler: Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*, Wien 2000, S. 19.

ihn unerreichbare Immaterialität der Musik, an der die Caribaldi-Figur scheitert, sondern der eigene Erdungsversuch dank der Dinge. Caribaldi will den Dingen das Unding austreiben. Das zeigt sich v.a. an dem im Stück exzessiv erwähnten Kolophonium.

Das Kolophonium hat bekanntlich die Aufgabe, den Haftgleiteffekt der Bögen von Streichinstrumenten zu steigern. Caribaldis Bemühen zielt durchgehend auf eine bessere Haftung der Dinge ab. Caribaldi will die Dinge in Haft nehmen. Das zeigt sich auch an der Clownsnummer, wenn er die Seidenhaube des Spaßmachers durch eine gestärkte Leinenhaube zu ersetzen versucht, damit sie nicht mehr so schnell vom Kopf fallen kann.

Das Stück selbst führt aber nichts anderes vor Augen als den Bankrott dieses Unterfangens. Die Dinge entziehen sich ihrem Gebrauch und fallen zu Boden. Versucht Caribaldi, sich selbst und die Dinge zu erden, entzieht das Stück ihnen paradoxerweise den Grund gerade dort, wo sie zu Boden fallen. Als Requisitenstück hält *Die Macht der Gewohnheit* die Dinge in der Schwebelage und in der Luft, es treibt mit ihnen ein bodenloses Spiel. In diesem präzisen Sinn lassen sich die Requisiten des Textes als Undinge bezeichnen.

Konsequenterweise verweigert Bernhards Theater seinen Requisiten auch ihren herkömmlichen literarischen Gebrauch. Requisiten erfahren in der dramatischen Tradition seit altersher oft massive poetologische Aufladungen. Sie indizieren Handlungsverläufe, werden für Gattungsmarkierungen eingesetzt oder verweisen auf die Textualität des Dramas. Die Haarlocke Orests stößt die *anagnorisis* in der *Orestie* an, die Perücke Adams führt zu lustigen Verwechslungsszenen im *Zerbroch'nen Krug*, Odoardo Galotti schlägt mit dem dem Prinzen vor die Füße geworfenen Dolch eine »schale Tragödie«¹¹ aus, Desdemonas Taschentuch bildet nicht allein den Brennpunkt der gesamten Intrige in *Othello*, es wird über eine Semantik des Webens und Nähens auch durchgehend in eine Textur-Metaphorik eingebunden, die es zum Emblem für den dramatischen Text selbst erhebt.

Bernhards Requisiten schwören derartigen Tendenzen vollständig ab. In ihnen verdichten sich weder Handlungsverläufe noch Gattungs- oder Formreflexionen. Undinge sind sie auch insofern, als sie nie zu umfassenden, geschweige denn überdeterminierten Dingsymbolen aufsteigen können. Ihre poetologische Funktion besteht in der Absage an herkömmliche poetologische Funktionen von Requisiten. Insofern ließe sich Bernhards gesamtes Theater als Unding bezeichnen. Eine derartige

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing: »Emilia Galotti«, in: ders.: *Werke. Zweiter Band*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971 [1772], S. 127–204, hier S. 204.

Feststellung beruhte nicht auf einer (wie man leichtfertig sagt) bloßen Metapher, sondern wäre dem Hantieren mit Udingen auf der Bühne und dessen poetologischer Zuspitzung abgewonnen.

Freilich bleibt das Uding dabei so eng auf sein Gegenstück, das Ding, bezogen, dass ihm durch die Hintertür womöglich eine Konventionalität eignet, die die kanonischer Requisiten übersteigt. Die Unbehaustheit, die von Bernhards Udingen ausgeht, kennt eine eigene Art von ›Verlässlichkeit‹. Genau besehen stehen seine Udinge phänomenologisch auch gar nicht auf der Kippe, sie sind immer schon gekippt. Das heißt auch und nicht zuletzt, dass es bei Bernhard keine *Udinge* gibt, sondern schlechterdings alles zum *Uding* zu werden droht. Und wenn Kollektivsingulare in der Wissenschaft mitunter einen gewissen Sinn haben mögen – in der Literatur gehen sie eigentlich gar nicht.

Vom widerständigen Bilderbuch

»Am Montag gruben Sam und Dave ein Loch.«¹ Mit dieser nüchternen Feststellung beginnt die Erzählung in der deutschsprachigen Übersetzung des Bilderbuchs *Sam & Dave Dig a Hole* (2014, deutsch *Sam & Dave graben ein Loch*) des Autoren-Künstler-Duos Mac Barnett und Jon Klassen. Und tatsächlich, diese scheinbar simple Tätigkeit der beiden Protagonisten strukturiert das gesamte Bilderbuch. Insbesondere Dave erweist sich bei diesem Projekt als unermüdlich: »Wann sollen wir aufhören zu graben?«, fragte Sam. »Wir haben ein Ziel«, sagte Dave. »Wir graben so lange, bis wir etwas ganz Besonderes finden.« (11) Die beiden graben und graben, schon bald ist das Loch so tief, dass ihre Köpfe nicht mehr über den Rand hinausragen. Zunächst scheint dieses vermutlich anstrengende Abenteuer den Kindern Spaß zu machen und sie machen es sich zwischendurch in ihrem Loch heimelig-gemütlich: »Dave trank Schokoladenmilch aus einer Feldflasche. Sam aß tierförmige Kekse, die er eingewickelt in ein Taschentuch seines Opas mitgebracht hatte.« (17)

Die Multimodalität des Bilderbuchs macht es möglich, dass zeitgleich zu Sam und Daves erfolgloser Suche nach etwas ganz Besonderem im Bild eine weitere Ebene erzählt werden kann. Die beiden Unglücklichen nämlich graben immer weiter und weiter, dabei aber an immer größer und größer werdenden Diamanten vorbei, deren Präsenz nur der sie begleitende Hund zu erahnen scheint. Besonders eindrücklich wird dieses unermessliche Pech dann, wenn Sam und Dave sich beim Graben aufteilen, um durch umfangreichere Geländesichtung ihre Chancen auf einen besonderen Fund zu erhöhen:

Die Komik entwickelt sich also, den Konventionen des Bilderbuchs folgend, aus dem Zusammenspiel von Bild und Text sowie darüber hinaus, den Konventionen der Kinderliteratur im Allgemeinen folgend, aus dem Zusammenspiel der unwissenden Protagonisten und der wissenden

¹ Mac Barnett/Jon Klassen: *Sam & Dave graben ein Loch*, übers. von Thomas Bodmer, Zürich 2025, S. 9. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text. Das Bilderbuch ist nicht paginiert. Die Seitenzahlen werden deshalb beginnend mit dem Cover als Seite 1 fortlaufend gezählt.

Rezipient:innen. Das Bilderbuch lehnt sich damit an eine Tradition an, wie wir sie etwa aus dem Kasperletheater kennen. Während der Kasper das sich anschleichende Krokodil meist nicht bemerkt, haben die kindlichen Zuschauer:innen das Wissen und damit die Macht, vor dem Angriff des Krokodils zu warnen oder auch nicht.

Der Klappentext zur deutschsprachigen Übersetzung von Thomas Bodmer bewirbt *Sam & Dave graben ein Loch* als »philosophisches und zugleich lustiges Bilderbuch« (48), und ja, vielleicht kann, wer mag, dem weiteren Verlauf des recht ereignislosen Abenteuers auch Philosophisches ablesen. Das Graben ermüdet und Sam und Dave schlafen ein. Wie Carrolls Alice stürzen sie im freien Fall ins Ungewisse, statt mit weißem Kaninchen hier mit überaus skeptisch dreinblickendem Hund.² Auch an dieser Stelle bleibt der Text pragmatisch: »Dann fielen Sam und Dave.« (34)

Das vermeintlich philosophische Potenzial des Bilderbuchs betont der Klappentext mit der Jagd nach dem Besonderen: »Nur, was ist das Besondere?« (48) Nach ihrem freien Fall landen Sam und Dave auf weichem Boden. »›Na«, sagte Sam. ›Na«, sagte Dave. ›Das war doch ziemlich was Besonderes.« (39) Und das Glück, für das sie sich so abgemüht haben, scheint dann doch in der Behaglichkeit des Alltäglichen zu liegen: »Dann gingen sie ins Haus, wo es Schokoladenmilch gab und Tierchenkekse.« (41) Ihr Zuhause ist ein ins Bild gesetztes ländlich anmutendes Idyll. Vor dem Haus wächst ein kleiner Birnbaum mit schweren Birnen, auf der Veranda steht eine blau blühende Topfpflanze, auf ihrem Dach eine humorvoll anmutende Wetterente. Das grünblaue Halsband der sie erwartenden Katze fügt sich harmonisch in dieses Farbspektrum ein. Sam und Dave können jetzt Kraft tanken für ihr nächstes Abenteuer.

So weit so nett, so unterhaltsam, und letztlich auch – so konventionell. Im kinder- und jugendliterarischen Feld, das seit seiner Ausprägung im 18. Jahrhundert eng mit dem pädagogischen Feld verzahnt ist, sind literarischen Texten gewisse Regeln auferlegt, zumindest, wenn sie gedruckt und gelesen werden wollen. Zu diesen Regeln beziehungsweise Konventionen gehört unter anderem, dass die Texte, wenn schon nicht zwingend positiv, so doch mit einem hoffnungsvollen Ausblick enden. Zu viel Hoffnungslosigkeit scheint jungen Menschen nicht zumutbar. Ein starkes Wertungskriterium ist neben der ästhetischen Gestaltung die Frage danach, welche Werte ein Text vermittelt. Die Kinder- und Jugendlitera-

² Verwiesen wird hier natürlich auch auf Dorothy, die in L. Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) gemeinsam mit ihrem Hund Toto von einem Wirbelsturm in die Welt von Oz getragen wird.

Abb. 1:
Mac Barnett/
Jon Klassen: *Sam
& Dave graben ein
Loch.* © NordSüd
Verlag, S. 20f.

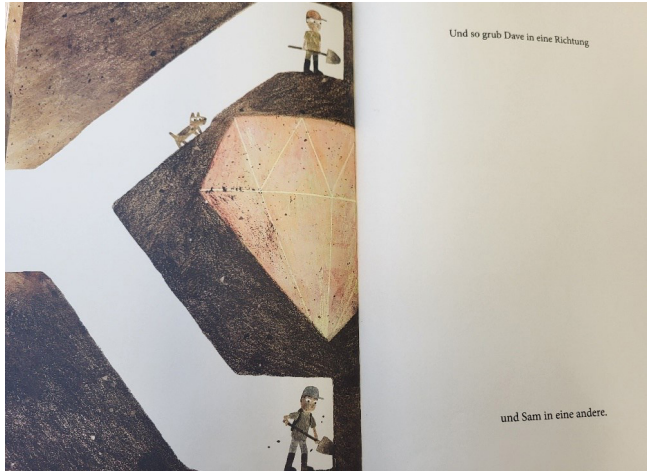


Abb. 2:
Mac Barnett/
Jon Klassen: *Sam
& Dave graben ein
Loch.* © NordSüd
Verlag, S. 40f.

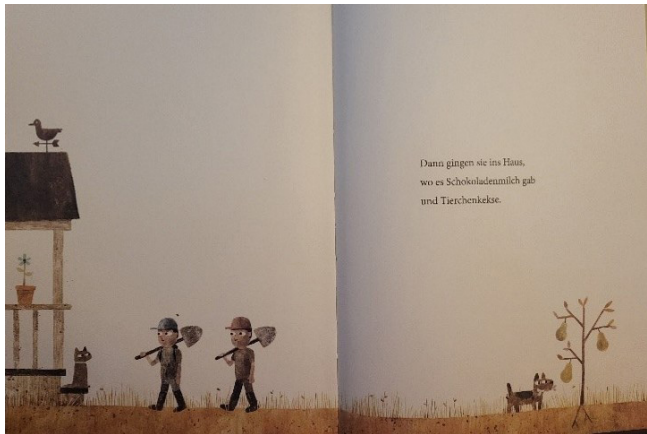
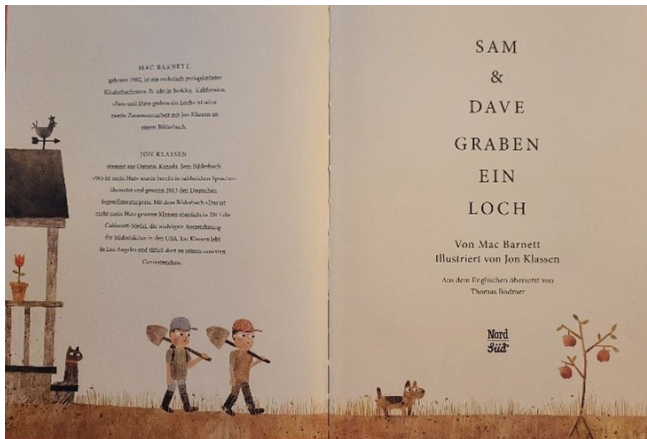


Abb. 3:
Mac Barnett/
Jon Klassen: *Sam
& Dave graben ein
Loch.* © NordSüd
Verlag, S. 6f.



tur ist (auch) Sozialisationsliteratur.³ Auch der *Unsinn*, der Unfug, der spätestens seit Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) fest zum kinder- und jugendliterarischen Repertoire gehört, wird diesem Formzwang folgend spätestens von den Vermittlungsinstanzen mit Bildungs- und Erziehungszielen verbunden. Sam und Daves Scheitern erhält philosophisches Potenzial.

Nun macht es die Multimodalität des Bilderbuchs aber auch möglich, dass die Handlung schon vor dem ersten programmatischen Satz beginnt. Der Peritext des Bilderbuchs, genauer gesagt die Titelei, stellt uns wortlos die oben beschriebene Lebenswelt der Protagonisten vor. Doch: Auf der Veranda steht eine rote Tulpe, auf ihrem Dach ein wohlbekannter Wetterhahn, vor dem Haus wächst ein kleiner Apfelbaum mit roten Äpfeln. Rot ist auch das Halsband der Katze, die Kindern und Hund auf ihrem Weg zum Lochgraben hinterher sieht:

Sam und Dave, so erschließt sich rein über die Bildebene, sind nach ihrem freien Fall mitnichten wieder dort angekommen, wo sie gestartet sind. Wir können nicht wissen, in wessen Hände die beiden sich am Ende vertrauensvoll begeben, wir können nicht wissen, wer sie hier mit Schokoladenmilch und Tierchenkeksen erwartet. Sam und Dave sind arglos, die beiden Tiere jedoch nicht. Deren Mimik kann man am Ende ablesen, dass sie sich wohl noch nie gesehen haben (vgl. 42 f.). In diesem Bilderbuch sind die tierischen Figuren die wissenden.

Ob das Leben der Protagonisten behaglich weitergeht – einer trägt eine rote, der andere eine blaue Kappe – vielleicht entstammt jeweils einer der jeweiligen Welt und die beiden wechseln hin und her? – oder ob sich diese zweite Welt als durchaus gefährlich erweist wie etwa für Alice das *Wonderland* oder alptraumhaft wie die *other world* in Neil Gaimans *Coraline* (2002), wir können es nicht wissen.

Diese Dimension der Handlung, dieses Moment des Unwohlen und Ungewissen wird von Barnett und Klassen jedoch regelrecht in der Bilderbuchperipherie versteckt. Ben Dammers hat in seiner Studie *Bilderbuchperipherien. Mediale Räumlichkeit und Blickbewegungen im Bilderbuch* (2024) nachgewiesen, dass die kindlichen Leser:innen den Peritext des Bilderbuchs meist nicht beachten.⁴ Ob Erwachsene der Titelei von *Sam & Dave graben ein Loch* so viel Aufmerksamkeit schenken, dass sie den

³ Vgl. Gabriele von Glasenapp/Gina Weinkauff: *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn 2014, S. 218–227.

⁴ Vgl. Ben Dammers: *Bilderbuchperipherien. Mediale Räumlichkeit und Blickbewegungen im Bilderbuch*, Berlin 2024, S. 168.

ungewissen Verbleib der kindlichen Protagonisten als Teil der Erzählung registrieren, darüber kann nur spekuliert werden.⁵

Mac Barnett und Jon Klassen scheint hier etwas ganz Besonderes zu gelingen. Ihr Bilderbuch über die Suche nach etwas ganz Besonderem entspricht mit seiner heiteren Gelassenheit, den Verweisen auf Klassiker und Topoi der Kinderliteratur, auch mit der leisen Andeutung eines Nachdenkens über die Freuden des Lebens den Konventionen, ja den Formzwängen des kinder- und jugendliterarischen Feldes. Das Buch wurde gedruckt und gelesen, international übersetzt. Barnett und Klassen aber nutzen die spezifische Medialität des Bilderbuchs, um Widerstand gegen genau diese Formzwänge, das quasi topische Happy End etwa, einzuschleusen und um darauf hinzuweisen, die Materialität als Teil der Literatur ernst zu nehmen. Dass das Bilderbuch in Deutschland schon seit geraumer Zeit nur noch im englischsprachigen Original erhältlich ist, das kann ein Hinweis darauf sein, dass den deutschsprachigen Vermittlungsinstanzen der Verbleib von Sam und Dave dann doch zu unbehaglich war.

5 Die anekdotische Evidenz zeigt: Studierende in zahlreichen Seminaren haben diese Bilderbuchperipherie ebenso überblättert. Die (wenigen) Laienrezensionen im Internet zeigen diesbezüglich ein ambivalentes Bild: Während der »Mamas und Papas Blog« schon im Teaser zur Rezension die Frage stellt: »Aber ist es wirklich dasselbe Haus?« (<https://www.mamas-und-papas-blog.de/post/rezension-sam-und-dave-graben-ein-loch>; aufgerufen am 16.02.2026), wird diese Dimension des Bilderbuchs in der Rezension des Buches der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien der GEW (AJuM) nicht einmal erwähnt. Sehr wohl erwähnt wird auch von diesem Vermittlungsakteur allerdings das vermeintlich philosophische Potenzial des Textes (siehe: <https://www.ajum.de/rezension/sam-dave-graben-ein-loch>; aufgerufen am 16.02.2026).

EMMANUELLE SÉJOURNÉ

Der unmögliche Streit: Ruth Klügers *weiter leben*

(Für Mona, in Erinnerung an
unsere Gespräche in Aix 2023)

»Werdet streitsüchtig, sucht die Auseinandersetzung«,¹ ruft Ruth Klüger in ihrem 1992 erschienenen Werk *weiter leben* ihre Leser_innen auf. Polemisch will die in Wien geborene österreichisch-amerikanische Autorin durch die Nacherzählung ihrer Jugend (so lautet der Untertitel) mit der Holocaust-Aufarbeitung umgehen, so wie sie in Deutschland praktiziert wird. Und dies wenige Jahre nach verschiedenen aufeinanderfolgenden Historikerstreiten – zwischen u. a. Ernst Nolte und Jürgen Habermas um die Singularität des Holocaust (1986–1987), sowie etwas später (1987) zwischen Saul Friedländer und Martin Broszat um eine Historisierung des Nationalsozialismus – und nicht zuletzt im Kontext der langen Debatte um ein Mahnmal für die ermordeten Juden »im Land der Täter«. Vor diesem Hintergrund, wenn auch ebenfalls aus ganz persönlichen Gründen, veröffentlicht Ruth Klüger mit *weiter leben* einen Text über die verschiedenen Etappen ihrer Deportation als 12-jährige Jüdin in mehrere Konzentrationslager und bietet einen kritischen Blick über die (Un-)Möglichkeit, darüber Zeugnis abzulegen. Doch, so herausfordernd Ruth Klügers Perspektive als jüdische Holocaust-Überlebende und so groß ihr Staunen, wenn nicht ihr Entsetzen dem Holocaust-Gedenken gegenüber auch sein mochten, der erwünschte Streit blieb aus. Das Buch wurde zu einem Bestseller, dennoch hätte man erst »von echtem Erfolg reden können«, schreibt Irene Heidelberger-Leonard, »wenn ihr Buch z.B. einen neuen Historikerstreit entfacht hätte.«² Warum kam es nicht zum gewünschten Streit? Inwiefern war das Scheitern schon vorprogrammiert? Und was hat das für eine Bedeutung, bzw. welche Konsequenzen folgen daraus für die sogenannte Streitkultur und nicht zuletzt für die Demokratie?

1 Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992, S. 142. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl im Fließtext.

2 Irene Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger. weiter leben*, München 1996, S. 92.

Ein widerspruchsvolles Streitangebot

Dass Ruth Klüger mit *weiter leben* einen Dialog initiieren wollte, ist unverkennbar. Das Buch ist – so der Klappentext – »den Göttinger Freunden« gewidmet und außerdem auch noch auf Deutsch verfasst, was für die seit den 1970er Jahren an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten tätige Literaturwissenschaftlerin keine Selbstverständlichkeit darstellte. Geschrieben wird das Buch aber letztlich gegen die Unmöglichkeit des Dialogs, denn immer wieder wird anhand von nacherzählten Szenen aus ihrem Alltag oder im Rahmen der Gedenkkultur auf die Diskrepanz zwischen ihren Erfahrungen und denen ihrer Gesprächspartner hingewiesen, die jeden Dialog und jeden Streit im Keim ersticken lässt: »[D]ie Unsäglichkeiten einer scheinbar wohlmeinenden Umwelt«, so stellt Irmela von der Lühe fest, »prägen die Erfahrungen und das Denken der Überlebenden fast ebenso stark wie die Lagererlebnisse selbst.«³ Aufgrund solcher negativen Dialog-Erfahrungen versucht Ruth Klüger, eine Brücke zu schlagen: »Doch wenn es gar keine Brücke gibt von meinen Erinnerungen zu euren, warum schreib ich das hier überhaupt?« (110) Ruth Klüger argumentiert hier bewusst vergleichend – ein umstrittenes Vorgehen. Birgt der Vergleich immer die Gefahr einer Relativierung oder einer Deformation des Geschehenen, so sind für Ruth Klüger Vergleiche keine Gleichungen und sind sogar notwendig: »Wenn man andererseits gar nicht vergleicht, kommt man auf gar keine Gedanken, und es bleibt beim Leerlauf der kreisrunden Phrasen, wie in den meisten Gedenkreden. [...] Ohne Vergleiche kommt man nicht aus.« (ebd.)⁴

Gerade die (Un)Möglichkeit des Vergleichs wird im Text in den Mittelpunkt eines inszenierten Streitgesprächs gerückt, was auch eine für die Erzählstruktur des Buches typische Strategie zur Schau stellt. Ruth Klüger schiebt nämlich immer wieder mögliche Fragen und Einwände von Leser_innen ein, hier beispielsweise: »Was willst du, sagt ihr dann wohl, dass wir einen Transport nach Auschwitz wie einen steckengebliebenen Aufzug oder auch nur wie einen Aufenthalt im Luftschutzkeller behan-

3 Irmela von der Lühe: »Das Gefängnis der Erinnerung: – Erzählstrategien gegen den Konsum des Schreckens in Ruth Klügers *weiter leben*«, in: Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust*, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 29–45, hier S. 36 f.

4 Eine solche Meinung vertreten heute u.a. Michael Rothberg und Jürgen Zimmerer mit ihrer Arbeit an einer »multidirectional memory«, die auf heftige Kritik stößt. Siehe Michael Rothberg/Jürgen Zimmerer: »Enttabuisiert den Vergleich!«, *Die Zeit*, 04.04.2021, https://www.zeit.de/2021/14/erinnerungskultur-gedenken-pluralisieren-holocaust-vergleich-globalisierung-geschichte?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com (aufgerufen am 13.10.2025). Oder man denke an den Historiker Achille Mbembe, der 2020 wegen vermeintlich antisemitischer Kritik (Aussagen zum Postkolonialismus) von der Ruhrtriennale ausgeladen wurde.

deln?» (109) Damit erzeugt sie im Text nach und nach eine dialogische Struktur. Vielmehr als die scheinbare rhetorische Vorwegnahme eines Streits, die mögliche Einwände von vornherein stumm machen würde, will Ruth Klüger durch Rede und Gegenrede zum Streit ermutigen – ein Vorgehen, das wiederum tatsächlich auf die Entstehungsgeschichte des Buches zurückzuführen ist. Das Manuskript, so die Autorin, habe sie nämlich einer Gruppe von Leser_innen gereicht: »Die kamen dann mit allen möglichen Einwänden und dachten offensichtlich, ich würde die Stellen entweder ändern oder ihre Einwände beiseite legen. Das habe ich nicht getan. Stattdessen habe ich ihre Einwände so eingebaut, dass sich eine Art von Gespräch ergibt.«⁵ Auffällig ist der Kontrast zwischen dem vermeintlichen Willen der besagten Leser_innen, die Streitpunkte unsichtbar und somit die Streitansätze ungeschehen zu machen, und Ruth Klügers Vorgehensweise. Denn gerade die agonale Dimension durfte ihrer Ansicht nach nicht verloren gehen, weswegen sie diese im Text selbst aufbewahren musste, und dies nicht zuletzt in der Hoffnung auf eine Fortsetzung des Streitgesprächs.

Dennoch legt der Text selbst bereits nahe, dass die Möglichkeit einer Fortsetzung nicht gegeben ist. Dass sich Ruth Klüger dessen bewusst ist, wird besonders deutlich gemacht, wenn sie beispielsweise Leser_innen dazu auffordert, Texte von KZ-Überlebenden anders zu lesen, als es bisher gemacht wurde. Denn das, was sie aussagen können, bleibe noch weit von dem entfernt, was die Umgekommenen erlitten, dränge sogar deren Leid in den Hintergrund:

Ich sagte [einem akademischen Publikum], das Problem läge darin, dass der Autor am Leben geblieben ist. Daraus ergibt sich für den Leser der scheinbare Anspruch auf eine Gutschrift, die er von dem großen Soll abziehen muss. [...] Wie kann ich euch vom Aufatmen abhalten? Denn den Toten ist damit nicht geholfen. Fasst einen Gegengedanken, ändert die Zusammenhänge. (139)

In dem Kontext stellen die verschiedenen Reaktionen der Zuhörer_innen die Ausweglosigkeit jedes Streitgesprächs zum Thema dar, denn diese reagieren einerseits nur noch mit Hilf- und Sprachlosigkeit und werden andererseits so sehr auf die unvermeidlichen Missverständnisse hingewiesen, dass sie jeden Verständnis- und/oder Streitversuch lieber aufgeben. Genau in diese Unmöglichkeit schreibt sie hinein und auch dies wird zum Gegenstand ihrer (Meta-)Reflexionen, wie sie es einmal auf den Punkt bringt:

⁵ Gespräch Klaus Naumanns mit Ruth Klüger, in: *Mittelweg 36*, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Nr. 6/1993, S. 37–45. Zitiert in: Sascha Feuchert (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Ruth Klüger, weiter leben*, Stuttgart 2004, S. 123–138, hier S. 127.

Also schreibe ich es für die, die nicht mit den Tätern und nicht mit den Opfern fühlen wollen oder können, und für die, die es psychisch ungesund halten, zu viel von den Untaten der Menschen zu lesen und zu hören? Ich schreibe es für die, die finden, dass ich eine Fremdheit ausstrahle, die unüberwindlich ist? Anders gesagt, ich schreibe es für Deutsche. Aber seid ihr das wirklich? Wollt ihr wirklich so sein? (141)

Ruth Klügers Streitangebot ist nicht frei von Widersprüchen; denn macht sie selber oft den Streit nicht möglich,⁶ so erkennt sie auch die Gründe dafür, dass der Streit so schwer vorstellbar ist. Hier geht es nämlich vorrangig um die gegenseitige Anerkennung der Gesprächspartner_in, ohne die der Streit nicht denkbar ist. Wiederholt erwähnt die Autorin ihre mehrfache Andersartigkeit, als so junger KZ-Häftling, als Frau, die einem KZ entflohen ist, als Holocaust-Überlebende, als Person mit österreichisch-amerikanischer Staatsbürgerschaft, und nicht zuletzt als Jüdin. Ständig wird auf die eine oder andere Weise an ihren Erinnerungen und Erfahrungen gezweifelt sowie an ihrer Glaubwürdigkeit und Legitimität. In der Einleitung zum Band *StreitKulturen* schreiben Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter in dem Sinne:

Wer in einen Streit eintritt, tut damit einen Anspruch auf Gerechtigkeit kund. [...] Gerechtigkeit wird dafür eingefordert, dass Beiträge vorgebracht werden können und gehört werden. Und in der Anerkennung dieses Anspruchs, in der grundsätzlichen Anerkennung des Anderen als Streitenden besteht die Bedingung des Zustandekommens eines Streits [...]. Wo die Geltung von Argumenten von vornherein von der hierarchischen Position des Sprechenden determiniert ist, kommt ein Streit nicht zustande.⁷

Wenn die Möglichkeit des Agons in der Antike darin bestand, dass »der Gegner zwar besiegt werden sollte, ihm jedoch niemals das Recht seines Standpunkts abgesprochen wurde«,⁸ so fehlt den in *weiter leben* aufgeführten Streitgesprächen jegliche Voraussetzung, denn Ruth Klügers Argumente werden grundsätzlich für ungültig erklärt. Dies kommt im Text in den ausführlich protokollierten Gesprächen mit Christoph (alias Martin Walser), dem deutschen Freund und Paradigma des nicht-jüdischen deutschen Intellektuellen, ganz deutlich zum Ausdruck: »[I]ch

6 Siehe ein Gespräch mit Klaus Naumann: Ruth Klüger: »Ich komme nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien«, in: Sascha Feuchert (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Ruth Klüger, weiter leben*, Stuttgart 2004, S. 129: »An einer Stelle hat mir ein Leser gesagt, dir kann man es nicht rechtmachen, ob man dich fragt über deine Erfahrungen oder ob man dich nicht fragt, so oder so ist es dir nicht recht. Das stimmt, man kann es mir nicht rechtmachen.«

7 Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter: »Streitkulturen – Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.): *StreitKulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 11–43, hier S. 21.

8 Neumann: »Agonistik«, S. 277.

könne kein gemäßigtes Urteil fällen über die Katastrophen, die uns heute bedrohen, denn für mich sei von Hause aus alles katastrophal, und auch das Prinzip Hoffnung verstünde ich aus biographischen Gründen nicht.« (217) Dass solche Schwierigkeiten jedoch weit über private Angelegenheiten hinausgehen, wurde in der Sekundärliteratur schon mehrmals hervorgehoben. Irene Heidelberger-Leonard erinnert es an das langanhaltende Gespräch zwischen Hannah Arendt und Karl Jaspers,⁹ das trotz aller Unterschiede nie abgebrochen wurde. Karolin Machtans ihrerseits sieht darin eine klare Anspielung an den Briefwechsel zwischen Saul Friedländer und Martin Broszat.¹⁰ Deutlich wird, dass es bei all dem nicht (nur) um Ruth Klüger geht.

»Man streitet mit seinesgleichen«

In einem ganz erstaunlichen Zusammenhang – und fast nebenbei – erwähnt Ruth Klüger die Rücksicht, mit der gewöhnlich Gespräche und sogar Streitgespräche geführt werden, und fügt hinzu: »Man streitet mit seinesgleichen« (111). In dieser scheinbar harmlosen Bemerkung, die im Buch fürs Erste dazu dient, ihr völliges Unverständnis den permanenten Schreien der Soldaten gegenüber zu unterstreichen, steckt eine Erkenntnis, die für den ganzen Text erhellend ist: Zum Streit konnte es eben deswegen nicht kommen, weil sie nicht als berechtigte Gesprächspartnerin angesehen wurde. Ähnlich wie im Briefwechsel zwischen Martin Broszat und Saul Friedländer, die trotz aller Bemühungen unvermeidlich und immer wieder auf die »ganzen Schwierigkeiten eines deutsch-jüdischen Gesprächs über die Darstellung und Erinnerung der NS-Vergangenheit«¹¹ stoßen, wird in *weiter leben* die Schwierigkeit, wenn nicht die Unmöglichkeit eines Dialogs zwischen Juden und nicht-jüdischen Deutschen reflektiert und anhand der Gespräche mit Gisela, einer deutsch-amerikanischen Freundin, und vor allem mit Christoph (Martin Walser) vor Augen geführt. Beide stellen »unmögliche Dialogpartner« dar, die, weil unsympathisch skizziert, Leser_innen implizit dazu auffordern, »sich anders zu verhalten als sie« es tun.¹²

⁹ Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger*, S. 53.

¹⁰ Siehe Karolin Machtans: *Zwischen Wissenschaft und autobiographischem Projekt: Saul Friedländer und Ruth Klüger*, Tübingen 2009, S. 201 f.

¹¹ Martin Broszat/Saul Friedländer: »Um die Historisierung des Nationalsozialismus. Ein Briefwechsel«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 36 (1988), H. 2, S. 339–372, hier S. 348.

¹² Andree Michaelis: *Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah*, Berlin 2013, S. 191.

Wirft man aber einen Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Buches, wie es Stephan Braese und Holger Gehle getan haben, so werden vor allem die Schwierigkeiten eines Dialog-Versuchs in Deutschland ganz deutlich: »Das deutsch-jüdische Gespräch des Buches wird in der Rezeption realgeschichtlich re-inszeniert als deutsches Selbstgespräch.«¹³ D.h.: Nicht das erwünschte Streitgespräch wurde fortgeführt, sondern dessen Unmöglichkeit. Mehrere Gründe werden genannt, die den Streit verhindert haben, namentlich die »Bereitschaft zur Einfühlung«, und zwar entgegen aller Mahnungen seitens der Autorin: »Ihr müsst euch nicht mit mir identifizieren, es ist mir sogar lieber, wenn ihr es nicht tut« (141). Identifikationsbereitschaft nennt Irene Heidelberger-Leonard ironisch »das *nobelste* Ausweichmanöver«, ein zwar politisch korrekter, dennoch trügerischer Weg: »In dieser Identität Zuflucht suchen, bedeutet implizit aber auch – und das wird wohlweislich vergessen –, dass man dabei der eigentlichen NS-Hinterlassenschaft, der Tätergeschichte, den Rücken kehrt.«¹⁴ Eine direkte Konfrontation mit der Vergangenheit, die eine Selbstinfragestellung miteinbeziehen würde, kommt demzufolge nicht zustande.

Schlimmer noch, wenn sich die meisten Leser_innen identifizieren konnten, dann mit Ruth Klüger als Opfer, nicht als Jüdin. Auffällig in der Rezeptionsgeschichte ist nämlich die Tatsache, dass die jüdische Identität von Ruth Klüger meistens ausgeblendet wurde. D.h. ausgerechnet das, was Gershom Scholem 1962 in seinem offenen Brief *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch* als Grund für die Unmöglichkeit einer Auseinandersetzung zwischen Juden und nicht-jüdischen Deutschen erklärte:

Ich bestreite, daß es ein solches deutsch-jüdisches Gespräch in irgendeinem echten Sinne als historisches Phänomen je gegeben hat. Zu einem Gespräch gehören zwei, die aufeinander hören, die bereit sind, den anderen in dem, was er ist und darstellt, wahrzunehmen und ihm zu erwidern. Nichts kann irreführender sein, als solchen Begriff auf die Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Juden in den letzten 200 Jahren anzuwenden. [...] Wo Deutsche sich auf eine Auseinandersetzung mit den Juden in humanem Geiste eingelassen haben, beruhte solche Auseinandersetzung stets, von Wilhelm von Humboldt bis zu George, auf der ausgesprochenen und unausgesprochenen Voraussetzung der Selbstaufgabe der Juden [...].¹⁵

Dass Ruth Klügers jüdische Identität in ihrer doch freundschaftlichen Beziehung zu Christoph/Martin Walser sowohl im Buch als auch in

13 Stephan Braese/Holger Gehle: »Von ›deutschen Freunden‹. Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* in der deutschen Rezeption«, in: *Der Deutschunterricht* 6 (1995), S. 76–87, hier S. 82.

14 Beide Zitate: Heidelberger-Leonard, *Ruth Klüger*, S. 88f.

15 Gershom Scholem: »Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch«, in: *Judaica* 2, Frankfurt a.M. 1970, S. 7–11, hier S. 7f.

der Realität nicht in Anspruch genommen wird, stellt eine Fortsetzung des besagten Mythos dar, denn erwähnt der eine (Christoph) in seinen öffentlichen Aussagen nach dem Krieg nicht, dass auch seine jüdische Freundin Ruth nach Auschwitz deportiert wurde, übersieht der andere (Martin Walser) in einem Text für den Bayerischen Rundfunk anlässlich der Veröffentlichung ihres Buches die jüdische Identität der Autorin Ruth Klüger, um allein ihre Rückkehr in die deutsche Sprache zu betonen: »[D]as Thema der Herkunft der Autorin – ihre jüdische Identität – [wird] zwar aufgenommen, aber zugleich historisch neutralisiert und in einen für Deutsche unverfänglichen Kontext versetzt.«¹⁶ Ein anschauliches Beispiel dafür stellt auch eine Laudatio Andreas Isenschmids dar, der zu Recht von der grundsätzlichen Unversöhnlichkeit des Buches spricht und den Begriff einer »streitbare[n] Freundschaft« prägt,¹⁷ der bezogen auf zeitgenössische deutsch-jüdische Beziehungen an sich ein interessanter Ansatz wäre. Doch Isenschmid verweist in dem Zusammenhang auf Montaigne und La Boëtie und verpasst damit die Chance, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen.

Ruth Klügers Aussagen sind unbequem, ihr Ton bleibt unversöhnlich, dennoch musste der Streit nicht nur ausbleiben, sondern das Buch bietet sogar auch manchen Rezensent_innen einen »Schutzraum [...], in dem der Leser ungehindert seinem Philosophieren über allgemein Menschliches nachgehen kann.«¹⁸ Ist dies bei Braese und Gehle als bittere Kritik gegenüber einer Fehlhaltung der deutschen Leser_innen gemeint, so versteht es Andree Michaelis etwas anders und vertritt eher die Meinung, dass das in der Öffentlichkeit gescheiterte Streitgespräch einen Ort in der Intimität des Lesens findet: »Die Dialogizität des Textes zielt dagegen auf das intime Gespräch, bei dem das Ich der Erzählerin und das Du des lesenden Rezipienten ohne Publikum zusammenkommen.«¹⁹ Haben die Leser_innen eine allzu komfortable Rezeptionshaltung eingenommen? Ob in der öffentlichen Sphäre oder auf individueller Ebene, dem angebotenen Streitgespräch wird die politische Dimension verweigert, die sich die Autorin doch gewünscht hätte, indem sie das Kollektiv ›die Deutschen‹ zu einer Änderung der Zusammenhänge aufruft. So stellt Katja Schubert auch fest: »Die von Klüger erforderte Anstrengung wird verweigert: fremd bleiben statt sich diese Geschichte anzueignen, Abstand bewahren bei gleichzeitiger Annäherung, die Straßen der eigenen Städte als diejenigen anerkennen, die

16 Braese/Gehle: »Von ›deutschen Freunden‹«, S. 81.

17 Siehe Andreas Isenschmid: »Unvereinbarkeit der Landschaften«, in: *Salz. Zeitschrift für Literatur* 18/III (1993), H. 71, S. 7.

18 Braese/Gehle: »Von ›deutschen Freunden‹«, S. 81.

19 Michaelis: *Erzählräume nach Auschwitz*, S. 197.

Juden nicht betreten durften und aus denen antisemitische Schreie noch immer in den Ohren der Überlebenden nachhallen.«²⁰

Dass sich Leser_innen aktiv mit dieser Vergangenheit auseinandersetzen und sie auch als Teil ihrer eigenen Gegenwart anerkennen, darauf zielte *weiter leben*. Helgard Mahrtdt schreibt zurecht, Ruth Klüger habe nicht nur ihre Erinnerungen öffentlich machen, sondern auch und vor allem ihre Leser_innen einladen wollen, »an ihrem Erinnerungsprozess teilzunehmen.«²¹ Eine solche Aufforderung verweise, so Helgard Mahrtdt weiter, auf den Kant'schen Begriff einer »erweiterten Mentalität«, so wie ihn Hannah Arendt im Essay *Wahrheit und Politik* definiert, nämlich »einen Standort in der Welt einzunehmen, der nicht der meinige ist, und mir nun von diesem Standort aus eine eigene Meinung zu bilden.«²² Eine solche moralische und politische Aufgabe mutet Ruth Klüger ihren Leser_innen zu, doch ihr dringender Appell – »Lasst euch doch wenigstens reizen, verschantet euch nicht« (141) – wurde überhört. Aus all diesen Gründen macht Irene Heidelberger-Leonard aus der »dringenden Aufforderung zum Gedankenaustausch« das Hauptanliegen von Ruth Klügers Text: »um die Schwierigkeit, [die Aufforderung zum Streitgespräch] in eine politische Praxis umzusetzen, kreist ihr Buch.«²³

Erinnerungs- und Streitkultur

In einer seiner ironisch, wenn nicht zynisch betitelten *Moralischen Geschichten* verurteilt der Schriftsteller Maxim Biller eine seiner jüdischen Figuren namens Katzenstein, einen gerade verstorbenen Dichter mit besonders schlechtem Geschmack, zur möglichst schlimmen Strafe in der Hölle: »So, und jetzt wirst du mit Günter Grass über die deutsche Schuld diskutieren!« »Was gibt es da zu diskutieren?« erwiderte Katzenstein verzweifelt, doch da wurde Günter Grass bereits hereingeführt.«²⁴ Was da über den Humor der Szene hinaus pointiert wird, ist der deutsch-jüdische Dialog als ewige Plage und im weiteren Verlauf der Szene die

20 Katja Schubert: »Des images qui s'excluent et qui se complètent. Relire Ruth Klüger et Grete Weil sous le signe de la ›normalisation de la mémoire‹«, in: *Revue d'Histoire de la Shoah* 201 (2014), H. 2, S. 499–521, hier S. 516.

21 Helgard Mahrtdt: »Auch das Schreckliche bedarf der näheren Untersuchung: Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben* im Lichte Arendtscher Gedanken«, in: *Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2000), S. 3–10, hier S. 4.

22 Hannah Arendt: »Wahrheit und Politik«, in: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, München [1994] 2016, S. 327–370, hier S. 342.

23 Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger*, S. 87.

24 Maxim Biller: *Moralische Geschichten*, Köln 2005, S. 161.

Erinnerungsarbeit als höllische Qual für alle Mitwirkenden. Wenn Streitgespräche gewöhnlich mit Dynamik und geistiger Stimulanz assoziiert werden, wird die Gedenkkultur eher mit dem Gegenteil in Verbindung gesetzt.²⁵ Die Erinnerungskultur ist im Laufe der Jahrzehnte in Stagnation, Normalität und Dogmatismus erstarrt. Sie löst allenfalls Langeweile und/oder Unverständnis aus und duldet keine neuen oder anderen Perspektiven. So sprechen, um nur zwei Beispiele zu nennen, der Historiker Dirk Moses vom »Katechismus der Deutschen«²⁶ und die Aktivistin und Dichterin Hanna Veiler von der fehlenden Authentizität der »deutschen Gedenktagsperformance«.²⁷

Die Holocaust-Gedenkkultur habe, so Ruth Klüger, bei allem Wohlwollen genau das Gegenteil von dem erreicht, worauf sie abgezielt hatte.²⁸ Francis Bacon sprach schon am Ende des 16. Jahrhunderts von »falschen Frieden und falschen Einigkeiten«²⁹ in Bezug auf die Vermeidung von Konflikten, die entweder auf Unwissenheit oder auf dem bloßen Hinnehmen von Widersprüchlichkeiten beruhten. In *weiter leben* werden ebenfalls Widersprüche oder politisch nicht korrekte Ansichten stillschweigend angenommen, um nicht gegen Tabus zu verstoßen. Versucht Ruth Klüger gegen anscheinend allgemeingültige, festgefahrene Vorstellungen anzukämpfen, so erzielt sie nur Schweigen, wie beispielsweise in einem Gespräch darüber, dass jüdische KZ-Überlebende nicht per se immer moralisch handelten.³⁰ Dabei hätten ihre Gesprächspartner, Göttinger

25 Ruth Klüger spricht 1992 vom »Leerlauf der kreisrunden Phrasen«, Régine Robin von »gesättigtem Gedächtnis« (*Mémoire saturée*, Paris 2003), oder Max Czollek von einer ausschließenden Vorstellung von Normalität. Vgl. Max Czollek: »Manifest der pluralistischen Erinnerungskultur«, *SWR Kultur*, 03.11.2022, <https://www.swr.de/swr2/literatur/manifest-der-pluralistischen-erinnerung-100.html> (aufgerufen am 13.10.2025).

26 Siehe Dirk Moses: »Der Katechismus der Deutschen«, *Geschichte der Gegenwart*, 23.05.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/der-katechismus-der-deutschen/print/> (aufgerufen am 13.10.2025).

27 Siehe Hanna Veiler: »Warum ich die deutsche Gedenktagsperformance nicht ernst nehmen kann«, *Die Zeit*, 27.01.2022, <https://www.zeit.de/zett/politik/2022-01/holocaust-gedenktag-nationalsozialismus-antisemitismus-deutschland> (aufgerufen am 13.10.2025).

28 So schreibt Ruth Klüger beispielsweise in ihrem Essay »KZ-Kitsch«: »Wir [KZ-Überlebende] sind dann nur noch Dokumente, lebende Dokumente, die andere lesen und deuten müssen. Es entsteht eine Art von Zuhören, die sich völlig deckt mit ihrem Gegenteil, dem Nichtzuhörenwollen.« Ruth Klüger: »Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch«, in: dies.: *Von hoher und niedriger Literatur*, Göttingen 1992, S. 29–44, hier S. 36.

29 »There be also two false peaces, or unities; the one, when the peace is grounded but upon an implicit ignorance; for all colors will agree in the dark; the other, when it is pieced up upon a direct admission of contraries in fundamental points«. Francis Bacon: »Of Unity in Religion«, in: A. Spiers und B. Montagu (Hg.): *Bacon's Essays, and Wisdom of the Ancients*, Cambridge 1884, S. 65–73, hier S. 70.

30 Es sei diesbezüglich an die Streitgespräche um Edgar Hilsenraths Roman *Nacht* erinnert, der erst Mitte der 1960er Jahre in Deutschland erschien und zunächst ignoriert wurde, und der auch im Überlebenskampf unmoralisch handelnde jüdische Figuren inszeniert.

Studierende, den scharfen Unterschied zwischen Tätern und Opfern am liebsten unangetastet gelassen: »Man gibt mir weder recht, noch widerspricht man mir. Deutschlands hoffnungsvoller intellektueller Nachwuchs senkt die Köpfe und löffelt verlegen Suppe. Jetzt habe ich euch mundtot gemacht, das war nicht die Absicht. [...] Dabei hätte es schon Einwände geben können.« (72) Falscher Friede, falsche Einigkeit scheinen die von Ruth Klüger am Ende der 1980er Jahre beobachtete Erinnerungskultur zu kennzeichnen, was konkret heißt: entweder Schweigen oder Konsens.³¹

Gerade eine solche konsensuelle Atmosphäre macht den Streit notwendig, so sagt es Ruth Klüger 2008 in einem Interview: »Ein Grund, warum hier [sie spricht gerade von Österreich, könnte aber genauso gut Deutschland meinen] die Demokratie vielleicht brüchig geworden ist – hoffentlich nicht, aber es schaut halt so aus –, ist eben, dass man es sich zu gemächlich eingerichtet hat. Und das ist immer suspekt.«³² Die im Streitgespräch erzeugte Spannung ist insofern wesentlich für die Demokratie, als sie »die Festschreibung von Eigenem«³³ vermeiden soll, die Irene Heidelberger-Leonard aus den Mechanismen der deutsch-jüdischen Auseinandersetzung in *weiter leben* herausliest. Auf Spannung will Ruth Klüger nicht verzichten,³⁴ insofern als Spannung für sie eine mögliche Antwort auf die von ihr immer wieder erfahrene deutsche Selbstgerechtigkeit und Bequemlichkeit, wenn nicht Selbstgefälligkeit darstellt. In seiner Laudatio zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1999 an Ruth Klüger bezeichnet Heinrich Detering dementsprechend die Grundhaltung ihres Werkes als »Tauziehen«: »Nicht nur das Agonale dieses Tauziehens scheint mir bemerkenswert, sondern auch das Beharren auf dem Eigenrecht *beider* Seiten und das Vergnügen an der ›Spannung‹ – und zwar als Zweck, nicht als Mittel zum Gewinnen.«³⁵ Soll das heißen: Streit um des Streitens willens? Wo doch Ruth Klüger, wenn nicht auf direkte politische Auswirkungen, so doch auf den Streit als politische Praxis abgezielt hatte?

31 Und »wer sich auf das süße Gift des Konsenses verlässt«, so der Soziologe Ralf Dahrendorf, »läuft Gefahr, in einen Tiefschlaf zu versinken.« Ralf Dahrendorf: »Der Intellektuelle und die Gesellschaft: Über die soziale Funktion des Narren im zwanzigsten Jahrhundert«, in: *Die Zeit*, 29.03.1963, <https://www.zeit.de/1963/13/der-intellektuelle-und-die-gesellschaft> (aufgerufen am 28.01.2026).

32 Renata Schmidtkunz: *Im Gespräch. Ruth Klüger*, Wien 2008, S. 22 f.

33 Heidelberger-Leonard: *Ruth Klüger*, S. 91.

34 So formuliert Ruth Klüger selbst es auch: »Also es handelt immer von dieser Spannung. An und für sich denke ich: Spannung ist eine ganz gute Sache.« Schmidtkunz: *Im Gespräch*, S. 22 f.

35 Heinrich Detering: »Tauziehen. Laudatio zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1999 an Ruth Klüger«, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 13 (2000), S. 119–227, hier S. 223.

»Streiten betrachte ich vielmehr als Antwort einer demokratischen Kultur auf die ihr innewohnende Verunsicherung«,³⁶ so ein besonders einschlägiger Ansatz von Ole Hilbrich. Was ist, wenn eine Demokratie nicht, bzw. nicht adäquat, auf die besagte Verunsicherung reagiert? Wird nicht dadurch der Bürger als Mitredender, Mithandelnder, ja Mitstreitender grundsätzlich in Frage gestellt und mit ihm das Funktionieren der Demokratie an sich? »Man streitet mit seinesgleichen«. Wer entscheidet darüber, wer zu »seinesgleichen« gehört? Was ist, wenn Machtverhältnisse so sehr über Dialog und Streit bestimmen? Ruth Klüger führt es auf ihre »unüberwindliche Fremdheit« zurück oder formuliert es viel bitterer: »[W]enn ich euch ›artfremd‹ erscheine, so will ich auch das hinnehmen (aber ungern) und, falls ich euch durch den Gebrauch dieses bösen Wortes geärgert habe, mich dafür entschuldigen.« (141) Dabei nimmt sie ganz deutlich die Position eines zeitgenössischen »bewussten Parias« ein, und zwar nach dem Arendt'schen Modell eines Ausgeschlossenen und Unterdrückten, der sich dennoch der Wirklichkeit nicht verschreiben will, und demzufolge sich gegen die Verhältnisse aufbäumt und seinen Platz auf der politischen Bühne erkämpft bzw. erkämpfen möchte. Dass Ruth Klügers Buch zu einem mehrfach ausgezeichneten Bestseller wurde und doch keinen Streit auszulösen vermochte, weist darauf hin, dass es nicht als Verunsicherung betrachtet wurde, dass sie folglich als politisches Wesen im Arendt'schen Sinne nicht in Frage kam. »Der Konflikt zwischen Gesellschaft und Paria«, so Hannah Arendt, »geht also keineswegs nur um die Frage, ob die Gesellschaft sich gerecht oder ungerecht zu ihm verhalten hat, sondern darum, ob dem von ihr Ausgeschlossenen oder dem gegen sie Opponierenden überhaupt noch irgendeine Realität zukommt.«³⁷ Dies wenigstens wird der unmögliche Streit vor Augen geführt haben.

Dass ein Streit zustande kommt bzw. nicht zustande kommt, spiegelt die Verhältnisse in einer Gesellschaft zu einem gewissen Zeitpunkt wider. Hinter dem falschen Frieden und dem Konsens, den Ruth Klüger unbedingt erschüttern wollte, steht nicht nur ein falsches Verständnis der Verhältnisse, sondern wahrscheinlich auch ein Umgang mit der Vergangenheit, der insofern falsch und gefährlich ist, als es keinen Streit duldet. Kann man dann noch von einer Streitkultur ausgehen, wenn Juden oder etwa auch – um eine weitere Arendt'sche Paria-Figur zu nennen – (ehemalige) Flüchtlinge nicht mitstreiten dürfen? Denn die Unmöglichkeit des Streits

³⁶ Ole Hilbrich: *Erziehen und Streiten*, Paderborn 2023, S. 35.

³⁷ Hannah Arendt: »Die verborgene Tradition«, in: dies.: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Barbara Hahn, Bd. III, Göttingen 2019, S. 64–85, hier S. 76.

kennt heute weitere Fortsetzungen: Man sollte einfach nur bedenken, dass bei der Rezeption des letzten Romans von Emine Sevgi Özdamar *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021) die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die doch einen wesentlichen Teil des Romans ausmacht, von der Rezeption meist ausgeblendet wurde.³⁸ Auch ein solches Angebot, über die absurde Dichotomie Deutsche-Juden hinwegzukommen, wird nicht einmal in Betracht gezogen.

Der verpasste Streit um *weiter leben* bereichert die Vorstellung eines unmöglichen deutsch-jüdischen Dialogs – einer »negativen Symbiose«,³⁹ um den Hannah Arendt nachempfundenen Begriff von Dan Diner zu verwenden – um ein weiteres Beispiel. Und doch, das mit dem Schriftzug »Nie wieder ist jetzt« angestrahlte Brandenburger Tor am 9. November 2023 liefert einen weiteren Beweis dafür, wie notwendig ein solcher Streit wohl gewesen wäre. In der Gegenwartsliteratur kommt dies immer wieder zum Vorschein und deutet auf die Dringlichkeit der Sache hin, so heißt es z.B. bei Anna Baar in *Dîvan mit Schonbezug*: »Und riete mir heute einer *Lass die Vergangenheit ruhen*, gäbe ich zur Antwort: *Morgen holt sie uns wieder.*«⁴⁰

³⁸ Siehe dazu Maha El Hissy: »Die Erinnerung an den Holocaust gehört nicht einer weißen, deutschen Mehrheit«, *Berliner Zeitung*, 27.04.2022, <https://www.berliner-zeitung.de/open-mind/die-erinnerung-an-den-holocaust-gehört-nicht-einer-weißen-deutschen-mehrheit-li.224219> (aufgerufen am 13.10.2025).

³⁹ Dan Diner, »Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz«, in: *Babylon, Beiträge zur jüdischen Gegenwart*, 1 (1986), S. 9–20.

⁴⁰ Anna Baar: *Dîvan mit Schonbezug*, Göttingen 2022, S. 65.

ZWISCHENRÄUME

Blicke, Stimmen, Sedimente. Geschichtete Zeit in Esther Kinskys *Schiefern. Gedichte*

Esther Kinskys Band *Schiefern. Gedichte* (2020) erkundet die schottischen Slate Islands, die vom jahrhundertelangen Abbau des (Ton-)Schiefers (engl. *slate*) gezeichnet sind.¹ Die beiden Teile »I Deep Time« und »III Schrifttierchen« widmen sich in Beschreibungen von Wanderungen und Gesteinen der Geologie- und Kulturgeschichte dieser Inselgruppe; dabei thematisieren sie wiederholt Schriftzeichen – entdeckt in Steinschichten oder angefertigt auf Schiefertafeln –, beziehen auf diese Weise Naturspuren und Kulturtechniken aufeinander und entwerfen Erinnerungskonzepte, die zwischen geologischer Tiefenzeit und menschlichem Gedenken zu vermitteln suchen. Diese Aspekte wurden in aktuellen Publikationen, die an *nature writing* im Zeitalter des Anthropozäns interessiert sind, differenziert untersucht.² Der Mittelteil »II Siebenunddreißig Stimmen«

- 1 Beim Begriff ›Schiefer‹ handelt es sich um ein Polysem, also eine vieldeutige Bezeichnung für »parallel angeordnete, in dünnen, ebenen Platten spaltbare Gesteine«, die sedimentär (durch Ablagerungen) oder metamorph (durch Erhöhung von Umgebungsdruck bzw. -temperatur) entstanden sind; im englischen Sprachraum wird nicht ganz einheitlich von *slate*, *shale* und *shist* gesprochen. »In der wissenschaftlichen Literatur wird der Begriff Schiefer ohne weitere Zusätze nicht mehr als Gesteinsname verwendet.« Geolitho Stiftung: »Schiefer«, *Mineralienatlas*, <https://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Geologisches%20Portrait/Schiefer> (aufgerufen am 01.10.2025). – Kinsky nutzt die ›vorwissenschaftliche‹ Polysemie und fügt ihr den Neologismus *Schiefern* hinzu, der zwischen Verb und ›Pseudopluralbildung‹ changiert.
- 2 Vgl. Franziska Humphreys: »alles / will die erinnerung sagen / wird schrift. Sehen, Erinnern und Benennen in Esther Kinskys ›Schiefern‹«, in: *MLN* 137 (2022), H. 3, S. 566–585; Gabriele Dürbeck/Simon Probst: »Tiefenzeitliche Erinnerungen in der anthropozänen Literatur. Auf dem Weg zu einer Theorie des naturkulturellen Gedächtnisses«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1 (2023), S. 50–74; Jan Gerstner: »Schreiben im gestörten Gelände. Die prekäre Position der Natur bei Esther Kinsky«, in: Tanja van Hoorn/Ludwig Fischer (Hg.): *Welche Natur? Und welche Literatur? Traditionen, Wandlungen und Perspektiven des Nature Writing*, Berlin 2023, S. 181–196; Simon Probst: »Materiegedächtnis und das materielle Unbewusste. Eine neumaterialistische Versuchsanordnung um Karen Barad und Esther Kinsky«, in: *Transpositiones* 2.1 (2023), S. 115–130; Pit Heinrich: »Nature. Writing. Von Esther Kinskys Gedicht ›Steinschrift‹ zu Deborah Goldgabers dekonstruktivem Materialismus«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (2025), S. 406–415; Oliver Völker: »Absenzen. Tiefenzeit in Esther Kinskys ›Schiefern‹ und die Spuren der Romantik«, in: Irmela Marei Krüger-Fürhoff/Liola Mattheis/Georg Toepfer/Liza Wyludda (Hg.): *Tiefe Gründe/Deep Time. Erzählungen und Erklärungen (aus) der Tiefenzeit*, Berlin/Boston (im Druck).

ist dagegen in der Forschung eher kursorisch behandelt worden.³ Deutet man die dreiteilige Struktur von *Schiefern. Gedichte* als Triptychon, so bildet der 20-seitige Teil II dessen »betonte Mitte«⁴. Schon durch seine formale Position lädt der Mittelteil nachdrücklich zu Betrachtung und Lektüre ein, und dieser Text nimmt die Einladung an.⁵ Von einem Schulfoto ausgehend verbindet »II Siebenunddreißig Stimmen« kindliche Selbstaussagen mit Schilderungen landschaftlicher Besonderheiten und handwerklicher Techniken sowie Reflexionen über die Produktion und Rezeption von Fotografie. Dabei erprobt Kinsky ein Erzählen, das ich im Folgenden als ›geschichtet‹, durchlässig und beweglich deuten möchte, weil es Vergangenes und Gegenwärtiges auf wechselnde Weisen miteinander verknüpft und ›Natur‹ und ›Kultur‹ inhaltlich wie buchgestalterisch in ein Zwiegespräch bringt.

Eröffnet wird »II Siebenunddreißig Stimmen« mit den ersten vier Zeilen des Gedichts *Idir Eathara* des schottischen Gegenwartdichters John Burnside, die die Gegenwart von Toten evozieren: »and still the dead are with us, / every day, / coming inland from the point: the meagre dead, / touched with the salt of distance« (43).⁶ Diese Toten bewegen sich, so die Bedeutung des keltischen Gedichtstitels, in einem Raum zwischen zwei Orten oder Zuständen, in dem sich Verstorbene, Hinterbliebene und noch Ungezeugte begegnen können. Dies ruft eine Art transtemporale Gleichzeitigkeit auf, die Kinsky weiterführt, indem sie das Geisterhaft-Unbestimmte von Burnsidés Inselimagination mit dem Medium der Fotografie verbindet.

Auf die Titelseite mit dem Motto folgt eine als Blocktext gesetzte Eingangsseite, deren Erzählinstanz nicht benannt wird, die aber als Vermittler und Kommentator das Setting von »II Siebenunddreißig Stimmen« erläutert und geographische, kulturhistorische und medientheoretische

3 Eine Ausnahme bildet Humphreys: »alles / will die erinnerung sagen / wird schrift«.

4 Sophie König: *Das literarische Triptychon. Poetik einer transmedialen Form von der Moderne bis in die Gegenwart*, Paderborn 2023, S. XXII. Die transmediale Form des Triptychons ist laut König durch eine betonte Mitte, die Verbindung aller Teile durch Scharniere sowie ein eher simultan als kausal oder linear-chronologisch zu verstehendes Nebeneinander seiner Teile charakterisiert, so dass sich Effekte von Gleichzeitigkeit und ›Faltung‹ ergeben. – Auf die inhaltlichen Verknüpfungen der drei Teile von *Schiefern* kann innerhalb dieses kurzen Textes nur in Ansätzen eingegangen werden. Die folgenden Überlegungen zum Seitenlayout von Teil II legen es nahe, die durch Blocktexte und Prosagedichte stärker vertikal ausgerichteten Teile I und III auch formal als Seitentafeln zum Mittelteil zu deuten, der durch Textbänder die Horizontale ergänzt.

5 Knott weist in ihrer Buchbesprechung bereits auf die Triptychon-Struktur hin. Marie Luise Knott: »Esther Kinsky: ›Schiefern‹. ›Ach, wir kennen uns wenig‹«, *Deutschlandfunk*, 28.06.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/esther-kinsky-schiefern-ach-wir-kennen-uns-wenig-100.html> (aufgerufen am 01.10.2025).

6 Esther Kinsky: *Schiefern. Gedichte*, Berlin 2020. Alle im Text angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

Eckpunkte liefert. Die Seite besteht aus vier unterschiedlich langen Absätzen mit insgesamt fünf Sätzen in Kleinschreibung,⁷ deren ungewöhnliche Verwendung von Satzzeichen (Spatium – Doppelpunkt – Spatium) auch in anderen Blocktexten von *Schiefern. Gedichte* auftaucht. Ausgangspunkt ist eine »schulfotografie von den schieferinseln, früher : sechsunddreißig kinder : zwei lehrerinnen, ein schulmeister, an die sandsteinige einfassung des schultores gelehnt« (45). Es folgen Aufzählungen historisch und sozial markierter Kleidung (Mädchenschürzen, weiße Krägen wohlhabenderer Jungen, nackte Füße eines »kesselflickerkind[s]«, ebd.), wobei die Fotografierten im Text eng mit einer Umgebung verweben werden, gegen die sich das gemauerte Schulgebäude mühsam abzugrenzen scheint: »der sandstein körnig, quadrig : gegenwort zum schiefer, der sich hinter der gruppe wölbt : schräge scharfen und klüfte des felsens, hier und da abgerundet von struppigen büscheln aus heidekraut und gräsern« (ebd.). Die Rede vom »gegenwort« verdeutlicht, dass der zivilisatorisch-pädagogische Bau der Inselnatur abgerungen wurde und möglicherweise so wenig Bestand hat wie die ästhetische Verschönerung für den Fototermin: »unter den zerlaufenen schuhe heller stein, zur aufhellung herbeigeschaffter kiesel, der nur einen flecken bedeckt : am linken rand stehn die füße schon auf dunklem schieferboden« (ebd.). Insgesamt wird die Landschaft der Inneren Hybriden nicht als beeindruckend oder gar erhaben entworfen, sondern als im taktilen wie ökonomischen Sinne unsterblich, ja der menschlichen Ausbeutung entgegenstehend: »die scharfen schieferscherben, die man nachts wie wertlose münzen rutschen und rieseln hört.« (ebd.)

Zu welchem Anlass die Aufnahme hergestellt wurde, wer Fotograf und Auftraggeber sind, bleibt offen; möglicherweise ist das Foto vor der 1823 errichteten Schule der Insel Easdale arrangiert.⁸ Der Fotoapparat wird als großformatiges Standmodell beschrieben, wie es ab 1840 für Daguerreotypien und Kalotypien verwendet wurde; der Fotograf verschwindet für die Aufnahme unter einem Tuch, die zu fotografierenden ›Objekte‹ müssen wegen der langen Belichtungszeit still verharren. Die Nennung von Luig und der – nach Überflutungen und dem Niedergang des Schieferabbaus in den 1910er und 20er Jahren bald nicht mehr bewohnten – Insel Belnaha als »alltagsanblicke« (ebd.) legt nahe, dass die Fotografie um die

⁷ Der Beginn jedes Absatzes wird mit einem Großbuchstaben markiert, außerdem werden die beiden Worte »Auge« und »Bild« (45) im letzten Satz durch große Anfangsbuchstaben hervorgehoben.

⁸ Vgl. Slate Islands Heritage Trust: »Two Thousand Years«, *Promoting the conservation of the built, natural and cultural heritage of the Slate Islands*, <https://slateislands.org.uk/history-timeline/> (aufgerufen am 01.10.2025). Zur Geschichte des lokalen Schieferabbaus vgl. »Winning the Slate«, ebd., <https://slateislands.org.uk/winning-the-slate/> (aufgerufen am 01.10.2025).

Jahrhundertwende entstand. Dazu passen die mehrfache Erwähnung des Kesselflickers, ein späterer Hinweis auf eine Schwester »in anstellung / in der stadt« (61) und der »argwohn« (45) der Kinder gegenüber der für sie ungewohnten Medienprozedur. Alle Akteure gehören zum Zeitpunkt des Erzählens also der Vergangenheit an, so dass »II Siebenunddreißig Stimmen« uns längst Verstorbene zu ›sehen‹ gibt; zur literarisch erzeugten visuellen Präsenz der Toten gesellen sich auf den folgenden Seiten imaginäre Stimmen hinzu. Zugleich arbeitet der Text an einer eigentümlichen Triangulierung, die die Zeitdifferenz markiert, aber auch einebnet, indem sie die Perspektive der abgelichteten Schulkinder und Lehrkräfte der Sicht des Fotografen, des (unbestimmt bleibenden) zeitgenössischen oder späteren Betrachters und – so könnte man mutmaßen – des aktuellen Lesepublikums gegenüberstellt: »Keiner, der aus diesem bild blickt, hat gesehn, was der betrachter sieht : das bild war nur im auge des fotografen : jedes auge der abgebildeten wird im festgehaltenen moment nur das auge der kamera gesehen und zur eigenen erinnerung gemacht haben« (ebd.). Der letzte Absatz der Eingangsseite schlägt schließlich explizit einen Bogen von der Produktion des Schulfotos zu seiner Rezeption, auch wenn die Rede vom Betrachten der Fotografie die Medialität und Leistung des literarischen Textes unterschlägt, denn das vielfältig beschriebene Schulfoto wird uns visuell vorenthalten:

Und kein Auge, das aus diesem Bild blickt, wird all der möglichen fremden eingedenk gewesen sein, die hinter dem dunklen auge des apparats als schatten schlange standen bis zum horizont, um irgendwann einmal diese fotografie zu betrachten, diese gesichter, diese füße auf dem stein, die so verschränkten hände, mit denen sie ihr leben bestritten und bestreiten würden. (45)

Hier wird eine eigentümliche Kette von Generationen entworfen, deren Blicke sich im Medium der Fotografie kreuzen: eine Aussicht in die Zukunft, deren Unmöglichkeit sprachlich durch die Verbindung von Irrealis und Futur II markiert wird, und eine medial vermittelte Rückschau auf eine Vergangenheit, die die Körperhaltungen der Kinder ebenso umfasst wie deren von noch aktiven Schiefersteinbrüchen geprägte Umwelt. Zugleich vermittelt die ›zerstückelnd-herauslösende‹ Nennung isolierter Körperteile (»arme«, »bauch«, »schultern«, »füße«, ebd.) nur aufgrund kultureller Vertrautheit mit dem Genre ›Schulgruppenbild‹ einen Gesamteindruck und korrespondiert auf eigentümliche Weise mit Abbauarbeiten im Steinbruch. Dass hier ein geisterhafter Blick Lebender auf Tote imaginiert wird, die das (zukünftige) Angeblickt-Werden zwar nicht antizipieren konnten, aber gleichwohl durch das Foto zurückzublicken scheinen, spielt mit vertrauten medientheoretischen Positionen. Für Susan Sontag ist ein Foto »zugleich

Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit«⁹; Roland Barthes weist der Fotografie die Bestätigung eines vergangenen »*Es-ist-so-gewesen*« zu und grenzt sie darin von der Sprache ab, die »für sich selbst nicht bürgen kann«. ¹⁰ Bekanntlich stützt er seine Thesen u. a. auf die Beschreibung eines Fotos seiner Mutter als junges Mädchen, dessen Abbildung er verweigert – eine Strategie, die Kinsky hier aufgreift.¹¹

Auf den folgenden 18 Seiten kommen die 36 Schulkinder in jeweils vierzeiligen durchnummerierten Prosaminiaturen zu Wort; »II Siebenunddreißig Stimmen« schließt mit der kursiv gesetzten und sechs Zeilen umfassenden Aussage des Fotografen, der sich erleichtert über die gelungene Aufnahme äußert, zu der Windstille und Folgsamkeit der Abgelichteten beigetragen haben. Die 36 Kinderstimmen vermitteln durch ein wiederkehrendes ›ich‹ fiktive Perspektiven, die um ähnliche Themen kreisen und dadurch Querverbindungen untereinander sowie zu den Teilen I und III von *Schiefern* ermöglichen. Erzählt wird von Haustieren (Katze, Schaf, Lamm) und Wildtieren (Ammer, Käfer, Schlange), Berufswünschen (Sprengmeister, Seemann), der Mitarbeit im Bergbau (»haufwerk«, 49) und heimlichen Schätzen (eine Murmel, ein golden glänzendes Schieferstück, »steine mit gold und silber drin«, 52). Dazu gesellen sich Beobachtungen zu den Geräuschen, die Gestein und Schiefer bei Sprengungen, am Strand oder unter menschlichen Schritten machen (»karscheln«, 50; »scharren«, 57; »gekirmel«, 61). Idyllisch ist dies allenfalls auf den ersten Blick, denn wiederholt ist von Gewaltausübung, -erfahrung oder -imagination die Rede: Eine geliebte Katze wird »mit dem stein erschlagen« (47), ein Kind ärgert sich, dass der von ihm abgeworfene Wildvogel ins Moor stürzt und deshalb nicht in der Küche verwendet werden kann, verendete Lämmer müssen gezählt und gestapelt werden, Eltern züchtigen für Ungeschicklichkeit, über das an einen Schieferhang geduckte Schulgebäude heißt es »ich stelle mir vor der fels fällt auf die schule.« (48) Dass Steine und Schieferbruchstücke als Waffen eingesetzt, aber auch gesammelt und gehortet werden, verweist erneut auf die allgegenwärtigen Schieferbrüche und die damit verbundene Ambivalenz von Nutzung und Zerstörung. Der erst körperlich-mechanische, dann zunehmend industrielle Abbau, das Anlegen von Schächten und unterirdischen Gängen, aber auch die Überflutung vieler Brüche durch Meeresstürme verändern gewaltsam die

9 Susan Sontag: *Über Fotografie* (1977), übers. von Mark W. Rien/Gertrud Baruch, München/Wien 1978, S. 22.

10 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1985, S. 89, 96.

11 Dass das Schulfoto, dessen Existenz hier lediglich literarisch behauptet wird, nicht gezeigt wird, fällt auch deshalb auf, weil vor den drei Teilen von *Schiefern. Gedichte* jeweils eine Fotografie mit Inselansichten oder Detailaufnahmen von Schiefergestein eingefügt ist.

Topographie der Inselgruppe, sind für die Bewohner mit körperlichen Mühen und Gefahren verbunden und entziehen ihnen nach und nach den festen Boden unter den Füßen. Aus den Prosaminaturen entsteht der Eindruck eines kargen Lebens auf einer von Menschen versehrten Erde, deren Ausbeutung von den Beteiligten unhinterfragt bleibt.

Mehrere Kinderaussagen umkreisen die unvertraute Situation des Fotografiert-Werdens und die Aufforderung, sich während der Aufnahme nicht zu bewegen. Die widersprüchlichen Auffassungen über mediale Stillstellung und bildliche Erinnerung, die auf missverständliche Aussagen des Fotografen zurückgehen könnten, werden in »II Siebenunddreißig Stimmen« genutzt, um die Beziehung zwischen Inselbevölkerung und den sie umgebenden Gesteinen zu entfalten. Die Behauptung »sehn wird man nur die die stillhalten / sagt der fotograf die anderen sind schatten / und sehn aus wie steine und keiner erkennt sie« (48) führt zwar zu Gefügigkeit (»halte still ich will nicht aussehen wie ein / stein«, 51), aber im Text Nr. 36 auch zu Widerspruch und zur Anverwandlung an die unbelebte Natur: »Der fotograf hat nicht die wahrheit gesagt / wie ein stein sieht aus wer stillsitzt / und nicht wer sich bewegt ich sitze / still und will auch aussehen wie ein stein.« (63) Die erstrebte ›Petrifikation‹ ist hier nicht Ergebnis geologischer Prozesse über Jahrmillionen, sondern ein selbstgewähltes Zu-Stein-Werden, das zwar die Integration in das menschliche Erinnerungssystem der Fotografie garantiert, im Verständnis des Schulkinds aber auf den Übertritt in die Lithosphäre der Slate Islands zielt. Über die kindliche Versteinerungs-Imagination läßt *Schiefern* die Medientechnik der Fotografie mythisch auf (im Sinne rettender oder strafender Metamorphosen zu Stein), nähert das stillsitzende, sich in einen Stein hineinräumende Kind aber zugleich erdhistorischen Fossilien an. Beide Assoziationen verknüpfen das vermeintlich ›präsentische‹ Foto und die (aus Sicht des Lesepublikums) nahe Vergangenheit des Schieferabbaus mit weiter entfernten Zeitschichten: Erdgeschichtliche Tiefenzeit und mythische Vorzeit werden zu Echoräumen der industriellen Jahrhundertwende und der Lesegegenwart, so dass ein (zeitlich wie räumlich) vielfach geschichtetes Erzählen entsteht.¹² Mit Imaginationen fossiler Einschlüsse, erzählten Selbstaussagen und einer (narrativ evozierten) Fotografie bezieht »II Siebenunddreißig Stimmen« geologische, oral-schriftkulturelle und medientechnische Phänomene der Bewahrung und Überlieferung aufeinander, die sich trotz divergierender Reichweite, Intentionalität und ›Autorschaft‹ gegenseitig zu stabilisieren

12 Probst: »Materiegedächtnis und das materielle Unbewusste«, S. 125 f., spricht in seiner Analyse der Erinnerungskonzepte in *Schiefern* von einem »geschichteten Bedeutungsgefüge der Gedichte«, das auf ein »Gedächtnis der Erde für sich, in seiner Unabhängigkeit von der naturgeschichtlichen Beherrschung« ziele.

scheinen, auch wenn letztlich von eindeutigen Spuren, klaren Anfängen oder Enden keine Rede ist.¹³ Offen bleibt im kindlichen Versteinerungswunsch zudem das Verhältnis zwischen Stein und Schiefer. Steht Stein für Stabilität, eine gewisse Selbstgenügsamkeit und Autonomie, während Schiefer – als ein vor 350 bis 400 Millionen Jahren durch Wärme, Druck und tektonische Bewegungen auf Meeresböden entstandener Metamorphit, dessen Sedimentierung natürliche Bruchstellen markiert¹⁴ – mit Schichtung, Zerbrechlichkeit und wirtschaftlicher Nutzbarkeit durch Abbau assoziiert ist? Oder werden beide Gesteinsarten unterschiedslos einer ›pädagogisch-medienapparativen Zurichtung‹ entgegengestellt (wofür das kindliche Sammeln von Steinen wie auch Schieferbruchstücken sprechen würde)?

Zu dieser Verunsicherung und Vervielfältigung von Perspektiven trägt auch die ungewöhnliche Gestaltung von Typographie und Layout bei, denn die 18 Seiten mit ›Kinderaussagen‹ fordern sowohl zu einer traditionell-vertikalen als auch einer seitenübergreifend-horizontalen Lektüre auf. Wie bereits erwähnt, zeigt jede Seite zwei lyrisch wirkende vierzeilige Kurztexte in der Hauptschrift des ganzen Bandes, wobei der untere Kurztext etwas weiter nach rechts eingerückt ist. Unter beiden Textblöcken befindet sich jeweils eine in einer kleineren serifenlosen Schrift gesetzte Zeile, die die Seitenbegrenzungen ignoriert, in gleicher Höhe über die achtzehn Seiten ›durchläuft‹ und – strukturiert durch zahlreiche Doppelpunkte – inhaltlich zusammengehört.

Beide Bänder umkreisen Themen, die auch in »I Deep Time« und »III Schrifttierchen« zur Sprache kommen. Das obere Band setzt mit einem »wir lernen« ein, das auf den folgenden Seiten variiert und ergänzt wird,¹⁵ bis es mit den Worten »wir lernen schreiben und finden kein wort.« (63) endet. Dazwischen liegen Überlegungen zu Blickbegegnungen zwischen Fotografierten und Betrachtenden, die an die Einstiegsseite erinnern, und Gedanken über Gestein, das aufgrund seiner Entstehung durch Sedimentierungsprozesse eine Zeitsignatur besitzt. Die Rede ist von »stein aus gepresster geschichteter zeit« (51), von Zeit, die »in einer furche / zwischen zweierlei stein« (58) liegt, sowie von der Möglichkeit, Zeit aus dem Stein

13 Sowohl die Verankerung in der Geologie als auch die argumentative Offenheit verweisen zurück auf das Motto von *Schiefern* (»no vertige of a beginning – no prospect of an end«, Kinsky 2020, S. 5), das James Huttons Studie *Theory of the Earth* von 1788 entstammt. Das Werk des schottischen Wissenschaftlers zeigte die lange Entstehungszeit und Veränderbarkeit der Erde auf und trug maßgeblich zur Historisierung der Geologie im ausgehenden 18. Jahrhundert bei.

14 Vgl. BauNetz Berlin: »Entstehung von Schiefer«, <https://www.baunetzwissen.de/schiefer/fachwissen/einfuehrung/entstehung-von-schiefer-2548239> (aufgerufen am 01.10.2025).

15 »wir lernen : hier :« (46, 51); »wir lernen : ort« (47f.); »wir lernen : jetzt« (52); »wir lernen : zeit« (55f.); »wir lernen : die zeit ist eine schrift« (58f.); »so lernen wir : wir lernen und finden kein wort.« (63)

herauszulesen (»angelegt werden wir zum entziffern des lesegesteins«, 60). Während der oben zitierte Bogen vom Lernen zum Kein-Wort-Finden an eine pädagogische Bankrotterklärung erinnern mag, lässt sich das Textband auch als (utopischer) Vorschlag einer Natur-Lektüre deuten, die auf ein Verstehen geologisch-naturhistorischer Zusammenhänge ohne Rückgriff auf konventionelle Sprache zielt: »wir griffeln / die zeichen : so lernen wir : wir lernen schreiben und finden kein wort.« (62 f.)

Das untere Textband widmet sich dem Thema der Erinnerung, wobei es zwischen erstem Wort (»Erinnern«, 46) und Abschlussformulierung (»so geht : erinnerung«, 63) Eindrücke unterschiedlicher Herkunft und Reichweite in assoziativer Abfolge versammelt. Wanderungen über die Schieferinseln in wechselnden Jahreszeiten rufen biographische Einzelerfahrungen einer nicht näher bestimmten Sprechinstanz auf, die sich dem Körper eingeschrieben haben: »erinnerung : da schritt der fuß und konnte nicht vergessen : die kantigen schärfen : die / brucecken : die stauchrillen gepresst in die dünne wölbung unterm spann« (53 f.). Die vielfältigen Sinneseindrücke »unter den suchenden fingern« (50), »unter den fersen« (54) durch »ton« (56) und »geruch« (57) speisen sich aus der Ausgestaltung des Schiefers als geformt von den »wellen der vorzeit« (50) und »ausblähung der zeit« (61), sie bleiben aber nicht steinern-abstrakt, sondern werden an menschliche Körpererfahrung rückgebunden. Dies führt sprachlich zu einer Überlagerung individuell-physiologischer mit geologischen Vorgängen: Bereits die Einstiegsformulierung »Erinnern : wie sich die furchen besiedeln hinter der stirn mit mählich wachsenden / ausfällungen : der unartige schiefer blauschwarz unter wasser« (46 f.) verunklart (menschliche oder anorganische) Akteure, Zeitebenen und räumliche Skalierungen. Weil Beginn und Ende eines Sinnzusammenhangs innerhalb des Textbands nicht markiert werden, entsteht eine semantische ›Drift‹, die sowohl mit ziellosen Spaziergängen als auch mit den ungerichteten Erdprozessen assoziiert werden mag, die zur Entstehung des metamorphen Schiefergesteins geführt haben. Während also die Überlegungen zur Fotografie einige Menschengenerationen miteinander verbinden, erfolgt hier eine Verknüpfung über Jahrmillionen und über die Grenzen des Menschseins hinweg. Und wenn das obere Textband eine alternative, weil nicht auf menschlicher Sprache beruhende ›Lektüre‹ der Natur vorschlägt, wird im unteren Band eine Individualisierung und persönliche ›Aneignung‹ erdhistorischer Vorgänge in ein (geologisch-kristallin imaginiertes) Ich vorgeschlagen: »kinder : aus jedem korn gewesenheit tritt / einmal ins eigene geholter glanz : nur diese flächen vergangenheit steht in diesem / winkel so und brechen nur einmal so das licht im ichkristall : so geht : erinnerung.« (61–63)

Die Einladung zu einer zweifachen Lektüre, die sowohl auf der jeweiligen Seite bei den Miniaturen verharrt als auch entlang der Textbänder blätternd mehrere Seiten verbindet, macht Sukzession als zeitliches Moment jedes Erzählens erfahrbar, erschwert aber ein lineares Lesen im traditionellen Sinne und schafft zugleich durch wechselnde Querbezüge ein lockeres Netz aus Verweisen. Möchte man das Seitenlayout geologisch-tektonisch lesen, so lassen sich die seitenübergreifenden Textzeilen als Gesteinsschichten deuten,¹⁶ vielleicht sogar (mit Blick auf die Buchstabengröße) als nur wenige Millimeter hohe Schieferplatten nach ihrer Abspaltung und Herauslösung. Die Kinderstimmen-Miniaturen können mit geologischen Einschlüssen assoziiert werden, also mit Spuren flüchtiger Lebensformen, die im doppelten Sinne in der Materie aufgehoben sind. Die Seitengestaltung mit ihren Arrangements aus Prosaminaturen und Textbändern erinnert zudem an das Aufeinanderstoßen horizontaler und vertikaler Steinschichten, wie es bei kristallinen Formen des Schiefers vorkommt;¹⁷ damit ist sie die buchgestalterische Anverwandlung an eine geologische Textur, die von gewaltsamen Auffaltungen unterschiedlicher Gesteine Zeugnis ablegt und für die tektonische Entstehung des Schiefers charakteristisch ist.¹⁸ Einem so sensibilisierten Blick auf Buchseiten als ›geschichtetes Gelände‹ erscheinen schließlich die optischen Sperrungen, die auf der Eingangsseite und in den Textbändern durch die insgesamt achtzigmal wiederkehrende Folge ›Spatium – Doppelpunkt – Spatium‹ erzeugt werden, als semantisch-materielle ›Sollbruchstellen‹. Weil diese Zeichenfolgen trennen *und* verbinden, führen sie zu einem widersprüchlichen, weil sowohl retardierenden als auch beschleunigenden Lesevollzug und produzieren »fast brüchige Satzbilder«.¹⁹ Die dadurch erforderliche ›tastende‹, springende und rekurrierende Lektüre von »II Siebenunddreißig Stimmen« schärft zugleich das Bewusstsein für die Leerstellen zwischen den verschiedenen Textteilen. Natürlich sind Weißräume eine grundsätzliche Voraussetzung für die Lesbarkeit von Wörtern, sie können aber auch auf

16 Dürbeck/Probst: »Tiefenzeitliche Erinnerungen in der anthropozänen Literatur«, S. 66, lesen die Textzeilen als »Steinadern«.

17 Jörn Wichert: »Petrographie und Mineralogie von Schiefer«, *Schieferlexikon*, <https://schieferlexikon.de/geologie/mineralogie.html> (aufgerufen am 01.10.2025).

18 Eine Fügung unterschiedlich ausgerichteter Schieferschichten zeigt auch die vor »II Siebenunddreißig Stimmen« eingefügte fotografische Nahaufnahme.

19 Heinrich: »Nature. Writing.«, S. 407, arbeitet dies anhand von »Steinschrift« aus dem dritten Teil von *Schiefern* heraus, die Lektüererfahrung lässt sich aber auf den Mittelteil übertragen. – Humphreys: »alles / will die erinnerung sagen / wird schrift.«, S. 572, argumentiert mit Blick auf die Teile I und III von *Schiefern*, die artifiziell gestalteten Doppelpunkte zögen »dem Blocksatz eine Schiefertektonik ein, in der die Sätze zugleich wie gemeißelt das Papier überziehen, andererseits auf Ebene der Interpunktion in untergründiger Bewegung zu sein scheinen. Der Text selbst in seiner graphischen Gestalt bildet so jenen ›Metamorphit‹, den er beschreibt.«

einen Raum des nicht oder nur bruchstückhaft Gesagten verweisen, der, wie gezeigt, von erlittener bzw. ausgeübter Gewalt gegen Tiere und Menschen sowie von der Topographie und Stratigraphie der Insellandschaft geprägt ist. Obgleich inhaltliche Querverweise eine Art Bedeutungsverdichtung erzeugen,²⁰ entstehen insgesamt keine linear-kausalen und in diesem Sinne eindeutigen Aussagen, sondern eher flexible textuelle Gefüge, die den Mittelteil mit den ›Seitenflügeln‹ des Triptychons *Schiefern. Gedichte* verbinden. Der Boden in »II Siebenunddreißig Stimmen«, so ließe sich die geologische Metaphorik weiterspinnen, bleibt beweglich und uneben, von Stolperstellen, Abbruchkanten und Auffaltungen geprägt. An ihnen schiebt sich Vergangenes aus der Tiefe empor²¹ und bildet raumzeitliche Strukturen, die den Lesevorgang ein wenig einer Landschaftswanderung annähern: »unsere augen geheftet ans jetzt in dem wir unsere spuren lassen« // »unter den fersen indessen regt sich das ganze bruchwerk : ins rutschen geratend mit flachem geräusch« (54f., oberes und unteres Textband).

²⁰ Zur Poetik der Verdichtung in *Schiefern* vgl. Völker: »Absenzen«.

²¹ »I Deep Time« verweist explizit auf die Entdeckung der erdgeschichtlichen Tiefenzeit und die damit einhergehende Historisierung der Geologie um 1800. »II Siebenunddreißig Stimmen« fügt, wie gezeigt, mythische und medienhistorische Zeitebenen hinzu, bindet diese aber an ein klar konturiertes menschliches (hier: aus der Vergangenheit sprechendes kindliches) ›Ich‹, das in den anderen beiden Teilen von *Schiefern* nicht vorkommt bzw. als lyrisches Ich weitgehend unbestimmt bleibt.

Facing Shylock. Literatur zeigt Gesicht(er)

»Three thousand ducats, well.«¹ Mit diesen Worten betritt die Figur des jüdischen Kaufmanns Shylock in der dritten Szene des ersten Akts in Shakespeares Drama *The Merchant of Venice* die Bühne. Sie markieren den Anfang einer bis heute andauernden, wechselvollen Beschäftigung mit einer ambivalenten Gestalt, die ihre Medien ebenso wie ihr Gesicht immer wieder verändert. Dieser Auseinandersetzung lässt sich wohl am ehesten mit dem kulturwissenschaftlichen, Text und Bild miteinander verbindenden Verfahren der ›Faszinationsgeschichte‹ nähern. Einen solchen, auf Gesichter bezogenen Ansatz skizzieren Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss im Anschluss an den Religionsphilosophen Klaus Heinrich in *Randgänge des Gesichts*.² Orientiert an Brüchen führen Körte und Weiss Heinrichs Erklärung einer aus den in den Gegenständen selbst festgehaltenen »unerledigte[n] Konflikte[n]« motivierten, gattungsgeschichtlichen Faszination mit einem Ansatz von James Elkins zusammen, der »die Ursache der andauernden Faszination für das Gesicht in dem Verlangen zu seiner ästhetischen und ästhetischen Vervollständigung«³ finde.

Aspekte der Faszination an physiognomischer Imagination werden im Folgenden kursorisch an einem bekannten Rezeptionszeugnis zu einer Darstellung des Shylock aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert aufgegriffen. In einem nächsten Schritt gehe ich der Bedeutung physiognomischer Textbehauptungen nach, in denen in der frühen Neuzeit ein christlich-jüdischer Antagonismus entworfen wird. Dem folgen einige Beobachtungen zur Funktion von Physiognomie bei Shakespeare und im *Merchant of Venice*. Im 20. Jahrhundert zeigen verschiedene jüdische Schauspieler in der Rolle des Shylock (ihr) Gesicht – zur Abwehr von Antisemitismus

1 William Shakespeare: *The Merchant of Venice* / *Der Kaufmann von Venedig*. Englisch / Deutsch, übers., komm. und hg. von Barbara Puschmann-Nalenz, Ditzingen 2015, S. 30. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

2 Vgl. Mona Körte / Judith Elisabeth Weiss: *Randgänge des Gesichts. Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*, Leiden/Boston 2017, S. 11.

3 Ebd.

bei der Wiederaufnahme des Versuchs eines ›humanizing Shylock‹.⁴ Der literarische Text, Shakespeares Stück, ermöglicht paradoxerweise eine Vielzahl von ›Gesichtern‹, die antisemitische Fratze ebenso wie widerständige Identifikationen.

I. Physiognomische Imagination

Ein Besucher einer Londoner Aufführung des *Merchant of Venice* im Jahr 1775, der bereits seit 1741 im Theater in der Drury Lane mit dem irischen Schauspieler Charles Macklin in der Rolle des Shylock gegeben wurde, sieht in den oben zitierten drei Worten »einen ganzen Charakter«⁵ gezeichnet. Georg Christoph Lichtenbergs Bericht von der Aufführung ist besonders auf Macklins »Physiognomie«⁶ bei der Verkörperung des Shylock fokussiert. Bemerkenswert erscheint vor allem, wie Lichtenberg das Vorstellungsvermögen des Adressaten seines Berichts hinsichtlich des Gesichts zu mobilisieren versucht: »Stellen Sie sich einen etwas starken Mann vor, mit einem gelben, rohen Gesicht, und einer Nase, die an keiner der drei Dimensionen sonderlich Mangel leidet, einem langen Unterkinn und einem Mund, bei dessen Schlitzung der Natur das Messer ausgefahren zu sein schien, bis an die Ohren, auf einer Seite wenigstens, wie mich dünkte.«⁷ Die Hervorhebungen von einer überdimensionierten Nase, ungesunder Gesichtsfarbe und Mund als Schlitz belegen nicht nur die Bedeutung der Physiognomie für Lichtenbergs Wahrnehmung der Bühnengestalt, sondern konturieren einen ästhetisch abwertenden, negativen Eindruck. Hans Mayer zitiert in seinen *Aussenseitern* eine andere Passage aus diesem Bericht: »Es ist nicht zu leugnen, diesen Juden zu sehen ist mehr als hinreichend, in dem gesetztesten Mann auf einmal alle Vorurteile der Kindheit gegen dieses Volk wieder aufzuwecken. Shylock ist keiner von den kleinlichen, beredten Betrügnern, die über die Tugenden einer goldenen Uhrkette aus Tomback eine Stunde plaudern können; er ist langsam, in unergründlicher Schlaugigkeit stille, und wo er das Gesetz für sich hat, bis zur Bosheit gerecht.«⁸

4 Maya Barzilai: »Humanizing Shylock. The ›Jewish Type‹ in Weimar Film«, in: *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema*, hg. von Barbara Hales/Valerie Weinstein, New York 2021, S. 25–43.

5 Georg Christoph Lichtenberg: *Briefe aus England. 3. Brief (1775)*, in: ders.: *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, Frankfurt a.M. 1994, S. 347–367, hier S. 367.

6 Ebd., S. 366.

7 Ebd.

8 Ebd.; Hans Mayer: *Aussenseiter* (1975), Frankfurt a.M. 2007, S. 328.

Die physiognomische Evokation wird auf diese Weise mit tradierten antijüdischen Vorurteilen verknüpft, denen Lichtenberg in seiner Kindheit begegnet sein will, die angesichts der Verkörperung Shylocks durch Macklin – der Aphoristiker betont die Bedeutung des Sehens der Figur – selbst »in dem gesetztesten Mann« ›aufgeweckt‹ würden. Ohne die in der Forschung bis heute umstrittene Frage aufzugreifen, ob Shakespeares Stück antisemitisch sei oder Antisemitismus aufzeige bzw. beides zugleich – womit zudem anachronistisch ein Begriff aus den 1870er Jahren auf einen Text der frühen Neuzeit bezogen wird –, bleibt zu konstatieren, dass die jüdische Zugehörigkeit Shylocks bedeutungsvoll ist. Die Regieanweisung nennt Zugehörigkeit und Ort der Handlung: »Venice. Enter Bassanio with Shylock the Jew.« (Akt I, Szene 3, 30). Das Epitheton »the Jew« wird im Stück auch in der Figurenrede der anderen zahllose Male wiederholt. Bereits durch diese Wiederholungen erhält die Figur ein ›Gesicht‹, dessen Aussehen jedoch nicht primär durch Beschreibung entsteht, sondern durch Zuschreibungen der anderen; etwa, wenn der Diener Shylocks und Clown Launcelot Gobbo sagt: »I should stay with the Jew my master, who, God bless the mark, is a kind of devil.« (Akt II, Szene 2, 50). Oder wenn Solanio in der ersten Szene des dritten Akts im Kontext der Gerüchte über ein mit voller Ladung gesunkenes Schiff von Antonio mit Blick auf den nahenden Shylock vom Teufel spricht – »in the likeness of a Jew« (Akt III, Szene 1, 102).

Das Stück kolportiert Gerüchte: »Nichts ist Natur, alles Legende und Hörensagen«, schreibt Hans Mayer, für den Shylock den »Phänotyp für die gescheiterte jüdische Emanzipation«⁹ darstellt. Die Verknüpfung der Figur mit jüdischer Zugehörigkeit macht sie zum verachteten Außenseiter unter den Christen des Stücks; auch der erfundene Name bürgt für keine Individualität. In einem Kapitel seiner Studie *Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend* beschreibt John Gross dies so: »Shylock is ›Shylock‹ to his face, but behind his back he is almost always referred to as the ›Jew‹.«¹⁰ Zugleich aber sorgt die das ganze Stück durchziehende Thematik von Schein und Sein für eine Verunsicherung *aller* Positionen.

II. Spiegelungen, Physiognomie und Masken

David Nirenberg setzt in einem dem Stück gewidmeten Kapitel seiner Studie *Anti-Judaism. The Western Tradition* (2013) an der seit langem diskutierten Frage nach der Melancholie des christlichen Kaufmanns

⁹ Mayer: *Aussenseiter*, S. 318.

¹⁰ John Gross: *Shylock. Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London 1992, S. 51.

Antonio an. Antonio bürgt mit seinem Leben, dem ihm als Sicherheit von Shylock abverlangten »equal pound / Of your fair flesh« (Akt I, Szene 3, 40 u. 42) für die dreitausend Dukaten, die sich Antonios Freund Bassanio leiht, um bei der Brautwerbung in Belmont mithalten zu können. Antonios Melancholie sieht Nirenberg mit Zuschreibungen vermeintlich »jüdischer« Eigenschaften verknüpft, die mit dem Aussehen und dem Gesicht zu tun haben. Zentral für seine Argumentation ist die Annäherung von Shylock und Antonio über diesen Topos; eine Annäherung, die zugleich jedoch die, aus Nirenbergs Sicht, antijüdische Konstruktion des Stücks gerade nicht unterläuft, sondern zu bestätigen scheint.

Eine seiner Beobachtungen zum Aussehen bezieht sich auf ein altes englisches Sprichwort, das Thomas Coryate 1611 notiert und deutet: »To looke like a Jewe« heiße, jemand sehe unzufrieden oder missmutig aus (»discontented«).¹¹ Die Verknüpfung von jüdischem Aussehen, jüdischer Gesichtsfarbe oder Teint mit Eigenschaften, die Jüdinnen und Juden in der elisabethanischen Gesellschaft zugeschrieben worden seien, belegt Nirenberg noch mit weiteren Beispielen. So finde sich etwa im Diät-Buch von Henry Buttes aus dem Jahr 1599 eine direkte Verknüpfung von Melancholie und Judentum in der Formulierung, die Gesichtsfarbe (»complexion«) eines Juden sei »passing melancholious«.¹²

Es lassen sich noch ältere Beispiele einer in Texten mit Hilfe »lesbarer« Gesichter erzeugten »jüdischen« Alterität als Spiegel der Christen finden. So begegnen wir im Messias-Dialog des Basler Humanisten Sebastian Münster aus dem Jahr 1529 der Aussage seines exemplarischen Christen im Dialog mit dessen jüdischem Gegenüber: »Der Mann da, der mir entgegen kommt, ist doch gewiss ein Jude, sein Gesicht und sein Aussehen offenbaren den Menschen.«¹³ Und etwas weiter unten äußert der Christ in Antwort auf eine Aussage des Juden:

Ich bin kein Jude und gehöre nicht zu Eurem Volke und bin nicht mit Euch bekannt, sondern habe an der Gestalt Eures Gesichtes erkannt, dass Ihr ein hebräischer Mann seid; denn ihr Juden habt eine von den Gestalten aller Völker auf der Erde verschiedene Gestalt, die wunderlich ist in meinen Augen. Denn ihr seid schwarz und hässlich, nicht weiß und schön wie die meisten anderen Völker.¹⁴

11 David Nirenberg: *Anti-Judaism. The Western Tradition*, New York/London 2013, S. 269.

12 Zit. nach Nirenberg: *Anti-Judaism*, S. 269.

13 Sebastian Münster: *Der Messias-Dialog. Der hebräische Text von 1539 in deutscher Übersetzung*, hg. von Alfred Bodenheimer, übers. von Rainer Wenzel, mit einer Einleitung von Stephen G. Burnett, Basel 2017, S. 37.

14 Ebd., S. 38.

So wie historisch im Hochmittelalter in der christlichen Ikonographie jüdische Figuren durch ihr Aussehen von christlichen unterschieden wurden,¹⁵ geschieht dies im Humanismus in einem fiktiven christlich-jüdischen Dialog.

In der Shakespeareforschung wurde schon vor Jahrzehnten die große Bedeutung der häufig von ihm eingesetzten »descriptions of the face« zur Steigerung der dramatischen Wirkung nachgewiesen.¹⁶ Vor allem geht Sibylle Baumbach in ihrer einschlägigen Studie der Interaktion von Gesicht und Maske in verschiedenen Dramen Shakespeares nach, ohne jedoch den *Merchant of Venice* zu behandeln. In der Doppelbedeutung des griechischen *prosopon* sind Maske und Gesicht einander nahe. Die Präsenz der Maske verweise dann, wenn sie als solche erkennbar sei, »auf eine prinzipiell ›lesbare‹ Welt, in der Gesichter, die unverhüllt auftreten, Einblick in das Innere gewähren«. ¹⁷ Die Lesbarkeit bedeutet, auch das Innere ist Text. Andreas Enghart knüpft an Baumbach an und vertritt die Auffassung, »dass die Figur des Shylock, da sie so etwas wie einen physiognomischen Blick geradezu ›einfordert‹, jede Inszenierung dazu zwingt, auf physiognomischer Ebene eine Position zu beziehen, die, wie in einem Rorschachtest, auf die jeweilige Vorstellungswelt des Inszenierenden verweist.« ¹⁸ Er geht von der Langlebigkeit einer Verknüpfung der Shylock-Physiognomien mit dem Bereich des Bankenwesens bis in unsere Gegenwart aus, wobei das Stereotyp auf der Annahme beruhe, »man könne von dem Gesicht auf den Charakter bzw. auf die Eigenart eines anderen Menschen schließen«. ¹⁹ Beim Wahrnehmungsprozess müsse das »mentale Stereotyp« keineswegs im Gesicht des ›Anderen‹ zu sehen sein, um es aufgrund der »Vervollständigungsleistung«, ²⁰ die das menschliche Gehirn erbringe, mit einem Gesicht zu verbinden und so eine bestimmte Physiognomie erscheinen zu lassen. Während Enghart vor allem die »Prägnanz des physiognomischen Vorurteils« ²¹ herausarbeitet, zeigen unterschiedliche Inszenierungen, dass die von ihm angenommene Forderung nach physiognomischer Positionierung verschiedene Möglichkeiten zulässt.

15 Vgl. Sara Lipton: *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York 2014.

16 Virgil Jackson Lee: *The Face in Shakespeare: A Study of Facial Gesture and Attitude as Aspects of Dramatic Energeia*, Ann Arbor 1970, S. 1.

17 Sibylle Baumbach: *Let me behold thy face. Physiognomik und Gesichtslektüren in Shakespeares Tragödien*, Heidelberg 2007, S. 289.

18 Andreas Enghart: »Gestalten Shylocks und das Erbe der Physiognomik«, in: *Maske und Kothurn* 56 (2010), H. 3, S. 75–88, hier S. 79.

19 Ebd., S. 76.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 84.

III. Kortners Gesicht und die Humanisierung Shylocks

Früh schon wurde der Schauspieler Fritz Kortner (1892–1970), der sowohl in der Zwischenkriegszeit als auch nach 1945 mehrmals die Rolle des Shylock spielte, mit physiognomischen Vorurteilen konfrontiert. In seiner Autobiografie *Aller Tage Abend* hält er fest, wie er als 16-jähriger Schauspielschüler von seinem Dramaturgielehrer antisemitisch gedemütigt wurde: »Mit dem Ponim [jidd. ›Antlitz, Gesicht‹] können Sie nie den Melchtal [= Figur aus Schillers Drama *Wilhelm Tell*] spielen, mit dem Ponim sollten Sie überhaupt nicht zum Theater. In einer Bank oder einem Geschäft spielt das keine Rolle.«²² Insbesondere Kortners Darstellung des Shylock in Jürgen Fehlings Inszenierung des Stücks am Staatlichen Schauspielhaus Berlin im Jahr 1927 zeichnete sich dadurch aus, alles Sentimentale und Komödienhafte abzustreifen, »um das ungeheure Trauerspiel vom Juden zu zeigen, der, zu fürchterlichem Hass und Rachsucht getrieben, wie eine Ausgeburt der Hölle agiert und dann gedemütigt wird, dem Glauben seiner Väter unterm Hohngebrüll der Volksmenge abschwören muss.«²³ Eine solche ›Vermenschlichung‹ (›humanizing‹) war eine Möglichkeit, die lange Tradition des karikaturenhaft verzerrten ›jüdischen Typs‹ in Theater und Film aufzubrechen, wie Maya Barzilai am Beispiel der Filmschauspieler und Autoren Alexander Granach und Henrik Galeen gezeigt hat. Granach spielt in Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) die Rolle des Knock, eines Häusermaklers und zugleich des wahnsinnigen Gehilfen des Vampirs Orlok – die Anklänge beider Namen verweisen auf Shylock –, eine Rolle, die Barzilai als »coded version of Shylock«²⁴ liest.

Wie sein ›Altersgenosse‹ Ahasver aus dem Volksbuch von 1602 ist der fast zeitgleich erfundene Shylock eine »wirkungsmächtige Denkfigur«, der seither verschiedene »Ideologeme« unterlegt wurden und werden.²⁵ Auch »[d]as ahasverische Gesicht«, zumeist »Repräsentant eines verborgenen zeitlosen Wissens«,²⁶ nimmt unterschiedliche Bedeutungen und Farben an. In den häufigen Aufführungen während des Nationalsozialismus diente die Darstellung Shylocks der Dehumanisierung von Jüdinnen und Juden, um deren Entrechtung, Verfolgung und Ermordung zu rechtfertigen. Nach der Shoa wird Kortner Shylock auf das Trauma der kollektiven Vernich-

²² Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*, München 1959, S. 62.

²³ Klaus Völker: *Fritz Kortner. »Jude und Rebell gegen das privilegiert Konventionelle«*, Teetz/Berlin 2007, S. 36 f.

²⁴ Barzilai: »Humanizing Shylock«, S. 32.

²⁵ Vgl. Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt a.M. 2000.

²⁶ Ebd., S. 252.

tung der europäischen Jüdinnen und Juden beziehen und ihn 1968 und 1969 – in seiner letzten Rolle – erneut verkörpern. Mit seiner Darstellung forderte er Versuche des ›Versöhnungskitsch‹ heraus, indem er Shylock als Rächerfigur anlegte, deren Bosheit als Folge der Ungerechtigkeiten in der christlichen Welt erscheint. »Shylock ist gnadenlos [...], weil er in einer gnadenlos unterdrückenden Gesellschaft leben muß«,²⁷ gab Kortner dem *Spiegel* (4.11.1968) zu Protokoll.

Erst kürzlich erinnerte Yves Kugelmann daran, dass Shylock für Hannah Arendt das von ihr abgelehnte »Paria-Dasein des Juden in der europäischen Gesellschaft« darstellte. Seinen berühmten Monolog habe sie als »existenzielle Verteidigung der menschlichen Gleichheit und Würde, unabhängig von religiöser Zugehörigkeit« verstanden. Diese Berufung auf die allgemeinen Menschenrechte nennt Kugelmann eine »Naivität«, die Shylock in den Untergang geführt habe, während er Arendt »als Jahrhundertdenkerin verewigt« sieht, gerade weil sie sich nicht »auf die Spielregeln der ›Anderen‹, ihrer Feinde oder der Antisemiten«²⁸ eingelassen habe. Aber bleibt nicht das Insistieren auf der Gleichheit aller Menschen angesichts der ›Aporien der Menschenrechte‹ richtig, auch wenn deren Verwirklichung auf die Macht der entsprechenden Kräfte, Institutionen und vor allem Staaten, angewiesen ist?

Wenn sich Literatur im emphatischen Sinn verstanden als »Ort des Ungefügigen« keinen Begriff »[v]on der oder dem Fremden«²⁹ mache, so lässt sich Shakespeares *Merchant of Venice* vielleicht nicht bruchlos dazurechnen. Denn wenn bis heute vom gesellschaftlichen Unbewussten, zuletzt etwa in einer Rede des 47. US-amerikanischen Präsidenten, das Stereotyp des betrügerischen Bankers als Shylock reproduziert wird, so hat dies im Stück durchaus einen Ausgangspunkt. Das Stück verhandelt Jüdisches als Fremdes, allerdings innerhalb eines dialektischen Spiels von Schein und Sein. Am Ende zeigt, darauf gilt es zu beharren, die Reihe der Inszenierungen, literarischen Bearbeitungen und sonstigen Referenzen in weiteren Medien, dass Shylock viele Gesichter besitzt. Sich der eigenen und kollektiven Faszination an den mit Shylock tradierten, unerledigten gattungsgeschichtlichen Konflikten zu stellen, dazu fordert die Figur bis heute heraus.

²⁷ Zit. nach Richard D. Critchfield: *From Shakespeare to Frisch: The Provocative Fritz Kortner*, Heidelberg 2008, S. 184.

²⁸ Yves Kugelmann: »Arendt statt Shylock«, in: *aufbau. Das jüdische Magazin* 92 (2025), H. 6, S. 66.

²⁹ Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: Dorit Funke u. a. (Hg.): *Aufrubr verZeichnen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–56, hier S. 47.

LISA JÜTTNER

Gedichte ohne Geschlecht. Gespräche mit Hélène Cixous und Odile Kennel

Ich war zwölf, ich hing mit den Händen an einer Reckstange, ich schwang hin und her, nahm den Rhythmus des Schwingens ins Gedicht auf, das ich vor mich hersagte, bevor ich es aufschrieb, es ging um Sonne und Mond, Hell und Dunkel, um das Hin und Her des Lebens.¹

Odile Kennels Essay *Lust* ist ein Gespräch zwischen der Norm, dem Ich und der Lust. Die Norm ist die Form, ein äußerer Ankerpunkt, der zwar einschränkt, aber gleichzeitig – ganz freundlich – Halt gibt und Schutz bietet. Diese Ambivalenz gilt sowohl für das Gedicht, das sich immer wieder der Norm verweigert, »dem Sonett, der Sestine, der Regel« (17) als auch für das Ich und dessen Körper, »der selbst Norm ist, als weißer, christlich sozialisierter, nicht behinderter und somit extrem gefährlicher, Gewalt antuender Körper.« (24) Das klassisch-essayistische, bekenntnishafte ›Über-Mich‹ ist die Erinnerung, die Erdung, die Rückkehr zum eigenen Material. »Als Mädchen geboren, erzogen, mich umgeschaut, gehadert, als Junge wahrgenommen worden, mich als Junge definiert (*otto-définition*), gesucht, mich nicht gefunden, mich in der Pubertät verloren« (25). Die Lust ist textuelle Raumnahme, Verschieben von Sprachmaterial, von den Lauten oder Buchstaben. »toi, my toy, mon jouet mon jouer mon jouir, und toitoitoi« (30). Sie generiert semantischen Nichts-Nutz, eine Zerstreuung von Sinn, textliche Unökonomie. Die Lust will auf nichts hinaus, sie streift ziellos umher und entzieht sich, frei flanierend, dem Hegemonie-Streben sprachlicher Vereindeutigung. Wir kennen das, *Lust am Text*, so weit informiert ist auch Kennels Ich und bemerkt gelangweilt: »und schon liegt die Unlust im Weg, mault: zur Lust ist alles schon gesagt gehört geschrieben worden, und jajaja, ich weiß, das Gedicht steht dem Körper näher als die Prosa, weil die Stimme, weil der Atem, weil der Klang, weil der Takt.« (8) Da ist sie – die Norm. Und doch: *Lust am Text*, wer kann, wer darf das eigentlich einfordern?

¹ Odile Kennel: *Lust*, Berlin 2023, S. 15; Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

I.

Die französische feministische Philosophie bezeichnet das Hegemoniale der Sprache in den 1970er Jahren als ›Phallogozentrismus‹, als metaphysische Ordnungskonstruktion, in der die Sprache eine Entscheidung für das Eine trifft und das Andere verbannt, wenn sie Sinn erzeugt.² Die Literaturtheoretikerin Hélène Cixous setzt dagegen die Figur der ›unkontrollierbaren, überquellenden Frau‹, die zum Symbol der Kritik wird, indem sie »schwätzt«, »quillt [...] über vor Lärm, vor dem Lärm des Mundes«³. Das Schwätzen ist zweckfrei, da es sich nicht in »das Reich des Eigenen (*propre*)«⁴ überführen lässt. Das symbolische Überquellen steht in Analogie zur *jouissance*, einem Selbst-Genießen und Selbst-Verausgaben,

das aber nicht nur von je her Relevanz für die Reproduktion und ökonomische Ordnung einer Gesellschaft besitzt, sondern das auf Grund seiner ideologischen Resistenz immer wieder auch einen destabilisierenden Faktor für die politische und symbolische Organisation dieser Gesellschaft darstellt.⁵

Die überquellende, schwätzende, sich selbst genießende Frau ist bedrohlich.

Hier spricht die patriarchale Konstruktion des Mythos Medusa, wie diese sich – bei Cixous grotesk-verzerrt und lustvoll – ihrer zerstörerischen Sinnlichkeit widmet. Cixous schlüpft schreibend in die Figur, ihre Medusa ist jedoch keine männerfressende Anarchin. Sich verausgaben, wie Medusa es hier darf, heißt für Cixous sich im Derrida'schen Sinne *verräumlichen* und sich schreibend hinzugeben an den Text. Mit der ›Verausgabung‹ greift sie eine von Marcel Mauss geprägte (männliche) Ökonomie des Gebens, Empfangens und Erwiderns von Geschenken auf, die er in seinem 1923 erschienenen Essay *Die Gabe (Essai sur le don)* anthropologisch ausdifferenziert.⁶ Die dem Mauss'schen Begriff der Gabe zugrunde liegende Ökonomie, laut der jede Gabe an den Zweck des Empfangens bzw. Erwiderns gebunden sei, dekonstruiert wiederum Jacques Derrida, auf den sich Cixous vorrangig bezieht. Dem Cixous-Derrida-Begriff der ›Verausgabung‹ liegt die Annahme einer zweckfreien Möglichkeit des

2 Vgl. Hélène Cixous: »Schreiben, Feminität, Veränderung«. Aus dem Französischen von Monika Bellan, in: *alternative* 108 | 109 (1976), S. 134–147.

3 Hélène Cixous: »Geschlecht oder Kopf?« in: dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, übers. von Eva Meyer/Jutta Kranz, Berlin 1977, S. 15–45, hier S. 32.

4 Ebd., S. 33.

5 Eva Laquière-Waniek: »Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen – Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' *Écriture Féminine*«, in: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2017, S. 135–154, hier S. 137.

6 Vgl. Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* (1923), übers. von Eva Modelhauer, Frankfurt a.M. 2024.

Gebens und Empfangens zugrunde, »which does not expect a return«.⁷ Beide gehen davon aus, dass das anthropologische Prinzip des Gebens und Empfangens gesellschaftliche Ordnungen symbolisch strukturiert, fragen jedoch darüber hinaus, welche Transformationsmöglichkeiten diese spezifische Ökonomie für Formen von Subjektivierung bereitstellt. Koppelt man die Gabe ab von ihrer Erwidern, belässt sie die Adressat:innen in einem Raum, »in which the other can exist autonomously and not on the condition that the other reciprocate by giving back an equivalent of that which was given«.⁸ Diese Zwecklosigkeit der Gabe überträgt Derrida auf die Schrift, die »die Anwesenheit eines Empfängers obsolet«⁹ macht und damit auch ein eindeutiges Konzept von Autorschaft (›der Text gehört mir‹) auflöst. Dies führt schlussendlich zu einer Souveränität des Textes bzw. der Schrift, deren Unendlichkeit der Bedeutungen (*différance*) die einheitliche Ökonomie zugunsten eines ästhetischen »Reichtum[s] an Möglichkeiten«¹⁰ destabilisiert. Feministisch gedeutet ist das verausgabende Schreiben ein Aufruf zum Tabubruch, zur Entfesselung der Kräfte, zum Widerstand gegen den »Antinarzißmus«¹¹, der es den Frauen verbietet, sich mit sich zu beschäftigen. ›Frauenstürmisch‹ spricht Cixous' Ich zum Du, adressiert es eindringlich:

[H]ör und versteh mich, [...]. Es ist, Dich berührend, die mehrdeutige Vielstimme die Dich bestimmt, die Dich von Deiner Brust aus dazu drängt zur Sprache zu kommen, die Deine Kraft aufkommen läßt. Es ist der Rhythmus der Dir zulacht, innerster Empfänger, der alle Metaphern möglich und begehrenswert macht, Körper (der? die?), nicht beschreibbarer als Gott, die Seele oder das ANDERE. Es ist der Teil Deiner selbst der in Dich dringt, Dich beraumt und Dich dazu drängt in die Sprache deinen Frauenstil einzuschreiben.¹²

Der agitatorische Ton ist befremdlich, er lässt das Du nicht entkommen und fordert es auf, die Regeln zu brechen, zu protestieren, *sich selbst zu riskieren*: es ist ein Aufruf zur Revolution. Gibt sich das schreibende Ich in der Figur der mythischen Medusa hin, wird die Leerstelle der weiblichen Subjektposition sichtbar. Cixous' Ich fordert für sich eine signifikante Position im Mythos ein, die es gleichzeitig in einer fast schon flehenden Geste an das Du weitergibt. Damit weitet es den Abstand zwischen dem

⁷ Abigail Bray: *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference*. New York 2004, S. 53.

⁸ Ebd.

⁹ Hans Holleis: *Die vergebliche Gabe. Paradoxe Entgrenzung im ethischen Werk von Jacques Derrida*, Bielefeld 2017, S. 55.

¹⁰ Ebd., S. 57.

¹¹ Hélène Cixous: »Das Lachen der Medusa« (1975), übers. von Claudia Simma, in: Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2017, S. 39–62, hier S. 42.

¹² Ebd., S. 46.

Sich-Selbst-Schreiben und dem Geschrieben-Werden des Weiblichen, der die Voraussetzung für den Blick auf das Selbst ist.¹³

II.

Knapp 50 Jahre nach Cixous' *Medusa*-Essay revoltiert Kennels Ich-Stimme immer noch schreibend gegen die Norm. Zögernd erst fragt sich das ›Über-Mich‹: »kann es ein heterosexuelles Coming-out geben? Ein bisexuelles? Zählt die Geschichte, zählt die Gegenwart? Kann ich mit 50 noch cis-werden?« (26) und konstatiert schaukelnd schreibend: »aus der Norm in die Norm aus der Norm« (27). Auch hier ist es das Sprechen von den Rändern, ein vorsichtiges, tastendes, sich selbst in der Sprache suchendes Fragen: Darf ich mir Raum geben in der Sprache? Insofern zurückhaltender, aber doch ähnlich wie Cixous' *Medusa*, die in der stürmischen Forderung nach einer weiblichen libidinösen Ökonomie den Finger in die Wunde eines fragmentierten Selbstverhältnisses legt. Kennels Ich antwortet auf Cixous' Aufruf, fragt im Grunde danach, ob das Selbst-Begehren eine Legitimation bekommt, darf (das) Ich Lust empfinden gegenüber mir, gegenüber dem, was ich glaube zu sein? Und darf ich mich hier, in der Sprache, im Text, selbst entwerfen, selbst imaginieren und dabei Lust empfinden?

An dieser Stelle meldet sich die Lust selbst zu Wort, vehement, *sie* zumindest ist in den 50 Jahren gereift, hat ein *standing* und eine Geschichte; sie lässt sich nicht des Platzes verweisen, ihre Stimme ist laut. Sie [die Lust] »liest sich das alles durch und macht mir eine Szene: Wieso die Norm, hast du was mit der Norm am Laufen? Es sollte doch um mich gehen! Sie stürmt vorwärts, verlangt einen Platz in der Welt, will gesehen werden, will Macht über sich selbst, will mächtig sein, will Macht uneingeschränkt« (27) – die Lust ist eifersüchtig! Sie springt dazwischen und entzweit die Norm und das Ich. Das Ich wird durch den Einspruch der Lust zur Voyeur:in, zur Beobachter:in dessen, was die Lust anprangert, mehr noch: das Ich wird durch die Raumnahme der Lust zum von ihr angesprochenen Du – *verräumlicht*.

13 »Ein Intervall muß es von dem trennen, was es nicht ist, damit es es selbst sei, aber dieses Intervall, das es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen und so mit der Gegenwart alles scheiden, was man von ihr her denken kann, das heißt, in unserer metaphysischen Sprache, jedes Seiende, besonders die Substanz oder das Subjekt. Dieses dynamisch sich konstituierende, sich teilende Intervall ist es, was man *Verräumlichung* nennen kann, Raum-Werden der Zeit oder Zeit-Werden des Raumes (*Temporisation*).« (Jacques Derrida: »Die *différance*« (1968), in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1999, S. 31–56, hier S. 42).

Hier mischt sich, ganz plötzlich, eine weitere, mächtige Gesprächspartnerin ein, die Scham: »auftritt die Scham: tststs, sagt sie, da sorg ich schon dafür, dass du dir das selbst verbietest! Bist du nicht ein bisschen alt für einen Text wie diesen, ist das nicht anachronistisch? Und dann all diese persönlichen Geschichten, gehen niemanden etwas an, du machst dich lächerlich!« (28). Auch Cixous' Ich hat zum Thema Scham etwas zu sagen:

Welch brodelnde und grenzenlose Frau hat sich nicht *ihrer Kraft geschämt*, in ihrer Naivität versunken wie sie es war, vom großen elterlich-ehelich-phallogozentrischen Griff in Obskurantismus und Selbstverachtung festgehalten? welche hat sich nicht angeklagt ungeheuer zu sein, bestürzt und entsetzt vom unheimlichen In-ihr-Umgehen ihrer Triebe?¹⁴

Was ist das eigentlich mit dieser Scham? »Scham tritt auf, wenn etwas, das wir anstreben, von denjenigen, deren Anerkennung wir anstreben, gestört oder zurückgewiesen wird.«¹⁵ Die kulturwissenschaftliche Queertheoretikerin Sally Munt bezeichnet Scham als »chameleonic emotion«¹⁶, da sie sich verwandeln kann, »mutating into other more visibly expressed emotions like disgust, envy, antagonism and contempt«.¹⁷ Doch gleichzeitig errichtet die Scham eine »boundary line or barrier«¹⁸ zwischen dem, was uns interessiert und uns selbst. Diese Grenze löst das Interesse nicht auf, sondern – im Gegenteil – hält es wach: »Without positive affect, there can be no shame«.¹⁹ Scham ist deiktisch, sie führt uns vor, indem sie uns zeigt, was uns besonders wichtig ist oder uns gefällt.

Die Scham ist stark, im Grunde hält sie die Zügel in der Hand, wie auch Kennels Ich unverhohlen zugeben muss. »[W]enn ich schreibe, zeige ich mich, riskiere, nicht gehört, verlacht, verstoßen zu werden. Riskiere, alles zu verlieren« (29). Wohl kaum ein Affekt ist so weiblich sozialisiert wie die Scham und gleichzeitig: Formuliert nicht das Du die Scham für das Ich? Ist Scham nicht das zwischen Ich und Du, etwas Intimes? Kennels Ich ist sich sicher: »Ohne das Du da draußen kein Text. Das Du ist immer schon im Text.« (30) Kann also das Schreiben an ein Du die

¹⁴ Cixous: *Das Lachen der Medusa*, S. 40.

¹⁵ Birgit Hipfl: »Affekttheorie – Gender, Medien und die Politik von Affekten«, in: dies./Johanna Dorer/Brigitte Geiger/Viktoria Ratković (Hg.): *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikationsforschung*, Wiesbaden 2023, S. 125–140, hier S. 128.

¹⁶ Sally R. Munt: *Queer attachment. The cultural politics of shame*, Burlington 2007, S. 203.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Eve Kosofsky Sedgwick: »Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins (written with Adam Frank)«, in: dies.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, hg. von Michèle Aina Barale/Jonathan Goldberg/Michael Moon, New York 2003, S. 93–122, hier S. 116.

¹⁹ Ebd.

Scham überwinden, müsste es dann nicht *Scham am Text* heißen? Wie stehen Scham und Lust zueinander?

III.

ich will Lust schreiben ohne Geschlecht. [...] Ein Körper, der einen anderen Körper begehrt, der so oder so beschaffen, am Ende womöglich das Gedicht ist [...] wohl wissend, dass Frauen ihres Körpers, ihrer Lust mit Gewalt enteignet werden. Dass Lust nicht selbstverständlich sein kann in einer sexistischen Gesellschaft. (18)

Also: nein. Nicht jede:r hat ein Recht auf *Lust am Text*. Der Körper, das Gedicht, wird unfrei durch die Lektüre der anderen – be-lesen. Doch es lohnt sich hinzuschauen, wenn wir uns schämen und – *good news* – die Scham zumindest kann überlistet werden. Lustvoll, voller Lust, ist das Versteck, das Verbotene, das sich das Ich zunutze macht, indem es sich nicht zeigt. »Genau wie im Traum bin ich im Gedicht viel mehr als in der Prosa alles, *et bientôt, vous êtes l'arbre*, bin das Ich und das Du, bin der Apfelbaum bin das Adjektiv bin der Artikel bin das Abtönungspartikel bin die Konjunktion bin das Komma bin der Punkt auf dem i« (31). Die Lust löst das Ich auf – es ist nicht zu fassen, schwimmt in allen Bestandteilen des Textes. Während die Lust den Raum erfüllt und den Sinn auflöst, versteckt sich das Ich im Material der Sprache und findet Schutz.

Alles Weitere erledigt die Mehrsprachigkeit für Kennels Ich, das schaukelnde Hin und Her zwischen der deutschen und der französischen Sprache, das den Lesefluss unterbricht. Die Transgression der Sprachen führt zu einer Transgression des Ich-Sprechenden-Körpers und verunklart die Vorstellungen, die Lesende vom Ich entwickeln.

[A]ls hätte die Aufhebung der Sprachgrenzen, die Verwandlung eines Körpers, der mehrere Sprachen spricht, in einen Körper, der mehrere Sprachen mischt, auch die Grenzen dieses Körpers erweitert, und wie er in die Welt zu treten wagt, der Scham entgegenzutreten wagt, sich zu zeigen wagt in seiner Lust im Text im Leben, das Text ist nichts mehr im Griff. (36f.)

Das Verschwimmen der Text- und Sprachgrenzen verschiebt das Lesen zum Über-Lesen und hebt die Materialität hervor. »lust lingert in between, ist nie auf der ligne, schon eher im linge, im longing, im langue in, languir, lange gierig, längst lunge, ist list und lastet, lüstet und lästert, löst auf, lässt lustig, last niet.« (33f.) Ein Laut, ein Buchstabe leuchtet auf und gliedert sich ein. »homoerotisch heteroerotisch autoerotisch poetoerotisch und andere Tische«; »egal nicht egal intersektional« – fast schon nervig, das Ganze. Und vielleicht führt gerade das dazu, dass wir uns nicht mehr

schämen, wenn wir etwas nicht verstehen. »Schlägt der Sprachenspagat der Scham ein Schnippchen? [...] Ich schlüpfe im Moment der Scham in eine andere Sprache oder lasse mich ins reine Klangverstehen treiben« (40). Welche Zustände werden dann präsent? Aufmerksamkeit, Aufregung und Erregung, Atemlosigkeit; das Lesen fliegt euphorisch über die Sprache – *voler* – *fliegend/stehend* wie Cixous es nennt – es verliert den eigenen Anspruch auf Sinn und Kohärenz.

Wenn wir uns hingeben, der Bewegung, dem Rhythmus, dem Körperlichen der Literatur, wenn wir schaukelnd schwingen in und mit der Sprache, werden wir zu Kindern im Spiel. Wir verstecken uns im Lesen, indem wir den Text lustvoll-kichernd beobachten, uns selbst spüren wir kaum. Wo sich das Vergessen des Ichs in Vergangenheit und Zukunft zeigt, sind wir in der gegenständigen Präsenz. Dies ist der Idealzustand des Ästhetischen, im Vergessen des Nutzens und der Form und in diesem Moment – so würde ich sagen – sind wir schamlos.

Zu wahr, um schön zu sein, und zu schön, um
wahr zu sein: Feministisches Erzählen in Irmtraud
Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora
Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974)

In Irmtraud Morgners *Trobadora*-Roman liest man auf eineinhalb Seiten eine »zu wahre Geschichte« von einem »Kaffee verkehrt«.¹ In dem Roman werden Zeitebenen, Erzählstimmen, Genres und Textsorten vielfach durchkreuzt, um eine fortlaufende »Demaskierung der DDR Gegenwart«² zu betreiben und dabei nach dem weiblichen Subjekt in der Geschichte und Gesellschaft zu fragen.³ Erzählt wird von der Trobadora Beatriz de Dia aus dem 12. Jahrhundert,⁴ die sich in der Hoffnung auf eine Zukunft ohne Patriarchat in einen Jahrhunderte langen Schlaf versetzen lässt. Beatriz

- 1 Irmtraud Morgner: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*, Berlin/Weimar 1974, S. 169. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.
- 2 Jutta Landa: »Feminismus und Systemkritik im mittelalterlichen Kostüm: Irmtraud Morgners *Trobadora*-Roman«, in: Albrecht Classen (Hg.): *Medieval German Voices in the 21st Century. The Paradigmatic Function of Medieval German Studies for German Studies. A Collection of Essays*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 199–210, hier S. 201.
- 3 »Der Trobadora-Roman ist eine Art Kompendium der Geschlechterrollenkonflikte in der DDR Anfang der siebziger Jahre.« Ursula Liebertz-Grün: »Wege zu einer postpatriarchalen Ästhetik. Ingeborg Bachmanns *Malina* und Irmtraud Morgners *Trobadora Beatriz und Amanda*«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), 324–347, hier S. 339. Zur polyphonen Erzählstruktur übersichtlich u. a. der Abschnitt »Weibliche Stimmbildung« bei Birgit Dahlke: »Irmtraud Morgner. Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos (1974)«, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 278–296, hier S. 282–289. Allein die integrierte Formenvielfalt ist beachtlich, sie reichen von Mythen, Märchen, Abenteuer geschichten, Träumen, Liedern, Briefen bis hin zu Interviewprotokollen und Brigadetagebüchern. Für Sonja E. Klocke läuft der polyphone Einsatz von Textformen parallel zur Enthierarchisierung der männlichen Subjektposition und Zerschlagung patriarchaler Denkmuster. Vgl. Sonja E. Klocke: »Subversive Creatures from behind the Iron Curtain: Irmtraud Morgner's *The Life and Adventures of Trobadora Beatrice as Chronicled by Her Minstrel Laura*«, in: Robin Truth Goodman (Hg.): *Literature and the Development of Feminist Theory*, Cambridge 2015, S. 140–154, hier S. 143.
- 4 Morgner greift für ihre »[f]eministische[n] Projektionen« auf eine historische Figur zurück: die Trobairitz Beatriz de Dia (geboren etwa 1160), siehe Landa: »Feminismus und Systemkritik im mittelalterlichen Kostüm«, S. 201 ff., hier S. 203. Vgl. Peter Hölzle: »Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia«, in: Jürgen Kühnel/Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller (Hg.): *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ›Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihre Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‹*, Göttingen 1979, S. 430–445.

erwacht 1968, begibt sich in die Pariser Unruhen und geht schließlich in die DDR, weil es dort eine Gleichberechtigung der Geschlechter geben solle. In Ostberlin lernt sie Laura kennen, eine Triebwagen-Führerin und ehemalige Germanistin, und ernennt sie zu ihrer Spielfrau. An der hier fokussierten ›zu wahren Geschichte‹ vom ›verkehrten Kaffee‹, die Laura erzählt, entzündet sich ein Nachdenken über geschlechterpolitische Emanzipation, bei dem Wahrscheinlichkeit (statt Wahrheit) nicht nur als Leitprinzip von Literatur, sondern auch als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Transformation erscheint.

Die Miniatur-Szene vom »Kaffee verkehrt« geht so: Lauras Frauenbrigade sitzt in der Café-Bar Espresso und stellt einem Mann nach. Konventionalisierte Geschlechterrollen werden in der Geschichte vertauscht. Der Mann wird wegen seines vergeschlechtlichen Körpers (weil er Lauras »Augen wohlthat«, 169) zur Verfügungsmasse ohne eigene Stimme. Laura und die Frauengruppe belästigen den Mann, indem sie ihn lautstark mustern:

Ich pfiß also eine Tonleiter rauf und runter und sah mir den Herrn an, auch rauf und runter. Als er an unserem Tisch vorbeiging, sagte ich »Donnerwetter«. Dann unterhielt sich unsere Brigade über seine Füße, denen Socken fehlten, den Taillenumfang schätzten wir auf siebzig, Alter auf zweiunddreißig. Das Exquisithemd zeichnete die Schulterblätter ab, was auf Hagerkeit schließen ließ. [...] Da der Herr in der Ecke des Lokals Platz genommen hatte, mußten wir sehr laut sprechen. (169f.)

Schließlich drängt sich Laura dem Mann auch körperlich auf:

Ich ließ ihm und mir einen doppelten Wodka servieren und prostete ihm zu, als er der Bedienung ein Versehen anlasten wolle. Später ging ich zu seinem Tisch, entschuldigte mich, sagte, daß wir uns von irgendwoher kennen müßten, und besetzte den nächsten Stuhl. Ich nötigte dem Herrn die Getränkekarte auf und fragt nach seinen Wünschen. Da er keine hatte, drückte ich meine Knie gegen seine, bestellte drei Lagen Sliwowitz und drohte mit Vergeltung für den Beleidigungsfall, der einträte, wenn er nicht tränke. (170)

Lauras übergriffiges Verhalten steigert sich, der Mann bleibt weiterhin stumm. Erst am Ende erfolgt ein Einspruch, der von Laura sogleich relativiert wird:

Obgleich der Herr weder dankbar noch kurzweilig war, sondern wortlos, bezahlte ich alles und begleitete ihn aus dem Lokal. In der Tür ließ ich meine Hand wie zufällig über eine Hinterbacke gleiten, um zu prüfen, ob die Gewebestruktur in Ordnung war. Da ich keine Mängel feststellen konnte, fragte ich den Herrn, ob er heute abend etwas vorhätte, und lud ihn ein ins Kino »International«. Eine innere Anstrengung, die zunehmend sein hübsches Gesicht zeichnete, verzerrte es jetzt grimassenhaft, konnte die Verblüffung aber doch endlich lösen und die Zunge, also daß der Herr sprach: »Hören Sie mal, Sie haben ja unerhörte Umgangsformen.« – »Gewöhnliche«, entgegnete ich, »Sie sind nur nichts Gutes gewohnt, weil Sie keine Dame sind.« (170)

Die Schlusspointe von Lauras Erzählung – der Vorwurf der »unerhörte[n] Umgangsformen« und die Relativierung: »Sie sind nur nichts Gutes gewohnt, weil Sie keine Dame sind« – bleibt mehrdeutig. Mit dem Verweis auf ein habituelles Geschlechterverständnis beruft sich die weibliche Figur der Intradiege auf Geschlechterkonventionen, die zuvor von ihr noch ohne jegliche Markierung invertiert wurden. Das stiftet beim Lesen Irritation, weil es zwei Deutungsräume simultan öffnet und diese Ambiguität nicht aufgelöst wird.⁵

Zu fragen ist, ob es die *Figuren* sind, die zuvor die geschlechtlich codierte Performance vertauschten und dabei den Anschein der Normalität herstellten. Mit dem Schlusssatz nähme (die intradiegetische) Laura diesen Tausch wieder zurück, wenn sie den in ein passives, weiblich codiertes Verhalten manövrierten Mann ausdrücklich nicht als ›Dame‹ identifiziert; die Geschlechterrollen wären nur probeweise umkehrt gewesen:

Der umworbene Mann, seiner gewohnten Kommunikationsstruktur im Gespräch zwischen Mann und Frau beraubt, lässt sich zunächst in ein ›typisch weibliches‹ passives Reagieren drängen, um dann seiner Empörung Luft zu machen. Durch den zeitweiligen Rollentausch und die abschließende ironische Bemerkung der weiblichen Figur wird eine verfremdende Perspektive auf überkommene geschlechterspezifische Handlungsmuster eröffnet, die soziale Beziehungen als patriarchal geprägte zeigt und zugleich die Frage nach möglichen Alternativen entstehen lässt.⁶

Die Erzählung erzeugt so Verwunderung, die Geschlechterverhältnisse sind und bleiben letztlich aber die alten: Das Patriarchat besteht durchweg in der erzählten Welt; die Figuren sind sich bewusst, dass sie sich eine kurze Zeit in atypischen Geschlechterrollen bewegen; der Schlusssatz nimmt den Rollentausch zurück, der ohnehin nur vorübergehend angelegt war.⁷

5 Für Doris Janhsen und Monika Meier erzeugt der Roman fortwährend unabschließbare dialektische Dynamiken, die sich der Vereindeutigung verweigern: »Anders, als eine feministisch vereindeutigende Lektüre es haben möchte, kehrt er tradierte Geschlechtsmuster nicht nur um: Indem er sie dialogisiert, stellt er sie in ihrer sozialen Wirkungsmächtigkeit und in ihrer Faszinationsgeschichte für das weibliche Imaginäre aus.« Doris Janhsen/Monika Meier: »Spiel-Räume der Phantasie. Irmtraud Morgner: ›Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura‹«, in: Karl Deiritz/Hannes Kraus (Hg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*, Berlin 1993, S. 209–214, hier S. 213.

6 Monika Meier: »Vom schelmischen Spiel zum närrischen Ernst. Die Dialogisierung geschlechtsspezifischer Denkformen und Redeweisen in den Romanen ›Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz‹ und ›Amanda‹ von Irmtraud Morgner, in: *Weimarer Beiträge* 38 (1992), H. 2, S. 245–258, hier S. 245.

7 Wiewohl ironisch: Frauen seien so etwas »Gutes« wie das aufdringliche Verhalten »gewohnt«. ›Damen‹ kennen aufdringliche Annäherungsversuche, sind an diese gewöhnt – mit dem in der Rede nicht explizierten Zusatz, dass sie diese aufdringlichen Verhaltensweisen als Objekt kennen und nicht, wie in der Erzählung vorgeführt, als ausführendes Subjekt, während ›Herren‹ solche Umgangsformen so normalisiert ausüben, dass ihnen das nicht auffällt (und erst aufstößt, wenn sie, wie in der Erzählung, deren Objekt werden).

Denk- und deutbar wäre allerdings auch eine andere Lesart: In dieser wäre es die autodiegetische *Erzählerin* Laura, die sich eine Welt imaginiert, in der das Patriachat gegen Männer gerichtet wird. Ist es die Erzählerin, die die Geschlechterrollen ›verkehrt‹, während die Figuren von Beginn an in Geschlechterrollen agieren, die innerhalb der Diegese normalisiert sind (und nur Leser*innen und Zuhörer*innen atypisch erscheinen)?⁸ Dafür spräche die Selbstverständlichkeit, mit der die Erzählerin das eigentliche erklärungsbedürftige ›verkehrte‹ Rollenverhalten präsentiert. So erscheint vor den Augen der Leserin die Ahnung einer Welt, in der das Geschlechterverhältnis ganz selbstverständlich anders(herum) wäre.

Diese Ambiguität der Erzählung vom ›Kaffee verkehrt‹ wird in der Schlusspointe – mit dem Verweis auf das »[U]nerhörte« *und* auf das »Gewöhnliche« der Szene (170)⁹ – explizit bezeichnet. Sie wird durch einen Erzählduktus verstärkt, der ebenfalls eine widersprüchliche Selbstverständlichkeit erzeugt. Hergestellt wird diese Selbstverständlichkeit beiläufig. Mit fragloser Evidenz erzählt Laura, dass ein schöner »Mann das Etablissement [betrat]« und sie darauf reflexartig reagiert – »Ich

8 Von der Erzählerin wird die bedrängte Figur von Anfang an als »Mann« (169) bezeichnet, was in der Figurenrede am Schluss noch einmal bekräftigt wird. Der Satzsatz wäre dann nicht als Korrektur der Geschlechterzuweisungen zu werten, sondern als Hinweis darauf, dass der bedrängte Mann mit weiblichen Lebens- und Erfahrungswelten lediglich nicht vertraut ist.

9 Die Szene samt deren sich widersprechender Bewertung durch die Figuren wird im Roman unter anderen Vorzeichen wiederholt. Gegen Ende des Romans gibt es ein Kapitel, in dem die Szene aus der Espresso-Bar invertiert wird. Hier ist es Benno, Lauras späterer Mann, der Laura mit den gleichen Floskeln und Verhaltensweisen belästigt. Die Schlusspointe wirft wieder die Frage auf, inwiefern das Dargestellte normal ist – Laura reagiert auf das aufdringliche Verhalten Bennos mit gelangweilter Missbilligung und wirft ihm »durchschnittliche Umgangsformen« (481) vor. Benno widerspricht, sein Verhalten sei ungewöhnlich, was Laura als Nicht-Mann allerdings nicht wahrnehmen könne: »Als Laura mit Wesselin auf dem Arm zur angegebenen Morgenzeit das Etablissement betrat, piff Benno Pakulat eine Tonleiter rauf und runter und sah sich Laura an, auch rauf und runter. Als sie an seinem Tisch vorbeiging, sagte er ›Donnerwetter‹. Dann unterhielt er sich mit einem Mann über ihre Schuhe, denen hohe Absätze fehlten, den Brustumfang schätzten sie auf fünfundneunzig. [...] Er ließ sich und Laura einen doppelten Wodka servieren und prostete ihr zu, daß sie sich von irgendwoher kennen müßten, und besetzte den nächsten Stuhl. Er nötigte Laura die Getränkekarte auf und fragte nach ihren Wünschen. Da sie angab, keine zu haben, drückt er seine Knie gegen ihre, bestellte drei Lagen Sliwoviz und drohte mit Vergeltung für den Beleidigungsfall, der einträte, wenn sie nicht tränke. Obgleich Laura weder dankbar noch kurzweilig tat, sondern wortlos, bezahlte er alles und begleitete sie aus dem Lokal. In der Tür ließ er seine Hand wie zufällig über eine Hinterbacke gleiten, um zu prüfen, ob die Gewebestruktur in Ordnung war. Da er keine Mängel feststellen konnte, fragte er Laura, ob sie heute abend etwas vorhätte, und lud sie ein ins Kino ›International‹. Eine innere Anstrengung, die zunehmend ihr Gesicht zeichnete, verzerrte es jetzt grimassenhaft, konnte das Gähnen aber doch endlich lösen und die Zunge, also daß die Frau sprach: ›Hören Sie mal, Sie haben ja durchschnittliche Umgangsformen.‹ – ›Unerhörte‹, entgegnete er, ›die stoßen Ihnen nur nicht auf, weil Sie kein Mann sind.‹« (480f.) – In beiden Fällen (169f. und 480f.) ist der weiblichen Figur das aufdringliche Verhalten geläufig, das die männliche Figur entnormalisiert.

pfiff *also* eine Tonleiter rauf und runter und sah mir den Herrn an, auch rauf und runter.« (169, Hvh. U. S.) –, und dass nicht nur sie, sondern die gesamte Frauenbrigade dem Mann Anzüglichkeiten zuruft, wodurch das belästigende Verhalten, das hier keiner Kommentierung bedarf, einen kollektiven Charakter erhält.

Zugleich hebt die Erzählerin diese Normalität von vornherein auf, indem sie die Geschichte mit dem Stichwort »Kaffee verkehrt« einleitet und als »zu wahr bezeichnet« (169). Das moderne Geschlechterverhältnis ist in der Erzählung als Negation angelegt und wird übertrieben, in dieser Übertreibung aber zutreffend dargestellt. ›Verkehrt‹ ist die Erzählung also, weil sie eine ironische Rede vollzieht, ein Sprechen, das das Gegenteil behauptet, um das Eigentliche zu entlarven, und auf diesem Wege männliches Dominanzverhalten entnaturalisiert.¹⁰ ›Zu wahr‹ ist die Erzählung, weil sie eine nach wie vor patriarchal verfasste DDR abbildet, in der (so Laura) »die Erotik [...] die letzte Domäne der Männer« geliebt ist, während »auf allen anderen Gebieten [...] die Gesetze unseres Landes den Frauen Gleichberechtigung zu[sprechen]« (172). Für die (extradiegetischen) Figuren Laura und Beatriz wie für die Romanleser*innen ist das unmittelbar ersichtlich. Männliche Gewalt ist im Roman und in der Welt der Leser*innen zu ubiquitär, als dass ein ›Andersherum‹ selbstverständlich sein könnte. Im darauffolgenden Kapitel reagiert Beatriz deshalb auch mit »Verzweiflung« auf »Lauras Geschichte« und befürchtet, »achthundert Jahre umsonst verschlafen« zu haben (171) und als Trobadora weiterhin als »unstatthaft empfunden [zu] werden« (172). Laura Darstellung des patriarchalen Lust-Regimes zerschlägt Beatriz' Hoffnung auf gesellschaftliche Bedingungen, die eine selbstbewusste weibliche Stimme ermöglichen: »Ein passiver Trobador, ein Objekt, das ein Subjekt besingt, ist logischerweise undenkbar.« (172)

Was folgt daraus? Angesichts dieser Geschichte, die selbstverständlich vom geschlechterpolitisch höchst Unwahrscheinlichen erzählt, will sich Beatriz aus dem sozialistischen Staat und aus dem 20. Jahrhundert wieder zurückziehen. Daraufhin diskutieren die Frauenfiguren darüber, inwiefern

10 Für Monika Meier agiert die Erzählerin Laura in der »Funktion eines Schelms, der parodistisch mit herrschenden Sprachen spielt, männliche Rede über Frauen nachahmt, um auf das Machtgefüge zu verweisen, das ihren alltäglichen Gebrauch quasi natürlich erscheinen lässt«. Meier: »Von schelmischem Spiel zu närrischem Ernst«, S. 248. Ähnlich konstatiert Anke Detken, dass »scheinbar selbstverständliche Verhaltensweisen als besondere, geschlechtsspezifische kenntlich gemacht werden«. Anke Detken: »Weibliche Geschichte und Erinnern. Irmtraud Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*«, in: Marianne Henn/Irmela von der Lühe/Anita Runge (Hg.): *Geschichte(n) – Erzählen: Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 2005, S. 125–144, hier S. 137.

man sich mit den Verhältnissen arrangieren sollte (Laura) oder sich als Einzelperson diesen entziehen darf (Beatriz). Beatriz knüpft das an die Wahrscheinlichkeit eines erst noch zu realisierenden selbstbestimmten Lebens. Implizit verhandeln beide Figuren damit die Bedingung der Möglichkeit von weiblicher Emanzipation.¹¹

Bei dieser Diskussion wechselt die ›Erzählerin‹ Laura ins pragmatische Register und tritt sodann als ›DDR-Bürgerin‹ auf. Sie plädiert dafür, sich mit gesellschaftlichen Realitäten zu konfrontieren und »sich durchzubeißen« (172), und postuliert eine wirklichkeitsgesättigte Haltung in den Verhältnissen: »Die Gegebenheiten akzeptieren müßte ja nicht heißen, sie samt und sonders bejahen.« (172) Lauras »Pragmatismus« (169) geht so weit, dass sie die in ihrer Erzählung angelegte Kritik an einer patriarchalen DDR-Gesellschaft annulliert, indem sie, zum einen, den literarisch gesteigerten Wahrheitsgehalt des Erzählten zurücknimmt und, zum anderen, ihre Zuversicht bezüglich der sozialistischen Gesellschaft äußert, in der eine neue Generation heranwächst und gesellschaftliche Verhältnisse grundsätzlich veränderbar sind:

»Die Geschichte ist erstens unwahr, zweitens kenne ich einen jungen Mann, der Kindergärtner werden will, drittens erholt sich meine Mutter regelmäßig, indem sie Neubauviertel in Karl-Marx-Stadt besucht, wo man junge Männer Fenster putzen sehen kann und Wäsche aufhängen [...]« [...] »Bei uns ist nichts unmöglich« (173).

Auch Beatriz argumentiert pragmatisch, hat dabei aber einen anderen Wirklichkeitsbezug im Sinn. Denn ihr erscheint Lauras Zuversicht bezüglich der gesellschaftlichen Befreiung der DDR-Frau so hoffnungslos unrealistisch, dass sie für sich die Option von »weiteren achthundert

11 Zum Feminismus-Verständnis des Romans siehe zum Beispiel Sonja Klocke, der zufolge Lauras Haltung dem Programm des Romans entspricht. Denn »the GDR – while not yet the paradise the trabadora envisioned upon her arrival – is depicted as the best of all present worlds. Here, surveillance and propaganda support the country's path toward a marvelous future. Praising the socialist state for having taken the first step in liberating humankind, namely having altered economic relations and abolished class differences, Beatrice can announce the GDR's next step aimed at achieving freedom for everyone independent of their sex.« Klocke: »Subversive Creatures from behind the Iron Curtain«, S. 147. Diesen »GDR feminism« beschreibt Klocke als einen »feminism that, unlike the West German feminism she opposes, does not aim at redefining the gender binary with reversed signs but at dissolving all binary relations that can be considered responsible for suppressing individuals based on class and/or gender affiliation.« (141 f.) Siehe zum Beispiel auch Meier: »Von schelmischem Spiel zu närrischem Ernst«, S. 249: »Während die für extreme Haltungen zwischen Radikalität und Anpassungsbereitschaft stehende Figur der Beatriz ein unspektakulär behandeltes Ende bei einem Unfall findet, so scheint Laura die Zukunft zu gehören.«

Schlafjahren« und damit den Rückgriff auf individuelle »Privatwunder« (172)¹² in Erwägung zieht:

Sich Gegebenheiten stellen, wäre nur mit Chance als Zeichen von Stärke zu bewerten. »Wer zum Beispiel zu lebenslänglichem Kerker verurteilt wurde und keine Ausbruchspläne macht, ist nicht stolz, sondern feige. [...] Ihre Hoffnung [die der Frauen], aus hoffnungsloser Lage zu entkommen, konnte nur auf Wundern gründen: das heißt auf Einzelaktionen. Ich bin aus der Historie ausgetreten, weil ich in die Historie eintreten wollte. Mir Natur aneignen. Zuerst meine eigne: die Menschwerdung in Angriff nehmen. Dieser Zweck heiligt alle Zaubermittel. [...]« (172f.)

Sich in »Einzelaktionen« den Verhältnissen zu entziehen, erscheint Beatriz geboten, insofern sich die Verhältnisse als vorerst unveränderbar erweisen.¹³

Die Figuren fordern einen jeweils anderen Pragmatismus ein. Beatriz orientiert sich am Wahrscheinlichen, einer Fundamentalkategorie der Literatur. Sie erkennt, dass Lauras Erzählung der umgedrehten Geschlechterhierarchie unwahrscheinlich ist (eben *zu* wahr), und schließt daraus, dass eine selbstbestimmte Existenz als Trobadora in der DDR unmöglich und der Austritt aus der DDR-Geschichte notwendig ist. Während im Wortwechsel über die Möglichkeit eines selbstbestimmten Lebens im Patriarchat Beatriz das Kriterium der Wahrscheinlichkeit geltend macht und dadurch wiederum als eine genuin ›literarische Figur‹¹⁴ erscheint, fokussiert sich Laura auf zeitgeschichtliche Gegebenheiten, die Zuversicht spenden sollen, und legt ihre Rolle als kritische Erzählerin gänzlich ab: »Außerdem gebe es keine zu wahren Geschichten. Es gäbe nur wahre und unwahre. Und da Laura leicht beweisen könnte, daß sie gelogen hätte ...« (172).

Seit der Antike unterscheiden sich Dichter*innen von Geschichtsschreiber*innen gemeinhin darin, »daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit

12 Zum ›Wunder‹ als Bezeichnungsform für gesellschaftlich erwünschte Veränderungen und als Rahmung des gesamten Romans, die den Möglichkeitsraum DDR ebenso anzeigt wie das politisch Utopische, siehe den Auftaktsatz, der die Herausgeberfiktion einleitet (»Natürlich ist das Land ein Ort des Wunderbaren.«, 9), und den Schlusssatz (»Denn natürlich war das Land ein Ort des Wunderbaren.«, 688).

13 Beatriz kritisiert, dass der »Mangel an Solidarität unter Frauen« die patriarchalischen Verhältnisse stabilisiert und zu entsprechenden »Einzelaktionen« nötigt. (172 f.)

14 Ulrike Sati: »Figuren im Gespräch: ›Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura‹«, in: *Carleton Germanic Papers* 18 (1990), S. 75–88, hier S. 76, über Beatriz: »Diese Figur ist Teil der schriftstellerischen Selbstdarstellung und steht zugleich zeichenhaft für das schriftstellerische Werk selbst, für das Wesen der Fiktion.«

Mögliche«. ¹⁵ Bei der Trobadora Beatriz und der DDR-Bürgerin Laura verhält es sich anders herum – oder? Laut Aristoteles kann sich Literatur nur dann am objektiv Möglichen orientieren, wenn das Mögliche auch subjektiv glaubwürdig ist: »Das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist.« ¹⁶ Was mit Blick auf feministische Gesellschaftsvisionen glaubwürdig ist, was diesbezüglich möglich erscheint – ob Beatriz oder Laura Recht behalten soll – bleibt offen. Morgners *Trobadora*-Roman jedenfalls führt eine allgegenwärtige männliche Gewalt vor und entwirft zugleich fantastische Räume, in denen eine nicht-patriarchalische Welt, wenn schon nicht wahrscheinlich, so doch zumindest imaginierbar wird.

¹⁵ Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29 (Kap. 9, Abs. 1).

¹⁶ Ebd., S. 84 f. (Kap. 24, Abs. 7).

SUSANNE STRÄTLING

The Animal Writes Back. Tiere zwischen Poetik und Linguistik

I. Das sprechende Tier

Die Animal Studies haben die bisweilen prominente, zumeist aber prekäre Position des Tieres in der Literatur aus einer Fülle von Perspektiven beleuchtet, die von der Rhetorik des allegorischen Alieniloquiums bis zur Poetik der Metamorphose, von der Hermeneutik des Hybriden bis zu ethischen Fragen von Alterität und Responsivität reichen. Angesichts dieses breiten Spektrums grundsätzlicher Thematiken der literarischen Theorie und Praxis lässt sich konstatieren: Die Animal Studies betreiben nichts weniger als eine Fundamentalkritik der Humanities. Sie fordern die anthropozentrischen Humanities in radikaler Weise dazu auf, ihren Gegenstandsbereich in Richtung eines neuen Paradigmas zu überdenken – eines Paradigmas der Transhumanities.

Unter all den Fragen, die angesichts eines solchen Paradigmenwandels in den Blick geraten, drängt sich eine immer wieder beharrlich in den Vordergrund: diejenige nach der Sprachfähigkeit des Tieres. Über nahezu alle Verzweigungen der Animal Studies hinweg bildet die Überschreitbarkeit der Sprachschwelle ein Gravitationszentrum der Debatte. Aesops räsonierende Wölfe, Cervantes' erzählende Hunde, La Fontaines moralisierende Ameisen, Tolstojs philosophierendes Pferd, Kafkas akademischer Affe, Orwells dozierende Schweine, Bulgakovs proletarischer Straßenköter – sie alle sind zum Objekt von Lektüren geworden, welche das wesentliche Differenzkriterium zwischen Mensch und Tier in der (Un-)Fähigkeit zu verbaler Kommunikation und damit auch zur Übernahme narrativer Funktionen lokalisieren.

Die dem Tier dabei zugesprochene Rolle ist zumeist diejenige eines Mediums für die Artikulation eines Unsagbaren oder Tabuisierten. Das sprechende Tier erweitert die Sphäre des Darstellbaren und Diskursivierbaren, indem es ausspricht, was zuvor nicht in Worte fassbar oder außerhalb der Sphäre des Sag- und Wissbaren schien. Dabei kann die Maske des Tieres auch, wie etwa in Freuds Krankengeschichten vom ›Rattenmann‹ und vom ›Wolfsmann‹, angelegt werden, um eine analytische Talking

Cure zu anonymisieren. Hier ist die Tierstimme – in einer Neudeutung der klassischen Prosopopöia – theriomorphe Artikulationsinstanz des Verdrängten und Verschwiegenen.

Die Kehrseite dieser erzählerischen Faszination für das Sprechen des Tieres als Aussprechen der unterdrückten Tiertriebe im Menschen findet sich in der linguistischen Negation tierischer Sprechfähigkeit. Denn anders als die Literatur gestehen Sprachtheorie und Sprachgeschichte der Tierwelt in der Regel kein Sprachrecht zu. Hier übernimmt das Tier vor allem eine Abgrenzungsfunktion: Es spricht nicht selbst, ermöglicht aber gleichwohl, durch bestimmte als sprachnah oder sprachähnlich wahrgenommene Formen der lautlichen und körperlichen Expressivität eine nähere Bestimmung dessen, was Wortsprache ist.

Besonders deutlich wird diese argumentative Doppellogik der Exklusion des Tieres aus der Sphäre der Verbalsprachlichkeit bei gleichzeitiger Angewiesenheit auf das Tier als Negativfolie in den Glottogenesetheorien der historischen Sprachphilosophie. Sie situieren den Sprachursprung am Scheidepunkt der Entwicklungsgeschichte von Mensch und Tier, an dem es auch zur Dissoziation von verbaler und nicht-verbaler Kommunikation kommt. Zugleich aber bleibt das Tier zentrales Requisite in der Urszene des Sprechens, bisweilen gar als Akteur und Impulsgeber eines gleichsam adamitischen Sprechakts. Ein besonders aufschlussreicher Fall in dieser Hinsicht ist Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772). Sie beginnt mit der provokativen These »Schon als Thier hat der Mensch Sprache« und tastet sich dann im Verlauf ihres ersten Teils an eine hypothetische Situation der Spracherfindung heran, in der das Blöken eines Schafs zunächst »inneres Merkwort« ist, um dann dem Menschen zum Erkennungszeichen zu werden, das »wiedergeblöckt«¹ werden kann.

Das Muster der parasitären Indienstnahme des lautgebenden und dadurch den Menschen gleichsam mimetisch zur symbolischen Artikulation befähigenden, selbst aber nicht sprachfähigen Tiers für eine analytische Präzisierung menschlicher Sprache setzt sich in der neueren Sprachtheorie fort. So nutzt Benveniste das Tier in den *Problèmes de linguistique générale* (1966), um zwischen Signalcode und Sprache zu unterscheiden. Interessanterweise führt er dies just an einem poetisch besonders vorbelasteten Tier vor: der Biene. Seit Platon den Dichtern im *Ion* empfahl, sie möchten Bienen gleich ausschwärmen und ihre Stoffe wie Nektar einsammeln, hat die Literaturgeschichte eine reiche Tradition ausgebildet, sich den Dichter als pollensammelndes Insekt und sein Werk als Honig, an dem sich Geist

1 Johann Gottfried Herder: *Über den Ursprung der Sprache*, hg. von Claus Träger, Berlin 1959, S. 3, 30.

und Körper laben, vorzustellen. Bis in die Gegenwart hinein generiert dieses Modell Bienenbilder der Poetik.

Benveniste löst dieses Motiv linguistisch auf: Aus der Tanzbewegung, mit der Bienen ihren Artgenossinnen den Weg zu pollenreichen Gebieten weisen, leitet er eine Negativdefinition von Sprache ab: »dans le terme qui nous semble le mieux approprié à définir le mode de communication employé par les abeilles; ce n'est pas un langage, c'est un code de signaux. Tous les caractères en résultent: la fixité du contenu, l'invariabilité du message, le rapport à une seule situation, la nature indécomposable de l'énoncé, sa transmission unilatérale.«² Von Sprache bei Tieren zu sprechen, sei deshalb, so Benveniste, ein »terminologischer Missbrauch« (»un abus de termes«).

Weiter noch als Benveniste geht Austin. In seinen sprechakttheoretischen Vorlesungen *How to Do Things With Words* (1955/1962) elaboriert er die *doctrine of the infelicities* am Leitfaden zoologischer Unglücksfälle performativen Sprechens. Ungültig (*void*) oder unseriös (*mockery*) seien Sprechakte, in denen man etwa einem Esel eine Möhre verspreche, ihn heirate oder aber einen Pinguin taufe.³ Damit ist nicht nur das Sprechen *des* Tieres für unmöglich erklärt, sondern auch das Sprechen *zu* Tieren in den Bereich der Absurdität und Anomalie verwiesen. Das Tier ist bei Austin ebenso zur Stummheit verdammt wie jedes konventionell-performative Sprechen *mit* dem Tier von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

II. Linguistik und Poetik

Diese Diskrepanz zwischen einer Literaturgeschichte, die in ihrer Vielstimmigkeit dem Tier ein Sprachrecht zugesteht, und einer Sprachtheorie, in der das Tier auf die Rolle eines stummen Geburtshelfers menschlicher Rede reduziert ist, als negative Kontrastfolie zur Wortsprache dient oder aber als grotesker Redeunfall auftritt, öffnet den Horizont für eine Spekulation

2 Émile Benveniste: »Communication animale et langage humain«, in: ders.: *Cours de linguistique générale*, Paris 1966, S. 56–62, hier S. 62. Leicht redigierte dt. Übers.: Émile Benveniste: »Die Kommunikation bei den Tieren und die menschliche Sprache«, in: ders.: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974, S. 69–76, hier S. 76: »Dieser Unterschied lässt sich in einem Wort zusammenfassen, das uns als am besten geeignet erscheint, die von den Bienen benutzte Kommunikationsart zu definieren: es handelt sich um keine Sprache, sondern um einen Kode aus Signalen. Alle Merkmale lassen sich daraus ableiten: der feststehende Inhalt, die Unveränderlichkeit der Nachricht, der Bezug auf eine einzige Situation, die unzergliederbare Natur der Aussage, ihre einseitige Übertragung.«

3 John Austin: *How to Do Things with Words*, Oxford 1962, S. 24.

für die grundsätzlichen Beziehungen zwischen Poetik und Linguistik. Seit Jakobsons einflussreichem Essay *Linguistics and Poetics* (1960) werden Linguistik und Poetik gerne in ein metonymisches Verhältnis gestellt, was letztlich darauf hinausläuft, die Poetik als sekundäre Unterkategorie der Linguistik zu begreifen, besagt doch die Prämisse von Jakobsons Essay: »Poetics deals with problems of verbal structure [...]. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics.«⁴

Das sprechende Tier jedoch scheint dieses Verhältnis neu zu bestimmen. Mit ihrem Reigen eloquenter Tiere formuliert die Literatur nicht nur eine poetische Theorie der Sprache – sie verlangt nach einer anderen, einer transhumanen Linguistik, die ihren Begriff des *animal symbolicum* grundlegend überdenkt. Zum einen räumt die Poetik über das sprechende Tier dem Unsagbaren einen Platz im System der Sprache ein, zum anderen subvertiert sie die nach wie vor einflussreiche, strukturalistisch fundierte Subordination der Poetik unter die Linguistik, indem sie die anthropozentrischen Definitionen dessen, was Sprache ist, zur Disposition stellt.

Auch diese Revisionen sind gleichwohl in all ihren Bemühungen um eine Erweiterung von Perspektiven oder gar einen Wandel von Paradigmen eigentümlich verengt, bleiben sie doch dem gesprochenen Wort verpflichtet. Was aber ist mit einer Poetik, die sich nicht nur über oral gedachte Verbalsprachlichkeit definiert, sondern die ihre schriftliche Verfasstheit mitberücksichtigt? Die nicht vom schweigenden oder sprechenden Tier handelt, sondern vom schreibenden Tier? Mit anderen Worten: Gibt es nicht nur eine phono-linguistisch gerahmte Poetik des Tiers, sondern auch eine schriftmedial informierte? Und was würde die Praxis eines animalischen Graphismus für die Verschwisterung von Linguistik und Poetik bedeuten?

III. Das schreibende Tier

Schreibende Tiere sind in der Poetik eine Rarität. Ein Hinweis auf mögliche Gründe dafür lässt sich bei Christoph Türcke finden: Schrift ist ein »Anthropologicum«,⁵ das zutiefst in der menschlichen Kulturgeschichte wurzelt. Schrift beginnt nach dieser weithin geteilten Annahme dort, wo Natur endet. Auch wenn sie deutlich seltener vorkommen (oder schlicht übersehen werden), kennt die Literatur jedoch durchaus schreibende Tiere.

⁴ Roman Jakobson: »Linguistics and Poetics«, in: Thomas Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge 1960, S. 350–377, hier S. 350.

⁵ Christoph Türcke: *Vom Kainszeichen zum genetischen Code*, München 2013, S. 9.

Einer der prominentesten Repräsentanten dieser Spezies ist E.T.A. Hoffmanns Kater Murr, ein Abkömmling des Gestiefelten Katers. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819–1821) ist vornehmlich als Parodie auf den bürgerlichen Bildungsroman und den romantischen Geniekuhl gelesen worden. Die Ambitionen des Katers Murr, eine Gelehrtenlaufbahn einzuschlagen und sich als Autor zu profilieren, werden von Hoffmann als präventive Anmaßungen vorgeführt. Dazu wählt Hoffmann jedoch nicht den traditionellen Topos des eloquenten Vierbeiners. Ohne je mehr als »Miau« zu sagen, eignet sich sein »artiger, witziger, poetischer Kater Murr«⁶ die »freilich sehr schwere Kunst des Schreibens« (37) an, indem er »eine andere dem Bau [s]eines rechten Pfötchens angemessene Schreibart erfinde[t]« (38). Während die ersten Manuskripte »mehr mit der Pfote als mit der Feder gezeichnet« sind und wie »mit Tinte beflecktes Papier« (ebd.) aussehen, stellt sich später heraus, dass insbesondere die griechische Schrift dem Kater »vorzüglich in der Pfote zu liegen« (64) scheint. Auf dem Einband wird Murr entsprechend grotesk überzeichnet in antikisierender Schreibpose und einer Schale mit Fischen neben seinem Schreibtisch inszeniert. Das Frontispiz zeigt ihn auf den Hinterläufen einherschreitend mit gespitzter Feder und Manuskript.

Ist die Katze bei Dante und Petrarca auf die Rolle beschränkt, die Schreibszene als Kerzenhalter zu beleuchten oder die Schriftstücke des Meisters als Mäusefängerin vor »Knabber-Vandalismus« zu bewahren, so ist der Kater hier Herr eines (neuen) Schrifttums. Murr selbst schreibt seine Autobiographie auf den Resten einer Künstlerbiographie, die er zuvor mit seinen Krallen zerfetzt hat und als Löschpapier benutzt. So entsteht ein non-linearer Roman in Doppel-Schrift, in dem sich permanent die Fragmente zweier Manuskripte wechselseitig stören, unterbrechen und bastardisieren.

Dieses Streiflicht auf eine tierische Schreibszene suggeriert eine kritische Agenda, die derjenigen des sprechenden Tiers nah verwandt scheint. Die Spur, die das schreibende Tier durch die Literatur zieht, führt jedoch zu einigen Verschiebungen: An die Stelle des Topos der Unsagbarkeit tritt die Herausforderung der Unlesbarkeit. An die Stelle der erweiterten Räume des Sagbaren rückt die Öffnung normierter Schriftsysteme für notationale Grauzonen. Tierische Tintenkleckerei und über das Papier kratzende »Krallenkrakel« produzieren Zeichen, die kaum zu entziffern sind. Sie stehen den Kritzeleien nahe, die Grimms *Deutsches Wörterbuch* als

⁶ E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Bd. 1, Berlin 1819, S. 32. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.



Abb. 1: Einbandzeichnung von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (Berlin 1820). Der Stich stammt von Carl Friedrich Thiele nach einer Zeichnung Hoffmanns.

»mühsam, kunstlos schreiben« mit einer »schlecht geschnittenen Feder«⁷ bezeichnet. Die Tiertexte, die hier verfasst werden, sind von Anfang an graphoklastisch: Um schreiben zu können, zerstören sie die bestehende Ordnung der Schrift. Barbara Wittmann situiert das »Gekritzeln zwischen dem Beflecken und dem Zerreißen«⁸ und Sarah Kofman spricht in ihrer Lektüre von Hoffmanns *Murr* von »griffures«⁹ anstelle von Graphien: Katzenschriften formatieren in ihren unsystematisch und unbeherrscht erscheinenden Graphismen, die Schriftabfall ähneln, das System Schrift, die *techné* des Schreibens und das Medium Buch um.

Damit leisten Tierschriften dreierlei. Zum Ersten zwingen sie die Poetik, ihren Gegenstand nicht nur als sprachlich verfasstes Kunstwerk, sondern als schriftlich geformtes Objekt zu begreifen, das über eine spezifische widerständige Materialität mit je verschiedenen Szenerien, Werkzeugen, Gesten, Institutionen und Praktiken verfügt. Damit stellen sie die Subordination der Poetik unter eine rein sprachzentrierte Linguistik in Frage und öffnen den Blick für eine Literaturtheorie als Theorie der Kulturtechnik des (literarischen) Schreibens.

Zum Zweiten aber hinterfragen sie die geistesgeschichtlichen Annahmen dieser Kulturtechnik. Denn das schreibende Tier pervertiert die sprachphilosophische Disziplinierung von Pfote und Kralle zur kundigen Schreibhand, die nicht zuletzt Heidegger als Voraussetzung des sprachförmigen Denkens betrachtet hatte, weil Gebärden der Hand, so Heidegger im *Parmenides*, »überall durch die Sprache hindurch[gehen]«. Erst durch die Hand werde der Mensch sprachfähig. »Kein Tier hat [deshalb] eine Hand, und niemals entsteht aus einer Pfote oder einer Klaue oder einer Kralle eine Hand. [...] Nur aus dem Wort und mit dem Wort ist die Hand entsprungen.«¹⁰ Seine biologistischen Überlegungen zur Trias von Mensch, Hand und Sprache spitzt Heidegger knapp zehn Jahre später in seinen Vorlesungen aus dem Wintersemester 1951/52 *Was heißt Denken?* noch einmal apodiktisch zu: »Die Hand ist von allen Greiforganen: Tatzen, Krallen, Fängen, unendlich, d.h. durch einen Abgrund des Wesens verschieden. Nur ein Wesen, das spricht, d.h. denkt, kann die Hand haben.«¹¹

7 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: »Kritzeln«, in: *Deutsches Wörterbuch*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K14474> (aufgerufen am 09.01.2026).

8 Barbara Wittmann: »Am Anfang. Theorien des Kritzels im 19. Jahrhundert«, in: Friedrich Weltzien (Hg.): *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 141–154, hier S. 142.

9 Sarah Kofman: *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann*, Paris 1984.

10 Martin Heidegger: *Parmenides*, in: ders.: *Gesamtausgabe*. Abt. II: *Vorlesungen 1923–1944*, Bd. 54, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M. 1982, S. 118 f.

11 Martin Heidegger: *Was heißt Denken?*, Tübingen ³1997, S. 51.

Derrida hat Heideggers Hand später einer weitreichenden Kritik unterzogen und sie als Kern einer Philosophie der Monstrosität dekonstruiert. Es ist dieser Begriff des Monströsen, der helfen kann, die im Bündnis von Graphie und Pforte vollzogene Entkoppelung des physio-logischen Bedingungs-zusammenhangs von Wort und Hand als dritte Intervention von Tierschriften zu benennen: Tierschriften sind, mit einem Wort Canguilhems, in ihrer Monstrosität »morphological failures«¹², die durch ihre unklare Abstammung (*genericity*) nicht nur das Anthropologicum Schrift als Urelement der menschlichen Kulturgeschichte in Frage stellen. Sie fordern zudem in ihrer abjekten, oft undisziplinierten Gestalt dazu auf, etablierte Hierarchien des Wissens aufzulösen, die Arbitrarität ihrer Klassifizierung offenzulegen und das Unsystematische und Nicht-Identifizierbare in den Bereich der Theorie zu integrieren. Das bedeutet, sie fechten den Anspruch der Theorie, abstrakt-begriffliches Instrument zur Rationalisierung und Strukturierung des bisher nicht taxonomisch Erfassten und Identifizierten zu sein, an.

IV. Theorie und Sprache

Das betrifft auch die enge Verschwisterung von Versprachlichung und Theoriebildung. Im dritten Teil von *Wahrheit und Methode* (1960) vermutet Gadamer, Theorie im modernen Sinne sei »ein Konstruktionsmittel, durch das man Erfahrungen einheitlich zusammenfasst und ihre Beherrschung ermöglicht«.¹³ Theoretisieren ist damit eine Form der Verhandlung, in der die »Sachlichkeit der Sprache und die Fähigkeit des Menschen zur Wissenschaft«¹⁴ sich in Reinform auskristallisieren. Begriffe oder Konzepte können so als ideale Werkzeuge theoretischer Argumentation angesehen werden. Sie sind die verbalen Verkörperungen eindeutiger Definition. Kaum irgendwo ist das so absolut formuliert wie bei Hegel: »Dem Denken bewegt sich der Gegenstand nicht in Vorstellungen oder Gestalten, sondern in Begriffen«.¹⁵

¹² Georges Canguilhem: »Monstrosity and the Monstrous«, in: ders.: *Knowledge of Life*, übers. von Stefanos Geroulanos/Daniela Ginsburg, New York 2008, S. 89–107, hier S. 27.

¹³ Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Hermeneutik I*, Tübingen 1990, S. 430.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807), in: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1986, S. 116.

Auch die Literaturtheorie arbeitet diesem wechselseitigen Bedingungsverhältnis von Theorie und Sprache zu. Theorie sei »use of language about language«, behauptet de Man in *The Resistance to Theory* (1982). Damit eröffnet Literaturtheorie nicht nur Raum für eine theoretische Reflexion auf die Bedingungen von Versprachlichung. Nach de Man beginnt der Einsatz von Literaturtheorie, »when the approach to literary texts is no longer based on non-linguistic [...] considerations.«¹⁶ Mit anderen Worten: Literaturtheorie ist ein Ergebnis linguistischer Selbstlimitierung des Nachdenkens über Texte. Wo sich das Nachdenken über Literatur aus der Sphäre des Linguistischen hinausbewegt, verliert es den Anspruch auf Theorie. Theoretizität und Lingualität der Literatur sind mithin einander bedingende Größen.

Eine Literaturtheorie, die an Tierschriften geschult ist, übt eine Theoriekritik, die in diesem Sinne auch eine *Resistance to Theory*, wie de Man sie angeregt hat, betreibt. Schreibende, aber nicht sprechende Tiere in der Literatur scheinen ebenso skeptisch gegenüber begriffsorientierten Theorielektüren zu sein, wie sie die Sprache an sich unter Verdacht stellen. Denn Tierschriften fassen Theorie nicht als Bestand von Erkenntnissen, Prinzipien, Wahrheiten, die ihre Gültigkeit im Akt ihrer Versprachlichung erhalten. Sie fassen Theorie als eine nur oberflächlich regulierte und normierte Praxis. Die von Krallen, Pfoten und Tatzen auf Papier hinterlassenen Spuren, die ihrer schlüssigen Dekodierung als Zeichen widerstehen, kratzen nicht nur das Prinzip der Lingualität an, sondern auch das der Linearität, des Ordners in konsekutiver Folgerichtigkeit, welches Derrida als die »Verdrängung des mehrdimensionalen symbolischen Denkens« bezeichnet hat. Wenn, wie Derrida in der *Grammatologie* vermutet, das, »was es heute zu denken gilt«, in der »Form der Zeile oder des Buches nicht niedergeschrieben werden kann«,¹⁷ so kann die Tierschrift einen Weg weisen zu einer Zerschlagung sowohl des linearen Logos der Schrift wie auch des lingualen Logos der Literaturtheorie. Dann wäre die Poetik nicht mehr schlicht eine kleine Kolonie im grenzenlosen Imperium der Linguistik, wie Jakobson proklamierte. Sie wäre eine Sphäre, in der der universale Herrschaftsanspruch der Sprache selbst zur Disposition steht.

16 Paul de Man: »The Resistance to Theory«, in: *Yale French Studies* 63 (1982), S. 3–20, hier S. 7.

17 Jacques Derrida: *Grammatologie* (1967), übers. von Hans Jörg Rheinberger/Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983, S. 155.

Bilder von Berlin in literarischen Blogs 1998–2014

Literatur über Berlin existiert seit den Anfängen der Stadt. In ihrer Ode *Das Ungewitter in der Nacht (vom 31. August 1761)* stellt Anna Louisa Karsch Berlins Paläste den Hütten der Dörfer gegenüber.¹ Dagegen schildert Theodor Fontane in *Irrungen, Wirrungen* (1888) die Umgebung des Tiergartenviertels, damals am Rande der Stadt, ganz beschaulich. Alfred Döblin hat der modernen Großstadt in *Berlin Alexanderplatz* (1929) ein Denkmal gesetzt und Irina Liebmann portraitierte in *Berliner Mietshaus* (1982) noch vor dem Mauerfall das Leben in Ostberlin. Auch in literarischen Blogs, die seit der Jahrtausendwende zu einer gängigen Äußerungsform geworden sind, wird Berlin geschildert. Die Bezeichnung Blog oder Weblog ist abgeleitet von Web und Logbuch, verweist also auf die Funktion eines Online-Tagebuchs, in dem Selbstdarstellung, Werbung, Kommunikation und Kunst kombiniert werden. Mittlerweile gibt es über 600 Millionen Blogs in allen Kulturen und gesellschaftlichen Bereichen.

Ich beziehe mich auf eine Reihe literarischer Blogs der Autoren Rainald Goetz, Wolfgang Herrndorf, Sophia Mandelbaum, Alban Nikolai Herbst und Florian Voß sowie auf den Blog des Theater- und Filmemachers Christoph Schlingensief. Leitend sind die Fragen: Wie wird Berlin in diesen Blogs dargestellt? Welche Rolle spielt die Stadt für Blogger, die in Berlin leben und schreiben? Ich konzentriere mich dabei auf sprachliche Darstellungen, obwohl sich Blogs auch durch ihre Multimedialität auszeichnen, indem sie Musik, Bilder, Filme und Links zu anderen Seiten integrieren.²

Während in literarischen Reiseblogs der Mythos Berlin mit seinen Partys, Cafés, Bars, Ausstellungen und Konzerten geschürt wird und kulturelle Vielfalt sowie lebendige Jugendlichkeit längst zum Kult avanciert sind, entwerfen die Blogs der Berlinerinnen und Berliner, auf die ich mich konzentriere, andere Bilder. Für diejenigen, die hier leben, ist die Stadt normal. Sie haben sich Berlin zum Zuhause gemacht und entwi-

¹ Anna Louisa Karsch: *Auserlesene Gedichte*, Berlin 1764, S. 10–13.

² Siehe dazu Lore Knapp: »Christoph Schlingensiefs Blog. Multimediale Autofiktion im Künstlerblog«, in: Ansgar Nünning u. a. (Hg.): *Narrative Genres im Internet: Theoretische Bezugsrahmen, Mediengattungstypologie und Funktionen*, Trier 2012, S. 117–132.

ckeln ihre individuellen Perspektiven. Blogs, die hier entstehen und über große Zeiträume aus dem Berliner Alltag heraus geschrieben werden, kommen nicht umhin, die tatsächlichen Menschen, persönlichen Orte und vielfältigen Atmosphären des Lebens an der Spree zu beschreiben. Im Folgenden seien sechs literarische Bilder Berlins aus den Jahren 1998 bis 2014 vorgestellt.

Sophia Mandelbaum: Zu Hause in der Großstadt

Sophia Mandelbaum alias Dana Buchzik, die Autorin des Blogs *Ze zurrealism itzelf*,³ der zeitweise den schönen Untertitel *Ich möchte dir das wir anbieten* trug, lebt in Berlin. In der niedersächsischen Stadt Hildesheim zwischen Braunschweig und Hannover hat sie drei Jahre lang Kreatives Schreiben studiert. Den Kontrast zwischen der 99.000-Einwohner-Stadt und Berlin beschreibt sie nach Ende ihres Studiums auf ihrem Blog. Ihr Blick auf Berlin ist der Blick einer Zurückgekehrten, die die Anonymität Berlins mit der Nähe und Geborgenheit in der Kleinstadt vergleicht. Ich zitiere einen Kurzprosa-Eintrag vom 23. September 2012, der sich zunächst auf Hildesheim bezieht:

Wer die schlimmste Vorstellung von Provinz mit seinem Alter malnimmt, der weiß, wie es hier aussieht. Es läuft sich, es denkt sich wie durch Sirup durch deine Straßen und Tage und ich habe mich dafür gehasst, genau das zu brauchen, diese ins Minus gedrehte Geschwindigkeit. Ich brauchte diese drei Jahre, in denen ich lachen und weinen lernte, in denen ich aus dieser unsäglichen Taubheit klettern lernte, die mich ausgefranst hatte.

Du zwingst zur Nähe, Hildesheim, du zwingst zu ausgiebigsten Tee- und Bierstunden in WG-Küchen, weil deine Cafés, deine Clubs ihre Namen nicht verdienen. Aus Verbündeten gegen dich werden Freunde, man liegt sich hier rekordschnell in den Armen, jedes Stück Wärme wird geschluckt, damit es sich im Magen hält, auf dem Heimweg. Hinter mir liegen drei Jahre voller Gespräche, eine Tiefe, die ich in Berlin erst suchen muss, weil man hier nicht so leicht in fremde Küchen darf, weil man hier Mittel- und Knotenpunkte suchen muss, Zwischenorte, an Haltestellen gelegen.

Man wird dir nicht gerecht, Hildesheim, weil man sich an dir aufreißt, dich hassen muss und trotzdem an dir gesund wird. Und es braucht Berlin nicht, weil da alle hingehen und immer noch glauben, bei ihnen wäre das neu. Es braucht

³ Siehe dazu Lore Knapp/Claus-Michael Schlesinger: »Transitorische Literatur. Ebenen digitaler Schrift im Blog *Ze zurrealism itzelf*«, in: Martin Bartelmus, Alexander Nebrig (Hg.): *Digitale Schriftlichkeit. Programmieren, Prozessieren und Codieren von Text*, Bielefeld 2024, S. 171–188; Lore Knapp/Claus-Michael Schlesinger/André Blessing: »Poetik der Fassungen. Das Blog *Ze zurrealism itzelf* als literarischer Text und als Archivobjekt«, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaft* 8 (2023), https://zfdg.de/2023_004 (aufgerufen am 21.11.2025).

Berlin, weil ich ein Zuhause brauche, Hildesheim, und dafür taugst du einfach nicht. Ich lasse zentimeterweise Haar zurück, eine Handvoll Illusionen und die Gewissheit, dass du alles verändert hast.⁴

Die Autorin besingt das kleine Städtchen mit der Pointe, dass sie in Hildesheim nicht zu Hause ist. Daheim fühlt sie sich in Berlin. Dennoch dient ihr das Leben in der Kleinstadt dazu, einen neuen Blick auf Berlin zu entwickeln. Der zwischenmenschlichen Nähe stehen die weiten Entfernungen, die Fremdheit und die Anonymität in Berlin gegenüber, der wohlthuenden Langsamkeit die Geschwindigkeit der Großstadt.

Christoph Schlingensief: Atemloses Theaterschaffen

Diese Geschwindigkeit, Unaufhaltsamkeit und Atemlosigkeit betonen auch Rainald Goetz und Christoph Schlingensief auf ihren Blogs. Beide sind für ihr schnelles Sprechen, ihre Produktivität und ihr unablässiges Vorantreiben der eigenen Projekte bekannt. Der Theatermacher Schlingensief starb im August 2010 in Berlin im Alter von 49 Jahren an Lungenkrebs. Nach turbulenten Jahren an der Berliner Volksbühne hatte er um die Jahrtausendwende aufgehört, in Berlin zu inszenieren. Aus der Perspektive seiner Krankheit heraus beobachtete er den Wahnsinn der überaktiven Handygeneration in den Cafés des Berliner Stadtteils Prenzlauer Berg. Zeitung und Kaffee vor sich, Zigarette in der einen, Handy in der anderen Hand, wild gestikulierend, so beschrieb er häufig seine Berliner Mitmenschen. Ab dem 18. November 2009 führt er einen Blog, auf dem Berlin ebenfalls nicht gut wegkommt. Er kritisiert die Kurzlebigkeit der Theaterarbeiten seiner vielgefragten Kollegen, die im Rausch des Erfolgs bei vier bis sechs Arbeiten jährlich nur eine gleichbleibende Stilmethode anwenden könnten, um dieser Geschwindigkeit standzuhalten. Sie täten »also nichts anderes als die porträtmaler am pariser eifelturm. man malt in seinem stil auf einem thema rum«.⁵ Besonders sei jedoch der Anspruch des Publikums. Inszenierungen, die aus »wien oder wo auch immer« eingeladen seien und voller Stolz anreisen,⁶ bekämen in Berlin Atemnot. Schlingensief beschreibt das jährlich stattfindende Berliner Theatertreffen:

4 Sophia Mandelbaum: »Ze zurrealism itself«, Crawl-Datum 30.10.2012, <https://www.sdc4lit.de/data/repo/zzi/Controller@ts=20121103035842&openlist=29.html> (aufgerufen am 29.10.2025).

5 Christoph Schlingensief: »Schlingenblog«, 18.5.2010, <http://schlingenblog.wordpress.com/page/2/> (aufgerufen am 29.10.2025).

6 Ebd.

da geht dann der berliner hin und schaut mal schnell, ob das denn auch wirklich stimmt, was da in wien oder wo auch immer wirklich noch funktioniert hat. da aber der raum in berlin sowieso einen ganz anderen atem besitzt, ergibt das meist luftmangel für die, die sich voller freude an dieser auszeichnung auf den weg gemacht haben. also merke: theater handelt meist atemlos. und deshalb glaubt sich der betrachter meist als aussenstehender ›gesunder‹⁷

Die Atemlosigkeit des Theaterschaffens in Berlin paart sich mit den kritischen Urteilen der Berliner. Zudem beschreibt Schlingensief die Menschen in der Großstadt – gefärbt von seinem eigenen Zustand – als psychisch angegriffen.

hier in berlin kommt es mir so oft vor, dass es nur noch um selbstbeschädigung geht. man beschädigt sich selber mit der erlaubnis des anderen, der sich auch selber beschädigt. aber was soll dieser vorgang. dazu kommt dann noch der glaube, dass man sich damit zugang zu einer allgemeinen meinungsbildung verschafft hat. man darf sozusagen zum kreise der selbstbeschädigten gehören. was für eine tolle auszeichnung wie manche denken. aber warum muß man daran teilnehmen? man muß nicht. man kann auch ganz simpel vor sich hin glücklich sein oder auch mal traurig oder verzweifelt.⁸

Schlingensiefs Diagnose des Lebens in der deutschen Großstadt und seine eigene Krankheit lassen ihn nach Afrika ›flüchten‹, wo er von der afrikanischen Weite, Energie und Kraft profitieren möchte, die er in der europäischen Welt verloren glaubt. Auf der Suche nach einem geeigneten Ort für sein neues Projekt, ein Operndorf mit Schule, Krankenstation und einem Theater reist er nach Kamerun und Mosambik, bevor er sich für Ougadougou in Burkina Faso entscheidet.

Rainald Goetz: Die Gebückten am Görlitzer Bahnhof

Rainald Goetz dagegen nimmt am pulsierenden Berliner Leben und Nachtleben teil. Berlin spiegelt sich in den Namen und Orten, die in seinem ersten Blogprojekt *Abfall für Alle* aus dem Jahr 1998 Erwähnung finden. Dabei gibt er meistens den Zyniker, wenn er beispielsweise einige lyrische Zeilen über die Bewohner des Ostens von Kreuzberg verfasst. Da heißt es:

DIE GEBÜCKTEN /am Görlitzer Bahnhof – wir/ alle/ hatte notiert/ let's create a new ensemble of Sanftness / tiefe Hubschrauber, Tuba, Bass/ was noch?/ ja, nein, gar nicht/ oder doch doch?/ KRANK⁹

⁷ Ebd.

⁸ Schlingensief: »Schlingenblog«, 27.02.2010, <http://schlingenblog.wordpress.com/page/5/> (aufgerufen am 29.10.2025).

⁹ Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a.M. 2003, S. 37. Hier erfolgt der Zugriff über die nur hinsichtlich der Initialen leicht überarbeitete Buchfassung. Die ursprünglich gebloggte Fassung ist im Deutschen Literaturarchiv Marbach zugänglich.

Hier kehrt Schlingensiefels Diagnose des Ungesunden wieder. Gebückte Personen, hart Arbeitende, Obdachlose, wie sie an der U-Bahnstation Görlitzer Bahnhof umherlaufen, fordern vom Betrachter eine Sanftheit ein, die Goetz aus seiner ästhetischen Distanz heraus durch tiefe Klänge inszeniert vorstellt. Der spontane Impuls eines Wir-Gefühls wandelt sich in Unentschlossenheit, Ablehnung und die Erkenntnis des Kranken, Ungesunden, Abgelebten.

Denkt man an Berlin, denkt man auch an seine prächtigen Bauwerke, seine breiten, langen Straßen und imposanten Plätze. Für Goetz, der diese Umgebung gewohnt ist, sind sie kaum eine Erwähnung wert. Er bloggt stattdessen über das Wetter:

Montag, 16.2.1998, Berlin. Schwerer, dicker, sommerregen-artiger Regen mit tiefdunkler Gewitterverdüsterung des nachmittäglichen Lichts, während fast gleichzeitig, während das Geplatsche des niederplatschenden Wassers schon wieder nachläßt, vom Horizont der in allen einschlägigen Pastellfarben die Sonne ihr riesiges Antiding da aufzieht, giftgelb, optimistisch, überheroisch – geil. / VERSCHISSENE STADT¹⁰

Auch hier spiegelt sich ein Zynismus, wie er für die 90er Jahre in Berlin typisch zu sein scheint. Der Text mündet in die Schilderung der sich nach Ende des Gewitters Geltung verschaffenden Sonne. Die noch regennasse Stadtlandschaft sträubt sich gegen das Licht der Sonnenstrahlen. Zwar sieht Goetz die Wirklichkeit als Ding und Antiding, als Verdüsterung und Aufhellung, doch die Worte »giftgelb, optimistisch, überheorisch – geil« vertreiben jede romantische Dialektik. Das wohl kaum nur auf die Regennässe bezogene Resümee »Verschissene Stadt« kehrt wieder am 21. Februar 1998: »Glockenläuten, 18 Uhr, PANIK, Angst, Horror, Verschissene Stadt. Terror der Kirche«. ¹¹ Berlin, das sind für Goetz die Personen, die er trifft, die Zeitungen, die er liest und kommentiert, das Wetter, die letzten besetzten Häuser nach der Wende¹² und die sozialen Gegensätze, die auch hier das Stadtbild prägen. Beispielhaft dafür ist folgende Passage vom 28. Februar 1998:

Große Huporgie, unten, auf der Straße. Das gehört hier zum guten Ton. Bloß nicht aussteigen und irgendwo läuten, um Bescheid zu geben, daß man da ist. Ganz oft ganz laut hupen. Man selber ist ja schließlich auch auf der Welt. Oder hast du was gegen Ausländer? Hast du Meinung? Wichtig ist auch, daß man das Auto mitten auf der einspurigen Straße stehen läßt, daß sonst niemand mehr vorbei kommt. Dann ganz langsam, wenn sich genügend Wartende und Hupende hinter einem aufgestaut haben, auf das Auto zugehen, nachsichtig

¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹ Ebd., S. 70.

¹² Ebd., 27.02.1998, S. 78 f.: »die Klage konnte/ nicht zugestellt werden/ weil sich die Bewohner verbarikadiert hätten, im letzten besetzten Berliner Haus, deshalb wurde es jetzt geräumt.«

nicken, in-der-Ruhe-liegt-die Kraft-mäßig ums Auto rumgehen, wenn nötig die Wartenden noch bißchen beschimpfen und lässig und wichtig in seinen tollen schwarzen BMW einsteigen, brumm brumm. Anlassen, aufheulen lassen, abziehen. Und warum auch nicht?¹³

Grautöne bei Florian Voß und Alban Nikolai Herbst

Auch Florian Voß beschreibt auf seinem Blog *Verbotene Zone* die Grautöne des winterlichen Berlins: »Das feinste Perlgrau der beschneiten Wiese [am Insulaner] ging über in einen Himmel aus Granit.«¹⁴ Vom Traum von Kreativität und Lebensfreude in der Hauptstadt sind diese Schilderungen weit entfernt. Das kommentiert Alban Nikolai Herbst, der seit 2004 einen Blog führt, dessen Form und Aufmachung seinen Titel spiegelt: *Die Dschungel. Anderswelt*. Er bildet zwei Fotos ab, auf denen sich eine Leserin folgende Worte von ihm auf Vorder- und Rückseite eines weißen T-Shirts geschrieben hat: »Städte sind Vorstellungen. Wie sie wirklich sind und wie wirklich sie sind, erfahren wir nicht.«¹⁵ Berlin ist nicht greifbar, existiert nur in der Summe seiner Fiktionen, Bilder und subjektiv empfundenen Augenblicke.

Wolfgang Herrndorf im afrikanischen Viertel

Ein unwirklich neues Berlin erfährt Wolfgang Herrndorf, dessen Berlin-Darstellungen ich hier als sechstes und letztes Beispiel zitiere.¹⁶ Als sich seine Wahrnehmung durch einen Hirntumor verändert, schreibt er dagegen an. Er bloggt mit dem Motto der therapeutischen Maximen *Arbeit und Struktur*, um die Folgen seiner Krankheit zu bekämpfen. Er beschreibt sein Berliner Leben und betont nicht wie Goetz die Fiktionalität der Figuren, macht vielmehr durch Abkürzungen der Namen auf deren lebensweltliche, tatsächliche Existenz aufmerksam. Nur als sehr aufmerksamer Leser erkennt man kleine Fiktionalisierungen. »Entweder die Fiktion paßt sich der Wirklichkeit an oder umgekehrt«, schreibt Herrndorf am 10. Oktober 2010 um 16:56 Uhr,¹⁷ beteuert aber auch

¹³ Ebd., S. 83.

¹⁴ Florian Voß: »Verbotene Zone«, 24.01.2014, <http://florianvoss.blogspot.de/2014/01/am-insulaner-dem-hugel-aus.html> (aufgerufen am 29.10.2025).

¹⁵ Alban Nikolai Herbst: »Die Dschungel. Anderswelt«, <http://albannikolaiherbst.twoday.net/month?date=200502> (aufgerufen am 30.07.2014).

¹⁶ Siehe dazu auch: Lore Knapp: *Künstlerblogs. Zum Einfluss der Digitalisierung auf literarische Schreibprozesse* (Goetz, Schlingensiefel, Herrndorf), Berlin 2014.

¹⁷ Wolfgang Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 31.07.2010, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/11/neun/>, (aufgerufen am 29.10.2025).

»Ich erfinde nichts«,¹⁸ Das digitale Zeitalter hat wie jede historische Umgebung Einfluss auf die Autor:innen und ihre Werke. Herrndorfs Blog enthält vereinzelt Verlinkungen zu einem Interview und einer medizinischen Seite, kommentiert aber auch das umgekehrte Vorgehen, Inhalte aus dem literarischen Text in die Welt des Netzes zu bringen, indem er zugibt, fiktionale Inhalte seiner Geschichten bei Wikipedia eingegeben zu haben.¹⁹ Durch die Anbindung an die digitale Lebenswelt und die Behauptung des Tagebuchcharakters entwickeln die literarischen Blogs neue Formen des Ineinanders von Kunst und Wirklichkeit, von Fakt und Fiktion, das die Literatur auszeichnet.

Herrndorf wählt aus dem aus, was ihm nach der Diagnose vom Leben bleibt, und vermittelt Freude an trockenen und pointenreichen Gedanken wie »Vorteil Berlin: Auf der Torstraße bin ich unter den Gestörten nur Mittelfeld«²⁰ oder »Wenn es ein Gegenteil von Aura gibt, schwebt es strahlend um Kehlmann herum«.²¹ Gegen Ende werden die Einträge gesundheitsbedingt kürzer, doch noch am 26. Mai 2012 veröffentlicht er abends um 23:12 Uhr eine kleine Erzählung, die aus dem jämmerlichen Zustand des Herumirrens ohne Orientierungssinn eine Geschichte voller Spannung, Witz und literarischer Größe macht. Herrndorf ist mit dem Fahrrad im Wedding unterwegs, wo er wohnt, wo er jeden Winkel kennt, aber er findet, bedingt durch seine Krankheit, den Weg nach Hause nicht mehr. Die nachträgliche Beschreibung seines inneren Monologs führt ihn in »immer kleinere Straßen, von denen die eine Hälfte nach belgischen Orten heißt, die andere nach afrikanischen Staaten.«²² Typisch für Herrndorfs Humor ist der trockene Kommentar: »Für einen Hirnorganiker nur suboptimal, einem realen Gassenlabyrinth und straßenplanerischen Komplettdeaster eine falsche Weltkarte unterlegt zu finden.«²³ Was in seinem Hirn vor sich geht, sind Assoziationen. »Genter Straße, Utrechter Straße, Limburger Straße. Brüssel, Antwerpen, Uganda, Sambesi. Sansibar, ein Anzug für einen Hosenknopf.«²⁴ Mit der Anspielung auf den Ausdruck ›Sansibar gegen Helgoland‹, und damit auf den Vertrag von 1890 zur Neu-

18 Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 20.12.2011, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2012/01/dreiundzwanzig/> (aufgerufen am 29.10.2025).

19 Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 10.10.2010, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/11/neun/> (aufgerufen am 28.1.2026).

20 Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 26.10.2011, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/11/einundzwanzig/> (aufgerufen am 29.10.2025).

21 Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 31.07.2010, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2010/06/sechs/> (aufgerufen am 29.10.2025).

22 Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 26.05.2012, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2012/06/achtundzwanzig/> (aufgerufen am 29.10.2025).

23 Ebd.

24 Ebd.

aufteilung der Kolonien in Afrika, bringt Herrndorf sein trauriges Schicksal mit der Weltgeschichte in Verbindung. Er nennt sich in trauriger Ironie und Übertreibung den »Magellan der Amrumer Straße«, den »Wedding-Cook«, das »Human Global Positioning System«.²⁵ Vom Vergleich mit den legendären Seefahrern schwenkt die poetische Mythisierung in die Welt der Technik und des Internets. Anspielungen auf das iPad (14. Februar 2011), auf Wikipedia (10. Oktober 2010), Google Earth (29. April 2010) und das Rumgooglen (18. März 2011) sind in diesem Blog zahlreich. Sie sind die dem Bloggen gemäße Selbstreflexion des Schreibens. »Thou shalt not google«, sagt er sich, wenn er schlechte Prognosen zu seiner Lebenserwartung findet.²⁶ Der eindrückliche innere Monolog ist nachträglich aufgeschrieben, mit Blick auf die Veröffentlichung literarisch geformt, die Schreibspuren werden im digitalen Textverarbeitungsprogramm gelöscht.

Fazit

Spiegelte die Literatur um 1900 den Wandel des städtischen Lebens, die akustische und visuelle Reizüberflutung in den Großstädten und die Perspektiven der Spaziergänger und Kaffeehausbesucher, so zeugen die zitierten Blogs vom medialen Wandel, der unsere Zeit bestimmt. Zwar heißt es auch bei Herrndorf: »Eine Stadt voller Geräusche und blinkender Lichter. Hingucken, Kopf wegrehen, wieder hingucken. [...] Was Großstadt eigentlich bedeutet, ist einem als Nicht-Epileptiker vermutlich nicht klar.«²⁷ Doch so wie sich die urbanen Veränderungen der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den neuen und experimentellen Formen des Erzählens, den Montagen, Bewusstseinsströmen und Collagen der Stimmenvielfalt äußerten, so drückt sich in den Blogs über die Form teils schneller, teils wohlgeformter Posts sowie über die Verbindung höchst intimer Bekenntnisse mit allgemeingültigen Aphorismen ein Zeitgeist aus. Die Blogs werden am Puls der Zeit veröffentlicht und schreiben die Geschichte mit. Hat die Literatur zu Beginn des letzten Jahrhunderts den gesellschaftlichen Wandel hin zu den Menschenmassen in der Großstadt gespiegelt, so reflektieren die Texte in der Publikationsform des Bloggens den medialen Wandel unserer Zeit. Er wirkt sich auf die Bilder Berlins aus, in denen häufig momentane Eindrücke und Prozesse dargestellt werden, statt ein bleibendes Ganzes zu schildern.

²⁵ Ebd.

²⁶ Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 29.05.2012, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2012/06/achtundzwanzig/> (aufgerufen am 29.10.2025).

²⁷ Herrndorf: »Arbeit und Struktur«, 26.05.2012, <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/08/neunzehn/> (aufgerufen am 29.10.2025).

ULRIKE SCHNEIDER

Wie träumt man mit der Mona Lisa unterm Bett?
Zur (Wieder-)Aneignung musealer Räume und
Erinnerungen in der Erzählung *Comme un ciel en
nous* von Jakuta Alikavazovic

Die Verbindung von Literatur und Museum scheint aktuell eine gewisse Konjunktur zu erleben, und auch die Forschung hat sich dieses Themas bereits aus verschiedenen Perspektiven heraus angenommen. Dabei geht es beispielsweise um »Transitzonen zwischen Literatur und Museum«¹ oder aber gerade um die Schnittstellen, an denen literarische und museale Praktiken aufeinandertreffen und durch die Inszenierung von Räumen und Dingen nach musealen Mustern oder durch literarische Verfahren des Ausstellens, Sammelns und Inventarisierens neue Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen erzeugt werden – Phänomene, die etwa unter dem Begriff eines »musealen Erzählens« erfasst wurden.² Nicht selten wird dabei ›das Museum‹ in der Literatur konkret »zur Reflexionsfigur der Repräsentierbarkeit und Konservierbarkeit von Welt und Wissen«.³

Eine sehr besondere Art der Engführung von Museum und Literatur stellt die Reihe *Ma nuit au musée* dar, die seit 2018 von den Éditions Stock herausgegeben wird. Ihr unterliegt eine spezifische *contrainte*: Eine Schriftstellerin oder ein Schriftsteller sind eingeladen, in einem Museum, einer Ausstellung oder einer Gedenkstätte eigener Wahl alleine eine Nacht zu verbringen, vom Einbruch der Dunkelheit bis zum nächsten Morgen, und über diese Erfahrung zu schreiben. Aus der »solitude imposée«, der ›auferlegten Einsamkeit‹, aus der Begegnung mit dem Ort und den jeweiligen Kunstwerken bzw. Exponaten, aber auch aus der Auseinandersetzung mit eigenen Erinnerungen, Zweifeln und Phantasmen soll ein ›persönlicher Text‹ entstehen, dessen Format, Umfang und Genre frei zu wählen sind. Dieses Arrangement schafft eine spannungsreiche, fast schon widersprüchliche Konstellation von *contrainte* und *liberté*. Einerseits der institutionell gesetzte Rahmen der Nacht im Museum, der Isolation, des Eingeschlossenseins und der Konfrontation mit dem Ort und/oder den

1 Vgl. Matteo Anastasio/Jan Rhein (Hg.): *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin 2021.

2 Johanna Stapelfeldt/Ulrike Vedder/Klaus Wiehl: »Museales Erzählen. Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*, Paderborn 2020, S. 1–11.

3 Ebd., S. 3.

Kunstwerken, andererseits Freiheit im literarischen Ausdruck.⁴ Das Museum dient als *écrin*, als eine Art ›Schatztruhe‹ bzw. als Resonanzraum für Erinnerungen, affektive wie körperliche Reaktionen, aber auch für poetologische Reflexionen, die in literarische Praxis überführt werden. Hervorgegangen sind aus dieser konzeptuellen Anlage bislang bereits 27 Texte, die zwischen essayistischer Form, narrativer Modellierung, autobiographischer Selbstbefragung und kunst- bzw. institutionskritischer Betrachtung oszillieren. Gemeinsam ist ihnen eine starke selbstreflexive Ebene, auf der oftmals das eigene Schreiben mit bildnerisch-künstlerischen, erinnerungspraktischen und museologischen Verfahren und Konzepten in Verbindung gesetzt wird.⁵

Das Konzept ›eine Nacht im Museum‹ ist diskursiv wie medial vielfach besetzt und Teil einer kollektiven Vorstellungswelt.⁶ Neben Fantasien der Verlebendigung von Objekten stehen Ängste und das Unheimliche. Hierzu passt, dass allen nächtlichen Besucher:innen neben einem Feldbett, das Teil der – klug vermarkteten⁷ – Performance ist, auch eine Notrufnummer zur Verfügung steht. Und auch wenn diese realiter (bislang) wohl nicht genutzt wurde, so werden in den Texten auch immer wieder aufkommende Ängste und physisches Unwohlsein bis hin zu Fluchtreflexen thematisiert.⁸

Der Louvre als *musée-maison*

Ganz anders ergeht es der Schriftstellerin Jakuta Alikavazovic, die in *Comme un ciel en nous* (2021) über die Nacht schreibt, die sie im Louvre verbracht hat.⁹ Die Autorin wurde 1979 in Paris geboren, als Tochter von

4 Vgl. die Darlegung des Konzepts im Prospekt zur Reihe *Ma nuit au musée*, Paris: Éditions Stock, o.J.; https://www.alinagurdiel.com/newsletter/Catalogue_Ma_nuit_au_musee.pdf (aufgerufen am 01.11.2025).

5 Ich danke Marie Jacquier und Elisabeth Fritz für das weiterzuführende gemeinsame Nachdenken über diese Buchreihe.

6 Vgl. etwa die mittlerweile dreiteilige Hollywoodproduktion *Night at the Museum* (Regie: Shawn Levy, USA 2006, mit Fortsetzungen von 2009 und 2014).

7 Es ist hier nicht der Ort, auf die unhintergehbare Ambivalenz des Dispositivs dieser Reihe, zwischen eingeladener Institutionenkritik, auktorialer ›posture‹ (J. Meizoz) und verlegerischer Marktökonomie, einzugehen. Ich verweise nur auf den diesbezüglich kritischen Beitrag von Chiara Zampieri/David Martens: »Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial: la collection ›Ma nuit au musée‹ (Stock)«, in: *Communication & langages* 221 (2024), S. 3–24.

8 In einem Fall kam es tatsächlich zum Abbruch des Unternehmens: Kaouther Adimi erlebte 2018 eine ›alpträumhafte‹ Nacht im Musée Picasso, die zu keinem Buch führte, verbrachte aber vier Jahre später eine Nacht im Pariser Institut du Monde Arabe, in der Ausstellung zur algerischen Malerin Baya. Vgl. Kaouther Adimi: *La Joie ennemie*, Paris 2025, S. 46.

9 Jakuta Alikavazovic: *Comme un ciel en nous*, Paris 2021. Ausgezeichnet mit dem Prix Médicis de l'essai 2021. Nachweise im Folgenden mit Sigle CCN und Angabe der Seitenzahl

in den 1970er Jahren aus dem damaligen Jugoslawien nach Frankreich emigrierten Eltern; seit ihrem prämierten Debütroman *Corps volatils* (2007) hat sie einige weitere Romane veröffentlicht, darunter *L'avancée de la nuit*¹⁰ (2017; dt. *Das Voranschreiten der Nacht*, 2019) und jüngst *Au grand jamais* (2025), die auf den Listen der prestigereichsten Literaturpreise rangierten und Auszeichnungen erhielten und in denen häufig der Jugoslawienkrieg und seine Folgen den Hintergrund des jeweiligen Plots bilden.

Hier nun geht es um den Louvre, das wohl berühmteste, traditionsreichste und meistbesuchte Museum der Welt, das unüberschaubar variantenreich mediatisiert ist, gerade auch als literarischer, bildkünstlerischer wie filmischer Ort.¹¹ Einige audiovisuelle Werke erwähnt Alikavazovic selbst in ihrem Text, darunter die Filme *Belphégor ou le Fantôme du Louvre* (als Fernsehserie von 1927 und Spielfilm von 2001) oder *The Da Vinci Code* (2006), die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Dan Brown (2003), wie auch das Musikvideo, das Beyoncé und Jay-Z im Louvre zu ihrem Song »Aphesit« (2018) drehten und das nicht nur (bis heute anhaltend) eine rekordverdächtige Anzahl von Aufrufen im Internet verzeichnete und zu einem zusätzlichen Besucheransturm führte, sondern auch einen Beitrag zur Debatte um kulturelle Aneignung unter (vermeintlich) umgekehrten Vorzeichen lieferte.¹² Der Louvre, so heißt es eingangs bei Alikavazovic, sei ein Gemeinplatz, ein *lieu commun*, ein Ort, den man nicht besuchen müsse, um ihn zu kennen, mit mehr als 400 Filmdrehn im Jahr (vgl. CCN 37). All die medialen Bilder steigen in der ersten Stunde der Nacht in ihr auf, bevor sie sich verflüchtigen und sie endlich allein ist im Louvre, diesem einschüchternden Resonanzraum:

Et puis il ne reste que moi. Un corps avec une idée derrière la tête. Un corps dans un endroit immense, plein de reflets et d'échos, qui intimide comme intimident les lieux que l'on ne peut embrasser entièrement du regard. Comme intimident les lieux où tout – sans doute même le téléphone d'urgence – est plus vieux que soi. (CCN 38)¹³

direkt im Text. – Vgl. auch das Nachdenken über ihr »musée imaginaire« in einem kleinen Essay von 2013: Jakuta Alikavazovic: »Nocturne«, in: *La Nouvelle Revue Française* 606 (2013), Sonderheft *Un musée imaginaire*, hg. von Stéphane Audeguy/Philippe Forest, S. 129–135.

10 Im Katalog von *Points* ebenso erstaunlicher- wie bemerkenswerterweise unter der Rubrik »Littérature étrangère« verzeichnet (<https://www.editionspoints.com/ouvrage/l-avancee-de-la-nuit-jakuta-alikavazovic/9782757888469>; aufgerufen am 01.11.2025).

11 Zur Literatur vgl. etwa die Zusammenschau in Philippe Hamon: »Écrire le Louvre«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 119 (2019), H. 3, S. 523–532.

12 Official Video unter <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> (aufgerufen am 01.11.2025).

13 »Dann bleibe nur noch ich übrig. Ein Körper mit einer Idee im Kopf. Ein Körper an einem riesigen Ort voller Spiegelungen und Echos. Ein Ort, der so einschüchternd ist,

Hier wird zunächst die körperliche Dimension der nächtlichen Erfahrung thematisch, und es ist genau der Körper, mittels dessen sich die *persona* Alikavazovic, nach kurzem anfänglichen Zögern, den musealen Raum aneignet: Ihr zunehmend wilder Tanz zwischen den Marmorstatuen in der *Salle des Cariatides*, wo auch ihr Feldbett anfangs aufgestellt ist, ruft seinerseits echoartig den ikonischen Lauf durch die Grande Galerie in Jean-Luc Godards *Bande à part* von 1964 auf, zitiert in Bernardo Bertolucci *I sognatori* (2003) und alludiert etwa in Jean-Philippe Toussaints Roman *Fuir* (2005).¹⁴ Auch in die Reihe *Ma nuit au musée* hat dieser Lauf Eingang gefunden; so assoziiert etwa Lydie Salvayre ihren Fluchtreflex aus dem Musée Picasso mit der Szene bei Godard:

Je crus subitement saisir le sens de la course éperdue des trois délinquants de *Bande à part* le long des galeries du Louvre [...]. Je crus saisir qu'elle signifiait la crainte et presque l'effroi qu'inspire la beauté, le désir de prendre ses jambes à son cou pour la fuir parce que dangereuse, parce que *terrible* avait écrit Rilke [...], et en même temps le désir de quitter subito presto les lieux où elle était sinistrement engagée, de l'air, de l'air, de l'air.¹⁵

Jakuta Alikavazovic bewegt sich hingegen, so will es ihr Text, schnell wie selbstverständlich im wohl berühmtesten Museum der Welt, das ihr bestens vertraut ist, weil sie als Kind mit ihrem Vater dort viel Zeit verbrachte. Transgressiv ist mithin nicht ihre Bewegung im Raum, sondern, so scheint es zunächst, einzig das Verzehren eines unerlaubt ins Museum

wie es eben jene Orte sind, die man nicht gänzlich mit einem Blick erfassen kann. Und wie es jene Orte sind, an denen alles – bestimmt sogar das Notfalltelefon – älter ist als man selbst. « Jakuta Alikavazovic: *Wie ein Himmel in uns. Meine Nacht allein im Louvre*, übers. von Stephanie Singh, München 2023, S. 31; Nachweise im Folgenden mit Sigle WHU und Angabe der Seitenzahl direkt nach dem Zitat. In einigen Fällen, in denen mir die Übersetzung nicht ganz präzise zu sein schien, habe ich anstelle der publizierten Übersetzung meine eigene Übersetzung in eckigen Klammern eingefügt.

¹⁴ Vgl. hierzu Ulrike Schneider: »Fluchtpunkte des Erzählens. Medialität und Narration in Jean-Philippe Toussaints Roman *Fuir*«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 124 (2014), S. 22–41. – Zum allgemeineren Konnex von Literatur und Museum bei Toussaint vgl. ferner Jan Rhein: »Licht und Literatur: Jean-Philippe Toussaints transmediale Museumskritik«, in: Matteo Anastasio/ders. (Hg.): *Transitzionen zwischen Literatur und Museum*, Berlin 2021, S. 163–187, sowie ders.: *Literatur im Museum und literarische Musealität. Theorien und Anwendungsbeispiele (Jean-Philippe Toussaint und Michel Houellebecq)*, Tübingen 2025.

¹⁵ Lydie Salvayre: *Marcher jusqu'au soir*, Paris 2019, hier S. 82f. Salvayre verbringt die Nacht mit mehr als ambivalenten Gefühlen in der Ausstellung *Picasso–Giacometti*. – »Ich meinte plötzlich, den Sinn des überstürzten Laufes der drei Ganoven in *Bande à part* durch die Galerien des Louvre zu verstehen. Ich glaubte zu verstehen, dass er die Furcht, ja den Schrecken bedeutete, den die Schönheit auslöst, das Bedürfnis, die Beine in die Hand zu nehmen, um vor ihr zu fliehen, weil sie *schrecklich* ist, wie Rilke geschrieben hatte [...], und zugleich das Bedürfnis, ohne jeden Aufschub sofort die Orte zu verlassen, in denen sie unheilvoll eingesperrt war, bloß schnell Luft, Luft, Luft.« (Übers. U. S.)

geschmuggelten Stückes Nougat, das sie – in einer Haltung, die sie den sie umgebenden Skulpturen angleicht – ostentativ in Szene setzt und damit zugleich dem Blick der Kamera aussetzt, als Provokation, aber auch um des Zeugnisses willen:

Le cœur battant de mes courses sauvages, échevelées, je m'assois au sol. Je m'allonge, même, et, sous une caméra, je déballe mon nougat. Je glisse la cellophane dans ma poche. Je fixe l'objectif d'un œil circonspect, un peu provocateur. Et je grignote le cube, la tête posée sur mon bras replié, transformant par ma seule posture physique le Louvre entier en clairière, en plage, n'importe quel endroit perdu dans la nature où s'étirer avec volupté, à l'air libre. Je me comporte exactement comme s'il n'y avait pas des siècles d'histoire entre le ciel et moi, entre la terre et moi.

Bien sûr, peut-être ai-je tort. Peut-être est-ce l'inverse. Peut-être est-ce le Louvre qui, par ma seule posture, me transforme, moi, en statue antique. Il est encore trop tôt dans la nuit pour que je le comprenne: la puissance de cet espace, de ce qui s'y trouve, de ce qui s'y est trouvé et s'y trouvera, fait que c'est toujours lui qui gagne à la fin. (CCN 41 f.)¹⁶

Das Buchprojekt, das im Wechselspiel von *contrainte* und *liberté* – wie auch die hier zitierte Passage verdeutlichen mag – aus der Nacht im Museum entstehen soll, ist explizit dem Louvre und ihrem Vater gewidmet. Die kleine ›Auswahlkommission‹, die gemäß einem Protokoll ihr Anliegen zu prüfen hat, bevor ihr der nächtliche Zugang zum Louvre gewährt wird, billigt dies zustimmend – und es wird im weiteren Verlauf einsichtig, dass die – selbst im Rahmen des Projekts *Ma nuit au musée* – strenge Reglementierung des Zugangs zu diesem *Musée de France*, diesem ehrwürdigen Kunst-Tempel in der ehemaligen Residenz französischer Könige, in der Erzählung ihren Platz braucht. Dabei entgeht den Gatekeepern allerdings, was der Ort und die in ihm befindlichen Werke wahrnehmen und gespeichert haben – »Mais les lieux – ou les œuvres qui s'y trouvent – perçoivent des choses qui nous échappent, à nous.« (CCN 12) –, und so umweht von Beginn an die Nacht und ihre Erzählung etwas Geheimnisvolles, das sich erst nach und nach, und nicht gänzlich, auflöst.

¹⁶ »Mein Herz klopft noch von meinem wilden, hemmungslosen Lauf. Ich setze mich auf den Boden, strecke mich sogar aus. Unterhalb einer Kamera wickle ich mein Nougat aus. Ich stecke das Cellophan in die Tasche. Vorsichtig, ein wenig provokant blicke ich in die Kamera und knabber am Nougat. Den Kopf habe ich auf den Unterarm gestützt und verwandle allein mit dieser Pose den gesamten Louvre in eine Lichtung, einen Strand, irgendeinen einsamen Ort in der Natur, an dem man sich genüsslich unter freiem Himmel ausstrecken kann. Ich verhalte mich, als läge keine jahrhundertelange Geschichte zwischen [dem Himmel und mir, zwischen der Erde und mir]. / Vielleicht täusche ich mich. Vielleicht ist es genau umgekehrt. Vielleicht verwandelt mich der Louvre allein durch meine Pose in eine antike Statue. Die Nacht ist noch zu jung, als dass ich verstünde, wie machtvoll dieser Raum ist und alles, was sich darin befindet, befunden hat und noch befinden wird [– am Ende gewinnt immer er].« (WHU 34 f.)

Tatsächlich sind der Louvre und der Vater der Erzählerin, das Museum und die Familiengeschichte eng miteinander verwoben, und Jakuta Alikavazovic erzählt nicht nur davon, sondern stärkt diese schicksalhaft anmutende Verflechtung noch. Ihrem Vater, der 1971 aus Montenegro emigrierte, wurde der Louvre zur neuen Heimat, eine Art *musée-maison*, ließ sich in Abwandlung der Institution der *maisons-musées*, der Wohnhäuser berühmter Persönlichkeiten, die zum musealen Erinnerungsort werden, sagen. Den Militärdienst und die politische Lage in seinem Heimatland fliehend, alles hinter sich lassend, arm, von fragiler Konstitution und ohne der französischen Sprache mächtig zu sein, findet der Vater Zuflucht in der Welt der Kunst: Es sei die Schönheit gewesen, die ihn nach Paris und in den Louvre getrieben habe – so lautet seine offizielle Version, die signifikanterweise Paul Valérys ›klassisch‹ gewordenem Imperativ für jeden Museumsbesuch entspricht: »ami, n'entre pas sans désir«. ¹⁷ Der Louvre, diese »Stadt in der Stadt« (WHU 16), wurde sein Zuhause, in dem er »alles« tat, Arbeitsgespräche führte, sich die Zähne putzte, vor allem aber Bücher über Kunst und Künstler las und sich über seine Lektüren die französische Sprache aneignete – eine *Kunstsprache* mithin, gespickt mit seltenen Wörtern, mitunter weit von der Alltagssprache entfernt.

»Que transmet-on à sa fille, sa fille unique, quand on a renié son passé? Quand on a pu ou cru pouvoir se réinventer, dans un autre pays, une autre langue?« (CCN 34) ¹⁸ – so fragt sich die Erzählerin in der Nacht, die sie im Louvre verbringt, um ihrem Vater wieder nahezukommen, »pour redevenir la fille de mon père« (CCN 36). *Comme un ciel en nous* erzählt von Fremdheit und Vertrautheit, Verlust und Aneignung, Distanz und Nähe, Ausgrenzung und Zugehörigkeit, Macht und Ohnmacht, als Exilerfahrung in erster und zweiter Generation, und bezieht dabei, implizit wie explizit, auch aktuelle Fragen der Provenienzforschung und Debatten um die Restitution von Kunst mit ein. Zwei berühmten Kunstwerken kommt in der Erzählung eine herausgehobene Bedeutung zu, und in ihrer iterativen Erwähnung verdichten sich Erinnerungen, die gegenstrebige

¹⁷ Fragment aus den *Inscriptions* am Palais de Chaillot, von Paul Valéry. Zitiert im Anhang zu Valérys Aufsatz »Le problème du musée« (1923), in: ders.: *Ceuvres II*, hg. von Jean Hytier, Paris 1960, S. 1585. – Einen augenzwinkernden Verweis auf Valérys Bemerkung zu Beginn des genannten Aufsatzes, es gebe viele bewundernswerte, aber keine entzückenden, köstlichen Museen (»Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices.«, ebd., S. 1290), mag man darin sehen, dass Jakuta Alikavazovic' *persona* im Louvre genüsslich ihr Stück Nougat verspeist.

¹⁸ »Was gibt man an seine einzige Tochter weiter, wenn man die eigene Vergangenheit verleugnet? Wenn man glaubte, sich in einem anderen Land, einer anderen Sprache, neu erfinden zu können?« (WHU 27)

Empfindungen bergen und unterschiedliche Reflexionen rund um die Fragen von Zugehörigkeit und Legitimität aufrufen: die Venus von Milo und die Mona Lisa – die eine als vertrautes Mitglied der Familie, die andere als fernes Objekt des Begehrens.

Inventarisieren musealer Familiengeschichte und *plein air*-Fluchten

Griechisches Original inmitten römischer Kopien in der *Galerie des Antiques*, gibt die Skulptur der Venus von Milo bis heute Rätsel auf, umweht sie anhaltend ein Hauch des Geheimnisvollen. Über den Herkunftsort, an dem sie geborgen wurde, ist wenig bekannt und angesichts dessen fragt sich die Erzählerin, »quel lieu pourrait-elle bien souhaiter retrouver?« (CCN 44). Während die Venus von Milo für die Parnassiens im 19. Jahrhundert der Inbegriff von *impassibilité* war und als Ideal einer sich selbst genügenden, unzugänglichen Schönheit etwa von Leconte de Lisle und Théodore de Banville in Gedichten gefeiert wurde, wird sie hier hingegen wie selbstverständlich in die Familie der Erzählerin aufgenommen. Als Miniatur befindet sie sich gar im Besitz der Tochter (»*ta Vénus de Milo*«, »*ma miniature*«, CCN 10 f.; Hvh. U. S.) und geht als solche auf Reisen;¹⁹ als leicht anzügliches Kostümmodell, für das man kaum mehr als lange schwarze Handschuhe braucht, wird sie von der Mutter imitiert: »*C'est d'une simplicité enfantine, d'être la Vénus de Milo.*« (CCN 28) Kaum zufällig ist es mit der Venus von Milo eine *versehrte* Statue, die Teil der Familie wird. Ihr konnte auch das kleine Mädchen anvertraut werden: Als der Vater einmal das Museum verließ, um zu telefonieren, riet er seiner Tochter, die er zurückließ und sodann vergaß, »[r]este avec elle«. »*Elle*«, so kommentiert die Erzählerin, »*c'était la Vénus de Milo. Elle faisait partie de la famille.*« (CCN 79). »Bleib bei ihr«, so lautet der Imperativ, der auch in der Erzählgegenwart noch Geltung hat (vgl. CNN 115), wenn die erwachsene Erzählerin erneut die Nähe zur Venus-Statue sucht und ihr Feldbett schließlich dorthin verlagert.

Wer aber hatte wen im Louvre vergessen: der Vater die kleine Tochter oder die erwachsene Tochter den Vater? Wenn sie erzählt, wie sie sich später vom Vater entfernte und in den USA den offenbar zu eng gewordenen, familiär besetzten Louvre gegen die Weiten der *Land Art* tauschte, dann

¹⁹ Dieses Detail der »*Vénus de Milo miniature*« findet auch Eingang in den jüngsten Roman von Alikavazovic, der die Figur und Geschichte ihrer Mutter fikionalisiert; vgl. Jakuta Alikavazovic: *Au grand jamais*, Paris 2025, S. 27.

werden zugleich Ausstellungskonzepte und Kunstformen kontrastiert: Hier das weltberühmte Museum, das paradigmatisch den Auftrag des Sammelns, Bewahrens, Ausstellens und Vermittelns klassischer Kunst verkörpert; dort die nordamerikanische *Land Art*, zu deren Merkmalen der gestalterische Eingriff in die Natur in ihrer Wechselhaftigkeit gehört. Werken der *Land Art* sind, im Unterschied zu den Werken des Louvre, mitunter auch genauere Beschreibungen gewidmet, darunter *The Lightning Field* von Walter De Maria und, vor allem, der *Spiral Jetty* von Robert Smithson, am Ufer des Great Salt Lake im Norden von Utah (vgl. CCN 88–90, 94–97; WHU 71–73, 77–79). Viel größer könnte der Kontrast kaum sein als jener zwischen dem traditionsgesättigten Louvre in Paris und der *Land Art* der 1960/70er Jahre in den USA, die ursprünglich danach trachtete, die Gesetze des Kunstmarkts auszuhebeln, und ihre eigene (mögliche) Vergänglichkeit als konstitutiv für das jeweilige Werk ansetzte. Die *Land Art* als Kunstform, die die Natur und ihre Elemente nutzt und zu der die *persona* Jakuta Alikavazovic geradezu Zuflucht suchte,²⁰ steht damit zentral für die Entfremdung der erwachsen gewordenen Tochter von ihrem Vater – und macht zugleich die Wahl des Louvre für ihre ›Nacht im Museum‹ in dem Wunsch, dort wieder zur Tochter ihres Vaters zu werden, plausibel, denn wie hieß es doch oben: »c'est toujours lui [*i.e.* le Louvre] qui gagne à la fin«.

Das zweite Kunstwerk aus dem Louvre, dem in der Erzählung eine herausgehobene Bedeutung zukommt, ist das Gemälde der Mona Lisa von Leonardo da Vinci. Im Unterschied zur Venus von Milo wird es nicht als solches in der Nacht präsent gemacht oder gar beschrieben, es scheint vielmehr in einer immer wiederkehrenden Frage auf, die Vater und Tochter heimlich zu Komplizen machte, einen Pakt zwischen ihnen stiftete, der bis in die Erzählgegenwart hineinreicht: Bei jedem ihrer vielen Besuche im Louvre, so heißt es, habe ihr Vater sie nicht nur nach den kleinsten Details, die ihr an Kunstwerken und in den Räumen aufgefallen seien, befragt, sondern ihr stets auch die alles entscheidende Frage gestellt: »*Et toi, comment t'y prendrais-tu, pour voler la Joconde?*« (CCN 13 u.ö.) – ›Und Du, wie würdest Du es anstellen, die Mona Lisa zu stehlen?‹ Und die Tochter kommt auf immer neue Ideen, hier nur beispielhaft zitiert:

20 Hier klingt wie ein Echo Lydie Salvayres eingangs zitiertes Bedürfnis nach, »de quitter subito presto les lieux où elle [*i.e.* la beauté] était sinistrement engagée, de l'air, de l'air, de l'air« nach (vgl. oben, S. 175, mit Anm. 15). – Und auch die oben zitierte *posture* der im Liegen am Nougat knabbernden Erzählerin alludiert einen luftigen *locus amoenus*.

Et toi, comment tu t'y prendrais, pour voler la Joconde?

Avec un couteau.

Avec des fumigènes.

En l'enroulant au dos d'un chat.

(Sais-tu que les chats étaient utilisés comme des bombes au Moyen Âge?)

En me déguisant en Vénus de Milo.

[...]

Avec des explosifs.

Avec une machine volante (j'avais feuilleté l'une de ses biographies de Léonard de Vinci).

Avec un ptérodactyle.

Ainsi, en spirale, progressant de l'idée la plus commune à la plus folle. *Et toi, comment tu t'y prendrais, pour voler la Joconde?*

(CCN 27 f.)²¹

Diese auch den Text iterativ strukturierende Frage des Vaters belebte die Imagination der Tochter und wurde zu einem Spiel zwischen ihnen. Die damit verbundenen Raubfantasien sind zudem unterfüttert durch den realen Diebstahl der Mona Lisa im August 1911.²² Dieser Raub, der damals nicht sofort bemerkt wurde – in Ermangelung einer Fotografie des Gemäldes wurde bezeichnenderweise eine Fotografie des *fehlenden* Gemäldes, d.h. der Leerstelle an der Wand in den Zeitungen abgebildet –, führte zu einer Reihe von Verdächtigungen, die u.a. auch Picasso und Guillaume Apollinaire erfassten. Tatsächlich aber befand sich das Gemälde während rund zwei Jahren unweit des Louvre, in der Wohnung des Diebes, des italienischen Glasers Vincenzo Peruggia, versteckt unter seinem Bett. Diese Episode wird von Alikavazovic ausführlich referiert, inklusive der Selbstverteidigung des Diebes, er habe die Mona Lisa seinem Land zurückgeben wollen – sein Argument einer Restitution half ihm damals nicht, er wurde verhaftet. Die Erzählerin aber fragt sich, wie man wohl träume, mit der

21 »Na? *Wie würdest du die Mona Lisa stehlen?* / Mit einem Messer. / Mit einer Rauchbombe. / [Indem ich sie] einer Katze auf den Rücken binde. / (*Wusstest du, dass Katzen im Mittelalter als Bomben eingesetzt wurden?*) / Indem ich mich als Venus von Milo verkleide. / [...] / Mit Sprengstoff. / Mit einer [Flugmaschine] (ich hatte eine seiner Biografien über Leonardo da Vinci durchgeblättert). / Mit einem Pterodaktylus. / So drehte sich die Spirale von der banalsten bis zur verrücktesten Idee. *Na? Wie würdest du die Mona Lisa stehlen?*« (WHU 22 f.)

22 Anlässlich des jüngsten Einbruchs in den Louvre im Oktober 2025 kam Alikavazovic in einer Kolumne der Zeitung *Libération* auf ihren Text von 2021 und die darin gestellte Frage nach Möglichkeiten, sich die Mona Lisa anzueignen, zurück – in ironischer Distanznahme gegenüber einem möglichen Vorwurf, in den aktuellen Raub involviert zu sein: Jakuta Alikavazovic: »Le cassé du Louvre? J'y ai passé la nuit mais, promis, c'est pas moi!«, in: *Libération*, 14.11.2025, https://www.liberation.fr/idees-et-debats/opinions/le-casse-du-louvre-cest-pas-moi-par-jakuta-alikavazovic-20251114_RF4LWWMFYJCNF C3BYKJUA2KOEM/?redirected=1 (aufgerufen am 15.11.2025).

Mona Lisa unterm Bett: »Et moi, je me demande comment on dort, avec la Joconde sous son lit. Comment on rêve.« (CCN 76)²³

Jenseits von Raubfantasien und Belebung der kindlichen Imagination und Findigkeit birgt die obsessive Frage des Vaters, »*Et toi, comment t'y prendrais-tu, pour voler la Joconde?*«, aber noch weit mehr in sich, so wird allmählich klar. Diese Frage, die Vater und Tochter verband, war zugleich »le nom secret de sa solitude«, »[l]e nom secret de l'étrangeté que dix, vingt, trente ans après son arrivée en France il éprouvait encore« (CCN 145) – mit ihr stellte er sich spielerisch, probeweise außerhalb des Gesetzes und federte damit ein tiefsitzendes Gefühl der eigenen Illegitimität ab.²⁴

Gespiegelt in Geschichten von Raub, Fälschung und anderen Verbrechen wie auch in wie nebenbei gemachten, leicht daherkommenden Allusionen auf aktuelle Debatten um Provenienz und Restitution von Kunstwerken, erzählt Alikavazovic mithin vom Gefühl fehlender Zugehörigkeit und dem Ringen um einen Platz, den man *für* und *vor* sich selbst als legitim zu betrachten in der Lage ist.

Diese Befragung verdichtet sich in einem weiteren nachhallenden Satz, der ebenfalls ein Bindeglied zwischen Vater und Tochter darstellt. Der Vater wird seiner Tochter, die in der Schule Mühe mit der französischen Sprache hatte, erst sehr viel später, als ihr Erstlingswerk mit dem *Prix Goncourt du premier roman* ausgezeichnet ist, die Bemerkung offenbaren, mit der eine Lehrerin ihre Probleme abwertend kommentiert hatte: »*Cette petite ne parlera jamais français*« (CCN 23 u.ö.); der Vater streichelt dabei den Umschlag ihres Romans, »comme on met du baume sur une brûlure« (CCN 24), als würde man Balsam auf eine Brandwunde, seine eigene tiefe Verletzung streichen. Ihr Erfolg als Schriftstellerin in Frankreich, seiner Wahlheimat, in der er nie gänzlich heimisch wurde, ist seine Revanche, ihre schreibende Hand, die sie ihr eigen glaubte und wusste, ist zugleich der verlängerte Arm des Vaters, »[l]e bras armé de mon père« (CCN 94).

So wird der Text auch zur Reflexion ihres eigenen Platzes als Schriftstellerin, ihres eigenen Schreibens, das eine Art *réparation* darstellt, auch für Scham²⁵ und auszuhaltende Demütigungen, die sie selbst als Trägerin

23 Zur gesamten Episode rund um den Raub: vgl. CCN 68–76. Zu den historischen Zusammenhängen, inkl. der Mediatisierung, vgl. auch: <https://www.barnebys.de/blog/der-unglaubliche-raub-der-mona-lisa> (aufgerufen am 01.11.2025).

24 »Unser Pakt war zugleich, das weiß ich heute, der heimliche Name seiner Einsamkeit. Der heimliche Name der Fremdheit, die er zehn, zwanzig, dreißig Jahre nach seiner Ankunft in Frankreich noch immer verspürte. Mit diesem Spiel stellte er sich außerhalb der Gesetze.« (WHU 119)

25 Zu dem, in vielen Erzählungen sozialen Aufstiegs präsenten, Gefühl der Scham, *la honte*, die die ganze Person erfasse (»[...] la honte, c'est toute votre personne qui l'éprouve. La honte vous rassemble bien mieux que le reste«), vgl. CCN 26 u.ö.

eines fremd klingenden Namens, als in Frankreich geborene Frau mit migrantischer Familiengeschichte, die ihr größtenteils verborgen bzw. verschwiegen blieb, auszuhalten hatte. Auch davon spricht der Text, in immer neuen Varianten. Damit reiht er sich ein in eine Tendenz der zeitgenössischen Literatur, die *récits de filiation*, hier aus postmigrantischer Perspektive, und zwar insofern diese weniger durch ihr Thema denn als literarische *Form* bestimmt sind.²⁶ Und zugleich stellt sie sich selbst aus, trägt bei zu ihrer Sichtbarkeit im literarischen Feld und in der französischen Literatur,²⁷ performiert ihre eigene *posture*.²⁸

Kunst und Krieg, *oder*: Wovon spricht man (nicht), wenn man von Kunst spricht?

Alikavazovic geht noch einen Schritt weiter: Nicht nur Konzepte von Kunst werden gegeneinander montiert, nicht nur Erinnerungen an Kunstwerke gebunden, nicht nur der museale Raum appropriiert und darüber Fragen von Fremdheit und Zugehörigkeit, Ausgrenzung und Legitimität literarisch verhandelt. Vielmehr kontrastiert sie wiederholt die Welt von Kunst und Museen in deren – illusionärem – Wunsch nach Ewigkeit mit der Realität von Gewalt, Denunziation, Zerstörung und Tod, wie sie in Verweisen auf den Krieg der 1990er Jahre im damaligen Jugoslawien und den Verlust der elterlichen Heimat immer wieder anklingen. *Worüber spricht man, wenn man von Kunst spricht? – und worüber spricht man nicht?*

De quoi parle-t-on quand on parle d'art? De conservation. De permanence. D'un vœu d'éternité.

Alors de quoi ne parle-t-on pas quand on parle d'art?

Pour moi, c'est souvent une façon détournée, presque cryptée [...] d'évoquer la violence, la destruction, la mort. Une œuvre d'art, une fois reconnue comme telle, semble extraite de ce cycle qui nous concerne tous. Elle est éternellement soignée, éternellement choyée. (Cette éternité est, bien sûr, une illusion; mais

26 Zur anhaltenden Konjunktur eines *récit de filiation*, verstanden als, je spezifisch gestaltete, »forme littéraire« bzw. »interrogation formelle«, vgl. Dominique Viart: »Le récit de filiation. »Éthique de la restitution« contre »devoir de mémoire« dans la littérature contemporaine«, in: Christian Chelebourg/David Martens/Myriam Watthee-Delmotte (Hg.): *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e–XX^e siècles)*, Louvain-la-Neuve 2011, S. 199–212.

27 Zum Imperativ der Sichtbarkeit vgl. Olivia Rosenthal/Lionel Ruffel: »Introduction«, in: *Littérature* 160 (2010), Sonderheft *La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre*, hg. von dens., S. 3–13.

28 Vgl. grundlegend zum Konzept der *posture* im zeitgenössischen Kontext eines transmedialen auktorialen *self-fashioning*: Jérôme Meizoz: *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genf 2007; ders.: *La littérature »en personne«*. *Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genf 2016.

cette illusion est efficace. Elle est suivie d'effet. Elle *marche*.) Ce dont je ne parle pas chaque fois quand je parle d'art, ce qui me hante chaque fois que je parle d'art, ce sont les vies, toutes ces vies auxquelles l'histoire aura accordé moins d'importance qu'à cette matière dont l'art est fait. Une vitre pare-balles épaisse d'un pouce pour la Joconde en 1963; rien, trente ans plus tard, pour arrêter celles qui sifflent aux oreilles de ma famille, à Sarajevo. [...] (CCN 103)²⁹

Alikavazovic spricht, *indem* sie auf ihre Weise über Kunst spricht, *auch* über eine Realität, vor deren Hintergrund das *bloÙe* Reden über Kunst bisweilen obszön erscheinen muss.

Das signifikante Detail: *le sac de week-end* und das kulturelle Erbe

Es ist bezeichnend, dass neben der Kunst gerade einem Alltagsgegenstand in der Erzählung eine Bedeutung zukommt, die über eine rahmende und leitmotivisch-textstrukturierende Funktion weit hinausgeht: In nahezu allen Texten der Reihe *Ma nuit au musée* findet ein *sac*, eine Tasche, Erwähnung, die die im Museum Übernachtenden begleitet und die ganz Unterschiedliches birgt. In diesem Falle ist es »un sac week-end en cuir et toile« (CCN 14) – ein, eingangs eingeführter, modischer *Weekender*, gern beworben als »praktische Reisetasche für Kurztripp« –, in dem sich nicht nur verbotenerweise etwas Essbares, das oben erwähnte Stück Nougat befindet, sondern der auch *etwas* birgt, das den Lesenden verborgen, weil verschwiegen bleibt, und das zu einem Widerhaken (in) der Erzählung mutiert. Es handelt sich zudem um eine Tasche mit Geschichte: Eine gestohlene, oder eher gefundene, besser noch: *geliebene* Tasche,³⁰ die die Ich-Erzählerin beim Besuch eines Leseabends in Begleitung eines »prête-plume«

²⁹ »Wovon spricht man, wenn [man von Kunst spricht]? Vom Bewahren. Von Beständigkeit. Vom Wunsch nach Ewigkeit. / [Wovon also spricht man nicht, wenn man von Kunst spricht?] / Für mich geht es [dabei] oft um eine verklausierte, fast kryptische Art, Gewalt, Zerstörung und Tod heraufzubeschwören [...]. Sobald ein Kunstwerk als solches anerkannt ist, wird es unserer Lebensrealität entzogen. Es wird auf ewig gehegt und gepflegt. (Diese Ewigkeit ist natürlich eine Illusion, aber eine wirkungsvolle. Sie *funktioniert*.) [Worüber ich nicht spreche, wenn ich von Kunst spreche, was mir keine Ruhe lässt, wenn ich von Kunst spreche, das sind die Leben, alle jene Leben, denen die Geschichte weniger Stellenwert eingeräumt haben wird als der Materie, aus der die Kunst gemacht ist.] 1963 bekam die Mona Lisa eine daumendicke, schussichere Schutzscheibe. Dreißig Jahre später erhielt meine Familie, der die Kugeln in Sarajewo um die Ohren flogen, nichts dergleichen. [...]« (WHU 83 f.) Die Nennung des Jahres 1963 bezieht sich auf die Leihgabe der Mona Lisa an Museen in den USA.

³⁰ »Or il se trouve que ce sac a été volé. Disons plutôt: trouvé. Ou mieux encore, *emprunté*, selon l'euphémisme de rigueur.« (CCN 15) Die auch für aktuelle Kunstdebatten maßgeblichen Begriffe sind damit gesetzt.

zurückgelassen aufgefunden hatte und die dieser an sich genommen hatte. Mit ihrem Begleiter, dem Ghostwriter des an dem Abend vortragenden und also sichtbaren Autors – auch in dieser Figurenkonstellation geht es mithin schon zu Beginn der Erzählung um Fragen von Sichtbarkeit, Teilhabe und Anerkennung –, verband sie ganz offensichtlich mehr als nur ein gemeinsames Interesse für Literatur und die Tasche, aber er verschwindet sogleich aus der Erzählung, geht mitsamt dem *Weekender* auf weite Reisen. Sie aber kauft sich eine Replik davon, oder anders gesagt: eine Kopie zum Original. »Quelques mois plus tard, j’avais trouvé sur un site d’articles d’occasion une réplique de ce dernier [*i.e.* le sac], je l’avais achetée, et parfois je me surprenais à croire que c’était moi, et non lui, qui l’avais gardé. Moi qui étais partie. Mais en réalité, moi, j’étais restée, et l’histoire entre nous s’était, en apparence, arrêtée là.« (CCN 17)³¹

Damit wird dieser alltägliche Gegenstand von Beginn an mit einer für den Text insgesamt relevant werdenden Bedeutung aufgeladen, und erst recht gilt dies für seinen Inhalt, denn neben einer Reihe nützlicher Accessoires befindet sich darin auch »une dernière chose, dont je me demandais si elle passerait, ou pas, les contrôles de sécurité« (CCN 18). Ein klassischer MacGuffin also, diese Tasche, so scheint es – und diese Funktion kommt ihr auch lange zu. Vor dem Hintergrund der Geschichte der elterlichen Emigration sowie des Verschwindens ihrer eigenen zweiten Heimat, Jugoslawien, des Verlusts der Muttersprache und der Entwertung ihres Passes,³² aber auch der hier vorgenommenen (musealen) Inventarisierung dessen, was bleibt, der eigenen Erinnerungen, mag man an Günter Eichs berühmtes Gedicht *Inventur* aus der Nachkriegszeit denken, genauer an dessen »Beutel aus Leinen«, in dem sich neben anderen Habseligkeiten auch »einiges, was ich niemand

31 »Einige Monate später fand ich auf einer Website mit [Gebrauchtartikeln] eine Nachbildung der Tasche und kaufte sie. Manchmal war ich überraschenderweise davon überzeugt, ich – und nicht er – hätte die Tasche behalten. Ich sei fortgegangen. Doch in Wirklichkeit war ich geblieben, und die Geschichte zwischen uns war damit scheinbar am Ende.« (WHU 13f.)

32 »Quand j’étais très jeune, le monde qui était le mien – d’une part la France où je suis née, d’autre part la Yougoslavie d’où venaient mes parents – a disparu. J’ai assisté à la disparition d’un pays – sans même parler de la disparition des miens. La langue maternelle que je parlais, du jour au lendemain, a cessé d’exister, a changé de nom. Mon passeport, d’un seul coup, était invalide: une fiction.« Zitat Alikavazovic in: »Toutes les nuits du monde«, in: *Lire* (Nov. 2022), S. 74. – »Als ich sehr jung war, ist meine Welt – auf der einen Seite Frankreich, wo ich geboren bin, auf der anderen Seite Jugoslawien, woher meine Eltern kamen – verschwunden. Ich habe dem Verschwinden eines Landes beigewohnt, ganz zu schweigen von dem Verschwinden der mir Nahestehenden. Meine Muttersprache, die ich selbst sprach, hörte von einem Tag auf den anderen auf zu existieren, hat ihren Namen geändert. Mein Pass war mit einem Mal nichts mehr wert: eine Fiktion.« (Übers. U. S.)

verrate«, fand.³³ Das geheimnisvolle *Etwas* in der Tasche – wie auch im Kopf³⁴ – der Erzählerin markiert eine Auslassung und füllt sie zugleich: Während der Nougat bald verspeist ist, findet das verbleibende *Etwas* immer wieder Erwähnung und baut eine Spannung auf im rekurrenten Hinweis, dass sie – nunmehr in Kontrast zu den Raubphantasien, die sie mit ihrem Vater teilte – etwas im Louvre zurücklassen wolle: ein *ajout*, eine Hinzufügung. Bis zum Schluss bleibt offen, was es sein könnte, allen Andeutungen und negierten Vorschlägen zum Trotz. Und doch ist klar, was ihr *ajout* (auch) ist: die Erzählung, die die Autorin realiter vorgelegt, der (nicht nur) französischen Literatur hinzugefügt hat.

Jakuta Alikavazovic realisiert einen performativen Akt des Sich-Ausstellens, *in* und *mit* ihrer Erzählung. Darin wird der Louvre zur Reflexionsfigur, mittels derer sie nicht nur ihre Kindheitserinnerungen belebt und ihren Vater wiederfindet; sie reflektiert vielmehr auch ihren eigenen Platz im literarischen Feld sowie ihr Schreiben, *indem* sie sich ausstellt, weniger einem musealen Exponat gleich, sondern als sich den Louvre tanzend (wieder) aneignende *persona* und Schriftstellerin, die nicht stiehlt, sondern schreibend gibt, *etwas hinzufügt* – und genau darin liegt, vor dem Hintergrund ihrer Familiengeschichte, ihre Transgression und Appropriation. Zugleich öffnet sie den musealen Raum und ›durchlüftet‹ ihn, im Wissen um die Wirkmacht der traditionsreichen Institution und um (weiter) bestehende Geheimnisse – und im Respekt davor.

Was aber geschieht mit dem *Weekender*? *Wie träumt man mit der Mona Lisa unterm Bett?* so fragte sich die *persona* Alikavazovic in der Nacherzählung des Gemäldediebstahls. Am Ende der Nacht im Louvre kehrt sie nach Hause zurück und verstaut ihre leere Tasche – und man ist geneigt zu fragen: *Und wie träumt man mit einem Weekender unterm Bett?* Mit der Kopie eines Originals, die dort nicht allein bleibt. Aber das ist eine andere Geschichte, deren Geheimnis hier gewahrt bleiben soll.

33 Günter Eich: »Inventur«, in: ders.: *Abgelegene Geböfte*, Frankfurt a.M. 1948, S. 38f.

34 »J'étais à l'heure, avec dans mon sac et dans mon crâne ces choses qui n'auraient pas dû s'y trouver.« (CCN 27).

JUDITH KASPER

Ein Asyl für Einzelgänger.
Zu Georges Perecs *Espèces d'espaces*

Ohne Anfang

Georges Perecs *Espèces d'espaces* (dt. *Träume von Räumen*) ist innerhalb von Perecs Werk lange marginal geblieben;¹ auch wurde das Buch – obwohl es im Titel den Raum schon als zentrales Anliegen herausstellt – innerhalb des vor einigen Jahren in den Literatur- und Kulturwissenschaften noch boomenden ›spatial turn‹ kaum rezipiert. Erst in jüngster Zeit hat es innerhalb der Perec-Forschung mehr Aufmerksamkeit erfahren, nicht zuletzt durch die 2022 erschienene Ausgabe seines bis dahin unveröffentlichten unvollendeten Großprojekts *Lieux. Lieux*, begonnen 1969, war auf 12 Jahre angelegt; Perec hätte einer Kombinatorik folgend 12 Orte in Paris insgesamt je 24-mal beschrieben: zwölfmal, d.h. einmal pro Jahr, aber nie im selben Monat, als »realen« Ort, zwölfmal als »erinnerten« Ort. 1975, zur Hälfte der Laufzeit, brach Perec das Projekt ab.²

Espèces d'espaces kündigt eine Typologie von Räumen an, lässt sich aber selbst keinem Raum (*espace*) und keiner Gattung (*espèce*) zuordnen. Unverortet steht es, spielerisch und melancholisch zugleich, irgendwo zwischen Urbanistik, Soziologie, Anthropologie, Poetik, Rhetorik und Autobiographie. Zugleich enthält es alle Elemente, die Perecs eigenwillige Schreibweise ausmachen: Von Oulipo inspirierte Formexperimente, Wirklichkeitserkundung und das punktuelle Aufblitzen seines Traumas, als Vollwaise den Holocaust überlebt zu haben, stehen in diesem Buch ziemlich unvermittelt nebeneinander.

1 Georges Perec: *Espèces d'espaces* (1974), Paris 2022 (erweiterte Neuauflage mit einem Nachwort von Jean-Luc Joly); ders.: *Träume von Räumen*, übers. von Eugen Helmlé (1990), Zürich/Berlin 2013. Im Folgenden zitiere ich nach der französischen Ausgabe von 2022 (im Fließtext EE) und der deutschsprachigen Ausgabe von 2013 (im Fließtext TR).

2 Georges Perec: *Lieux*. Inédit, hg. von Jean-Luc Joly, Paris 2022. Zusätzlich zur Printausgabe gibt es eine frei zugängliche Digitalausgabe: <https://lieux-georges-perec.seuil.com> (aufgerufen am 05.10.2025).

Unverankert ist das Buch im Feld der Gattungen; zugleich ist es – das erschließt sich erst nach und nach – Zeugnis einer existentiellen Obdachlosigkeit. Ort und Raum bilden, wo sie typologisiert, klassifiziert, systematisiert werden sollen, eine offene Frage; sie sind Gegenstand einer obsessiven Suche nach Halt und Orientierung. Wie verändert sich der Raum unter dem Blick desjenigen, der haltlos ist und verzweifelt nach einer Beheimatung sucht?

Zwei Tendenzen fallen zunächst auf: Erstens Perecs Drang zur Ordnung, der die Binnenstruktur des Buches prägt. Diese setzt ein mit der »Seite« (TR, 17; EE 23), um dann aus der Schreibunterlage in den »realen« Raum überzugehen, diesen zu *er-* und *beschreiben*. Dies geschieht einer kindlich anmutenden geschachtelten Anordnung folgend: Auf das Bett folgt das Zimmer, folgt die Wohnung, folgt das Wohnhaus, folgt die Straße, folgt das Stadtviertel ... bis zur Welt und darüber hinaus zur abstrakten Größe »Raum«.

Eine zweite Tendenz, die mit dieser Anordnung vom Kleinen zum Großen verbunden ist, besteht darin, die räumlichen Einheiten auf geometrische Figuren – prädominant das zweidimensionale Rechteck bzw. der dreidimensionale Quader – zu reduzieren. Mir scheint dies ein Reflex auf die funktionalistisch ausgerichtete Nachkriegsarchitektur und -stadtplanung zu sein, aber möglicherweise auch Ausdruck einer psychischen Struktur. So findet sich in *Lieux* eine Notiz, verfasst am 21. Juli 1970, in der Perec versucht, sich an die Rue Vilin zu erinnern. In dieser Straße, im Nordosten von Paris in Belleville gelegen, hatte er die ersten sechs Jahre seines Lebens verbracht, ehe er 1942 mit dem Roten Kreuz in die noch freie Zone Frankreichs zu Verwandten gebracht wurde, wo er als verstecktes Kind überlebte (sein Vater war 1940 im Krieg gefallen, seine Mutter wurde 1943 in Drancy interniert und im Juli 1943 nach Auschwitz deportiert, sie überlebte nicht). Perec befindet sich im Moment der Aufzeichnung dieses Erinnerungsversuchs in Annecy, im gediegenen Haus mit Seeblick der Mutter einer Freundin. Er evoziert die großbürgerliche Anlage und neben der »Balustrade mit Seeblick, Tennis, Motorboot, großem Familienwohnzimmer, Sesseln und Puzzles« sind es vor allem »die Fliesen im Klo, weiße Fliesen mit kleinen blauen Rauten an den Ecken«, die ihn beeindruckten. Denn: »Diese Fliesen allein würden ausreichen, um eine Existenz zu verwurzeln, eine Erinnerung zu rechtfertigen, eine Tradition zu begründen.«³

3 Perec: *Lieux*, S. 187 (eigene Übersetzung): »Tout ce qu'ont pu, quand même, représenter ces images (balustrade sur un lac, tennis, canot à moteur, grand salon de famille, ses fauteuils, ses puzzles, etc.) et même et surtout le carrelage des chiottes, carreaux blancs aux coins écornés par des petits losanges bleus: ce carrelage, à lui seul, suffirait à enraciner une existence, à justifier une mémoire, à fonder une tradition«.

Der rechteckige Aufbau des Buchs, der an diese Kachelung erinnert, suggeriert Vorhersehbarkeit, Sicherheit und Stabilität. Eine quadratische Grundstruktur liegt nicht zuletzt auch der Kombinatorik zugrunde, auf der Perec sein Projekt *Lieux* baut.⁴

Jedoch kommt keines der Perec'schen Schemata ohne Störstellen aus. In *Espèces d'espaces* erweisen sich insbesondere die Ränder des Buches als instabil. Das Inhaltsverzeichnis spart indes gerade diese unsicheren Schwellen aus, über die man in dieses Buch mehr stolpert als geleitet wird. Vor – oder neben – dem »Vorwort« stehen drei Paratexte. Eine Widmung an seinen Freund Pierre Getzler (TR; EE, o.S.), der Perec auf seiner Erkundung der Rue Vilin photographisch begleitet hatte. Perec kehrte erstmals 1969 im Rahmen von *Lieux* zurück an den Ort seiner Kindheit, er hat keinerlei Erinnerung daran. Seine Besuche der Straße verzeichnen den Verfall, die Verrammelung und Vermauerung und schließlich den im Rahmen der Stadtansierungsaktion *Ilot insalubre Nr. 7* (wörtlich: »unhygienischer Block Nr. 7«) vollzogenen Abriss dieser Straße, in der sich Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem polnische Juden angesiedelt hatten, die vor den Pogromen nach Frankreich geflüchtet waren. Darunter befanden sich auch seine Großeltern und Eltern. Über Perecs »reale« und »erinnernde« Annäherungen an die Rue Vilin, die mit der Widmung »für Pierre Gentsler« indirekt aufgerufen wird, wäre noch sehr viel mehr zu schreiben, dies sei einer anderen Gelegenheit vorbehalten. Ich kehre zu *Espèces d'espaces* zurück, der sich als eine Art Meta-Text zu *Lieux* lesen lässt.

Auf die Widmung »für Pierre Gentsler« folgt ein leeres Quadrat, ausgewiesen als ein Zitat aus Lewis Carrolls *The Hunting of the Snark* (TR; EE, o.S.). Das Zitat ist abgewandelt, maximal reduziert. Bei Carroll ist das weiße Rechteck, Symbol der weiten Fläche des Ozeans, von Himmelsrichtungen umrahmt, und ein Maßstab, wie es Landkarten an sich haben, ist zumindest angedeutet. Das weiße Quadrat in Perecs Buch könnte von überall herkommen; es ist ohne Richtung, ohne Sinn gewonnen aus Carrolls Non-Sense-Buch, dessen Untertitel, bei Perec unterschlagen, »An Agony in Eight Fits« lautet.

Von »snark«, einem Portemonteu-Wort, in dem paronomastisch »snake« und »shark« anklingen, geht, zusammen mit dem umrandeten leeren Quadrat, eine Signalwirkung aus. Falls die Kachelung des bürgerlichen Hauses in Annecy, Symbol für »Verwurzelung«, mit aufgerufen ist, so wird diesem hier jeglicher versichernde Grund entzogen.

⁴ Es handelt sich um ein sogenanntes lateinisches Quadrat zweiten Grades, das Perec von dem indisch-amerikanischen Mathematiker Indra Chakravarti für sein Schreibvorhaben entwickeln ließ. Siehe den Briefwechsel zwischen Perec und Chakravarti, in: ebd., S. 49–53.

Auf den nächsten zwei Seiten findet sich als dritter Paratext eine Liste aus »Raum-Wörtern«: 53 mögliche Attribuierungen, Lexikalisierungen und Konzeptualisierungen.

In allen drei dem Vorwort beigegebenen Paratexten nimmt der typographische Weißraum den größten Raum ein. Das »Vorwort« greift dann diesen Sachverhalt unter dem Stichwort der »Leere« auf: »Das Thema dieses Buches ist nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist« (TR 11; EE 15). Es folgen kurze Überlegungen zu unterschiedlichen Raumtypen und -dimensionen, zum Stadtraum, zur Veränderung des Raums (»Das Problem besteht nicht so sehr darin, herauszufinden, wie wir dahin gelangt sind, sondern einfach anzuerkennen, daß wir dahin gelangt sind, daß wir es geschafft haben: es gibt keinen Raum, keinen schönen Raum, keinen schönen Raum ringsum, keinen schönen Raum rings um uns herum – es gibt eine ganze Menge kleiner Raumzipfel« (TR 12; EE 16)), zur politisch-geographischen Einteilung des Raums (Frankreich – ein »violett eingefärbtes Sechseck« oder »Raumstück« (TR 13; EE 17)). Diesen Überlegungen werden – »oder, falls man das vorzieht« (TR 14; EE 18) – zwei Alternativen anbei gestellt: ein kurzer Dreiakt eines unbekanntes Autors, der das »Nichts« oder »fast nichts« mit Himmelsrichtungen auszeichnet (TR 14–15; EE 18); dann ein Kinderlied, gedichtet von Paul Éluard, auf das ich weiter unten zurückkomme (vgl. TR 15–16; EE 19). Über diese Paratexte, Texte neben Texten, verschoben, nicht am richtigen Platz, wird »Leere« semantisch, typographisch, aber auch als orientierungslose Suchbewegung evoziert. Diese Suchbewegung findet dann mit dem ersten Kapitel – »Die Seite« – eine erste Ausrichtung. Schrift wird auf dieser »Seite« erprobt, als vektorielle (horizontale und vertikale) Erschließung des Raums:

Ich schreibe: ich zeichne Wörter auf eine Seite. Buchstabe um Buchstabe bildet sich ein Text, behauptet sich, verfestigt sich, stabilisiert sich, erstarrt: eine einigermaßen

h o r i z o n t a l e

Linie wird auf das weiße Blatt gesetzt, schwärzt den jungfräulichen Raum ein, gibt ihm einen Sinn, vektorisiert ihn:

von links

nach rechts.

(TR 19; EE 23)

Die Schrift tut, was die Worte sagen und umgekehrt. Raum zeichnet sich. Schreiben wird verpflichtet auf die Versicherung eines Grunds; die spielerische Komponente zeugt aber auch vom Wissen darum, dass genau eine derartige Bemächtigung von Schrift als Raum und von Raum durch Schrift nichts weniger als ein Seiltanz über dem Abgrund der Leere darstellt.

Ohne Ende

Ich überspringe den Mittelteil des Buchs mit seinen Raum-Schachteln und wende mich dem (vermeintlichen) Ende des Buches zu. Im letzten Kapitel »Der Raum« (TR 137–156; EE 147–168) überschreitet Perec die »Welt«, um bei der abstrakten Größe des Raums an sich, dem unendlichen Raum, anzugelangen. Unterteilt ist dieses Kapitel in sechs Teile; die ersten vier bestehen vor allem aus Zitaten: literarischen u. a. von Calvino, Sterne, Swift, Roussel folgt die Ekphrasis des Gemäldes *Heiliger Hieronymus im Gehäuse* von Antonello da Messina. Es entfaltet sich deutlich ein literarisch-künstlerischer Raum, ein Lektüre-Raum, ein Schrift- und Bildraum, in dem sich Perec bewegt. Doch ist es nicht so, dass dieser Raum für den heimatlosen Schriftsteller schlechterdings der rettende Hafen wäre. Dieser Raum bildet nicht das Telos des Textes. Denn unvermittelt folgt eine Liste von »unbewohnbaren« Orten – und wir sind wieder im ›Realen‹: das Meer als Schuttabladeplatz, das Konzentrationslager, das über ein Zitat aus David Roussets wenig bekanntem Buch *Le pitre ne rit pas*, dem dritten Teil seiner Trilogie über das »KZ-Universum«, aufgerufen wird. Ich komme darauf zurück. Im abschließenden Unterkapitel »Der Raum (Fortsetzung und Ende)« bricht aus dem Ich, das als unpersönliche Instanz in fast allen evozierten Raumkonfigurationen gegenwärtig ist, plötzlich der Schmerz angesichts fehlender Wurzeln und Bezugspunkte aus, damit verbunden das dringende Bedürfnis nach einem stabilen Ort, nach Genealogie, Tradition, »Heimat« (Helmlé übersetzt so »pays natal«):

Ich möchte, daß es dauerhafte, unbewegliche, unantastbare, unberührte und fast unberührbare, unwandelbare, verwurzelte Orte gibt; Orte, die Empfehlungen wären, Ausgangspunkte, Quellen: Meine Heimat, die Wiege meiner Familie, das Haus, in dem ich geboren worden wäre, der Baum, den ich hätte wachsen sehen, (den mein Vater am Tag meiner Geburt gepflanzt hätte), der Speicher meiner Kindheit, gefüllt mit intakten Erinnerungen. (TR 155; EE 167)

Träume von Räumen vermag es nicht, dem ›Dichter‹ eine »Heimat« in und durch die Schaffung eines Ortes qua Schrift zu schenken. Vielmehr zeigt sich der Raum des Buches, gerade da, wo er zu systematisch wird, in seiner Unbewohnbarkeit. Bewegung und Leben kehrt in diese Schrift erst dann wieder ein, wenn die selbst geschaffene Ordnung *umgeworfen* wird.

Das weiter oben schon erwähnte Gedicht von Paul Éluard, das als Zitat Teil des Vorwortes ist bzw. anstelle des Vorwortes steht, drückt diese Umwendung in einem zweistrophigen Kinderlied aus:

In Paris ist eine Straße;
 in dieser Straße ist ein Haus;
 in diesem Haus ist eine Treppe;
 an dieser Treppe ist ein Zimmer;
 in diesem Zimmer ist ein Tisch;
 auf diesem Tisch ist eine Decke;
 auf dieser Decke ist ein Käfig;
 in diesem Käfig ist ein Nest;
 in diesem Nest ist ein Ei;
 in diesem Ei ist ein Vogel.

Der Vogel warf das Ei um;
 das Ei warf das Nest um;
 das Nest warf den Käfig um;
 der Käfig warf die Decke um;
 die Decke warf den Tisch um;
 der Tisch warf das Zimmer um;
 das Zimmer warf die Treppe um;
 die Treppe warf das Haus um;
 das Haus warf die Straße um;
 die Straße warf Paris um.
 (TR 16; EE 19)

Der wörtliche Sinn der Strophe – Umkehr, Drehung – zeitigt in diesem Gedicht eine Umkehr in doppelter Hinsicht: Die Bewegung vom Großen ins Kleine wird in der zweiten Strophe zur Bewegung vom Kleinen zum Großen; die statische Ordnung (die durch die Kopula »ist« in jeder Zeile befestigt wird) wird in der zweiten Strophe Zeile für Zeile »umgeworfen« (frz. *renverser*). Während die erste Strophe eine retropoetische Bewegung vollzieht, um an den Moment der Geburt zu gelangen, vollzieht die zweite eine Vorwärtsbewegung (die als strophische Inversion und Revision der Ersten auch eine Rückwärtsbewegung darstellt). Kippunkt zwischen beiden bildet der Moment der Geburt als Katastrophe, Bruch, Trauma.

Es liegt nahe anzunehmen, dass das Kindergedicht die Struktur des Gesamttexts *in nuce* enthält und reflektiert. Wenn dem so ist, dann läge darin auch die Aufforderung, Perecs Raumordnung, in der so offensichtlich das Leben fehlt, strophisch zu wenden, sie gegen den Strich zu lesen, sie umzuwerfen. Überträgt Perec seine Faszination und Begabung für sprachliche Umkehrfiguren, Anagramme, Palindrome hier als Auftrag an seine Leser*innen?

Abgesehen von Éluards Gedicht, das eine solche retropoetische Umkehrfigur offensichtlich ausstellt, sind derartige Dynamiken in *Espèces d'espaces* nicht unmittelbar erkennbar. Doch nehmen wir an, Éluard bilde einen Schlüssel für die Lektüre des Textes, um aus dem Text-Raum-Gefängnis hinauszugelangen, wohin führte uns das?

Schon der Titel *Espèces d'espaces* ist vor- und rückwärts angelegt: Am Genitiv-Partitiv »de« hängen links und rechts zwei Signifikanten, die ein phonetisches Minimalpaar bilden. Dieser Sachverhalt hat Eugen Helmlé, Übersetzer von Perec, vermutlich dazu bewogen, den Titel nicht dem Sinn, sondern dem Lautbild nach zu übersetzen und auf »Räume« ein entsprechendes Minimalpaar im Deutschen zu finden. Helmlé zeichnet damit übersetzerisch eine Spur vor, die den Leser*innen ermöglicht, der denotativen Bedeutung, dem Programm, Räume nach Gattungen zu ordnen, nicht bedingungslos folgen zu müssen. Denn durch die Bildung von Assonanzen wird dieses Programm, angefangen beim Titel, durchkreuzt, ja vielleicht sogar umgeworfen.

Diese Assonanzen setzen jedoch nicht einfach frei, sondern führen tiefer in die totalitären Strukturen, denen Perecs Raumphantasmen geschuldet sind. Robert Antelmes *L'espèce humaine*⁵ klingt an und Jean Cayrols *De l'espace humain*.⁶ Mit Antelme und Cayrol werden zwei Autoren, Mitglieder der Résistance, die in deutsche Konzentrationslager deportiert worden waren, wichtige Zeugenstimmen innerhalb der französischen Nachkriegsliteratur, über das auf Assonanzen beruhende intertextuelle Beziehungsgeflecht eingebunden. Antelme ist für Perecs Auseinandersetzung mit der Zeugenschaft der Shoah maßgeblich.⁷ Cayrols wenig bekanntes, 1968 veröffentlichtes Buch *De l'espace humain* reflektiert hingegen die Tristesse der Nachkriegsarchitektur und verdiente, nicht nur zusammen mit Perecs Raumerkundungen, sondern auch in Konstellation mit Alexander Mitscherlichs 1965 veröffentlichtem Buch *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* gelesen zu werden.⁸

Dass es bei Perec um eine latente Kontinuität zwischen dem zivilen Raum des Wohnens und dem Konzentrationslager geht, zeigt schockartig am Ende von *Espèces d'espaces* – unter dem Stichwort »Raumausstattung« – die Anordnung des Obersturmbannführers und Lagerkommandanten Höß vom 6. November 1943, die Krematoriumsöfen I und II des Konzentrationslagers mit einem Grünstreifen zu versehen. Perec zitiert Höß nicht direkt, sondern aus David Roussets *Le pitre ne rit pas*⁹ (dt. »Der

⁵ Robert Antelme: *L'espèce humaine* (1947), Paris 1957.

⁶ Jean Cayrol: *De l'espace humain*, Paris 1968.

⁷ Siehe Georges Perecs frühe Auseinandersetzung mit Antelmes Werk in Georges Perec: »Robert Antelme ou la vérité de la littérature« (1963), in: ders.: *L.G.. Une aventure des années soixante*, Paris 1992, S. 87–114.

⁸ Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* (1965), Frankfurt a.M. 1996.

⁹ David Rousset: *Le pitre ne rit pas*, Paris 1948, S. 178–179. Das Buch ist eine als groteskes Theaterstück angelegte Sammlung von NS-Verordnungen, Berichten, Protokollen und Briefwechseln zwischen NS-Parteifunktionären, die Rousset in verschiedenen Archiven studiert, transkribiert und ins Französische übersetzt hat. Das Stück beleuchtet die abgründig minutiöse NS-Bürokratie, mit der die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden – nicht zuletzt unter französischer Beteiligung – mit höchster Effizienz organisiert und realisiert wurde.

Hanswurst kennt keinen Spaß«, bislang bezeichnenderweise unübersetzt). Höß erstellt eine Liste derjenigen Pflanzen,

die aus unseren Waldreserven entnommen werden sollen: 200 zwischen drei und fünf Meter hohe Laubbäume; 100 zwischen eineinhalb und vier Meter hohe Sprößlinge von Laubbäumen; schließlich 1000 zwischen einem und zwei-einhalb Meter hohe Verblendsträucher, das Ganze aus den Beständen unserer Baumschulen. (TR 154; EE 165–166)

In dem französischen Wort ›aménagement‹ für Raumausstattung klingt verdoppelt und verdreht die Lautalternanz e und a an, die das Minimalpaar espèces/espaces zusammenhält: Auschwitz wird lesbar als *Espace(s) d'espèce(s)*. Alles wird umgeworfen – und damit auch Éluards Gedicht, das das Trauma der Geburt freudianisch noch als Ursprung des Lebens fasst. Wir sind in der Todeszone.

Spiegelbildlich verkehrt steht dazu *La poétique de l'espace* von Gaston Bachelard, das von Perec ebenfalls zitiert wird. Während Bachelards Raumpoetik weitgehend auf eine imaginäre Urgeborgenheit hinausläuft, deren stereotype Symbole Schale, Muschel und Nest – »germe du bonheur central, sùr, immédiat«¹⁰ – sind, gibt es bei Perec zwar genau eine solche Sehnsucht, sie stößt aber auf die reale Abwesenheit von Elementen – vor allem Mutter und Vater –, an die sich ein solches Imaginäres noch einmal knüpfen könnte.

Die Elterninstanzen werden im Buch nur als abstrakte Größen (»Mère Patrie«, »Vaterland« (TR 127; EE 137), neben den Rangordnungsbezeichnungen der SS aus Roussets Buch ist es das einzige deutsche Wort im französischen Original) und als anonyme Schemen aufgerufen. Im dritten Abschnitt des Kapitels »Die Wohnung« findet sich das Standardmodell einer Kleinfamilie: Vater, Mutter, Kind sind Figuren in einem funktional organisierten Wohnraum und Tagesablauf (vgl. TR 51–53; EE 54–56).

Ein anderer Anfang

Ein Reflex der Mutterinstanz kann vielleicht in der matrioschka-artigen Anordnung der Räume ausgemacht werden. Die Vaterinstanz klingt im »Répertoire de quelques-uns des mots utilisés dans cet ouvrage« (»Verzeichnis einiger in diesem Werk benutzten Wörter«) an, mit dem das Buch endet (TR 157–158; EE 169–171). Das in »répertoire« anklingende Wort »repère« – Markierung, Anhaltspunkt – ist für Perec ein wichtiges Wort,

¹⁰ Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace* (1957), Paris 1997, S. 159.

gerade auch, weil ihm ein solcher, immer auch väterlich verstandener Anhaltspunkt fehlt.¹¹

Ein Repertoire ist ein Verzeichnis oder auch eine Fundstätte, abgeleitet vom lateinischen *reperire*: wiederfinden. Perecs Repertoire ist kein Register, das die, weil wiederholt vorkommenden, für wichtig erachteten Namen und Raum-Begriffe zum besseren Wiederauffinden listet, sondern ein Verzeichnis, das ausschließlich, wenn auch nicht exhaustiv, Wörter und Namen aufführt, die nur ein einziges Mal im Buch auftauchen. Perecs Repertoire erweist sich somit als ein Inventar von *hapax legomena*. In keine (Raum-)Typologie integriert, werden diese unverorteten Namen und Wörter am Ende des Buchs in einem anderen Raum versammelt und aufgefangen. Bilden sie darum eine (weitere) Art oder Gattung (*espèce*)? Das Repertoire, ein weiterer Paratext, ist der unscheinbarste und vielleicht doch lebendigste, weil diverseste Ort in diesem gleichermaßen spielerischen wie düster-zwanghaften Buch. Perec öffnet am Ende einen Raum, der nicht mehr an den geometrischen, geographischen Koordinaten ausgerichtet ist. Das alphabetisch geordnete Verzeichnis der Wörter und Namen bildet ein eigentümliches Lexikon aus. Ich neige dazu, dieses Wörterbuch als Asyl für Solitäre zu betrachten. Gerade der Autor, der für seine Ordnungsschemata, in denen Spiel und Zwang ununterscheidbar sind, berühmt geworden ist, erweist sich von diesem Repertoire her betrachtet als ein Anwalt der Einzelgänger.

Espèces d'espaces ist so gesehen auch ein Buch, das uns Philolog*innen einen Spiegel vorhält. Denn in gewisser Weise vollzieht es einen philologischen Erkenntnisprozess, im Sinne von Peter Szondi's *Traktat über philologische Erkenntnis*, wenn es sich von der zunächst (natur-)wissenschaftlichen Ausrichtung am Evidenzprinzip, dem zufolge »einmal keinmal« ist, schließlich dem Einzelgänger zuwendet¹² und seinem Vorkommen einen Raum schafft, in dem er nicht zwangsweise einer Art oder Gattung zugeordnet wird. Sein Repertoire bildet eine Art Versammlung »verstreuter Unzusammenhängender«¹³, deren einziges gemeinsames Merkmal es ist, dass sie nur einmal vorkommen.

11 Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975, S. 93–94: »Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères: les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide.« Ders.: *W oder die Kindheitserinnerung*, übers. von Eugen Helmlé, Zürich, Berlin 2012, S. 76: »Was diese Zeit kennzeichnet, ist vor allem das völlige Fehlen von Anhaltspunkten: die Erinnerungen sind Lebensfetzen, die der Leere entrissen wurden.«

12 Peter Szondi: »Traktat über philologische Erkenntnis«, in: ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1967, S. 9–30, hier S. 20.

13 Ich nehme hier den Ausdruck »épars désassortis« von Jacques Lacan auf, der im Werk Lacans selbst ein *hapax legomenon* darstellt. Der französische Psychoanalytiker Erik Porge hat ihn wie folgt ausgelegt: »Épars« kommt vom altfranzösischen *espandre*, »sich zufällig, ungeordnet ausbreiten«, was wiederum auf »espart« zurückgeht, was unter anderem »éclair«

Szondi, auch er zeitlebens ein Heimatloser, hat die Art und Weise, ob und wie die Philologie das Einzelne zu adressieren vermag, zum Prüfstein ihrer ethischen und politischen Verantwortung gemacht. In deutlicher Anspielung auf die nationalsozialistische Rassenideologie hat er die Literaturwissenschaft seiner Zeit (die auch noch heute vielerorts die akademisch dominante ist) bezichtigt, den Einzelgänger »zu verfemen«. ¹⁴ Er hat die Philologie auf das irreduzible Singuläre verpflichtet. Das Verstehen (eines Textes) dürfe sich nicht in der Herausarbeitung von Regeln und Gesetzmäßigkeiten erschöpfen, sondern müsse darüber hinausgehen: »Denn die Texte geben sich als Individuen, nicht als Exemplare.« ¹⁵

Du, liebe Mona, stehst ebenso beharrlich wie eigenwillig, mit immer wieder neuen überraschenden Fundstücken, Begriffsbildungen und idiosynkratischen Beiträgen dafür ein und hältst damit eine von Peter Szondi geprägte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Leben, die ich auch und insbesondere als eine hermeneutische Fürsprache für die Waisen, Fremden, Sonderlinge und Einzelgänger begreife.

Percs Repertoire der *hapax legomena* beschäftigt mich schon lange. Es gibt meines Wissens keine Hinweise, dass Perec mit Hilfe dieser Wortliste ein Buch hätte schreiben wollen, aber es hätte seiner Art von Kreativität entsprochen, daraus einen neuen Text zu generieren. Der Ausdruck »Repertoire« (eines Musikers etwa) weist auf künftige Performanzen hin. Vielleicht ist es an der Zeit, dass wir Leser*innen, Philolog*innen, professionelle Deuter*innen etwas mit dieser Liste von Einzelgängern anfangen.

(Blitz) und »espartir« »erhellen« bedeutet. »Désassorti«, das heißt das, was kein »assortiment« ausmacht, kein harmonisches Ensemble, bezieht sich auf das »sort« (Schicksal, Geschick, Los), auf die Auslosung, den Zufall, oder, in veralteter Weise, auf den Willen der Götter, der in disharmonischer Weise handeln kann. Die Annäherung der Termini »épars« und »désassorti« verstärkt noch die Bedeutung einer Disparität, die keinem der beiden Wörter für sich genommen allzu fern liegt. « (Erik Porge: »Echos verstreuter Unzusammenhängender. Ausführungen zum Nicht-Ensemble der Analytiker«, in: *R.I.S.S. Zeitschrift für Psychoanalyse* 100 (2024): »Ohne Gewähr«, hg. von Camilla Croce/Judith Kasper/Karl-Josef Pazzini/Mai Wegener, S. 196–203, hier S. 196–197. Man könnte gegen diese Verbindung zwischen Percs Repertoire und Lacans Mengenlehre einwenden, dass bei Perec die Zerstreuten und Unzusammenhängenden im Repertoire in alphabetischer Reihenfolge auftreten, wodurch sie auffindbar werden. Das Alphabet ist allerdings die einzige Ordnung, die keinen Sinn und keine Bedeutung suggeriert, wodurch sie sich von den hierarchischen Ordnungsprinzipien, die *Espèces d'espaces* strukturieren, klar unterscheidet.

¹⁴ Szondi: »Traktat«, S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 20.

GEGENREDE

Ressentiments heilen oder hegen? Kein Zwiegespräch: Cynthia Fleury/Jean Améry

Schrägstrich

Im Folgenden soll es um ein (re)konstruiertes Zwiegespräch gehen, das nicht stattfand: Cynthia Fleury/Jean Améry. Der Schrägstrich zwischen beiden Namen markiert keine mögliche Verbindung, sondern eine scharfe Trennung/Division. Auf der einen Seite: Cynthia Fleury, geboren 1974, Philosophin und Psychoanalytikerin. Sie hat derzeit Professuren am Conservatoire national des arts et métiers in Paris und am Centre Hospitalier Sainte-Anne (GHU Paris) inne und ist Mitglied der Nationalen Beratungskommission für Ethikfragen. Ihr Buch *Hier liegt Bitterkeit begraben. Über Ressentiments und ihre Heilung* (dt. 2023) – *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment* (frz. 2020) – war in Frankreich ein Bestseller. Im Untertitel kündigt sich ein Versprechen an. / Auf der anderen Seite: Jean Améry, 1912 in Wien geboren, 1938 nach Belgien emigriert. 1943 wurde er als Mitglied einer Widerstandsgruppe von der Gestapo verhaftet, gefoltert und zuerst nach Auschwitz, dann nach Dora-Mittelbau und schließlich nach Bergen-Belsen deportiert. Über seine Erfahrungen als Überlebender deutscher Vernichtungspolitik dachte er öffentlich in seinen Büchern, Rundfunk- und Fernsehbeiträgen nach. 1978 nahm er sich in Salzburg das Leben. Sein Essay *Ressentiments* berichtet über den Unwillen, das Unvermögen und vor allem den Widerwillen, Mitte der 1960er Jahre weiter leben zu können. Amérys Vertrauen gilt einer Sprache, die nicht vor Paradoxien zurückschreckt und ihre Leserschaft mit »Klarheit« oder »Genauigkeit« überwältigt.¹

Zurück zum Schrägstrich: Warum findet sich in Fleurys viel diskutiertem Bestseller kein einziger Hinweis auf Améry? Wovon zeugt diese Abwesenheit? Ist der nicht genannte Name Ausdruck einer Angst vor Auseinandersetzung, Gegenrede oder Widerwort? Ist es ein Verschweigen von etwas, das nicht genannt werden *kann*? Doch ist die Widerrede nicht

¹ Vgl. Jan Philipp Reemtsma: »172364. Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry«, in: Stephan Steiner (Hg.): *Jean Améry [Hans Maier]*, Frankfurt a.M. 1996, S. 63–86, hier S. 63.

umso lauter, je stärker sie überhört wird? Was aber hätten sich Fleury und Améry über Ressentiments – für den Begriff aus dem Französischen *ressentir* (>empfinden<) gibt es im Deutschen keine wortgetreue Entsprechung² – überhaupt zu sagen? Es besteht kein Zweifel über die Aktualität des Sujets: In der politischen Rhetorik hat das Ressentiment derzeit Konjunktur. WutbürgerInnen und Verschwörung AnhängerInnen berufen sich auf ihre Ressentiments; ohne das Schüren von Angst, Hass und Ressentiments würde politischer Populismus nicht funktionieren.³

Sublimierung

Anders als für die Kritische Theorie und die Psychoanalyse stellt das Ressentiment für Fleury keine, wie Magnus Klaue kritisch bemerkt, »falsche, in ihrer Falschheit aber notwendige Bewusstseinsform dar, deren Widersprüchlichkeit zu durchdringen und aufzuheben wären«,⁴ sondern ein Symptom, das auf Heilung drängt. Zuversichtlich heißt es zu Beginn:

Jeder wird seinen Weg gehen, doch alle kennen die Verbindung zwischen der möglichen Sublimierung (*la mer* – das Meer), der elterlichen Trennung (*la mère* – die Mutter) und dem Schmerz (*l'amer* – das Bittere). [...] Man muss das Bittere begraben. Und darauf wächst etwas anderes.⁵

Untertitel (*Über Ressentiments und ihre Heilung*) und Aufbau – »I. Das Bittere« – »II. Faschismus« – »III. Das Meer« – drängen auf Versöhnung, auf Erlösung ins Offene. Die »dialektisierte« (B 13) Anlage will Auswege aus einem sozialpathologischen Zustand zeigen. Ziel ist eine »Ethik der Anerkennung« (B 311), die Fleury durch Symbolisierung und Sublimierung erreichen möchte. Es wird am Ende deutlich, wem diese Aufgabe überantwortet werden soll: »Das Territorium der Literatur ermöglicht, sämtliche Ressentiments zu sublimieren.« (ebd.) Unklar bleibt allerdings, warum in diesem Zusammenhang von einer »Fähigkeit zur Tarnung« (ebd.) die

2 Peter Probst: »Ressentiment«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Bd. 8, Darmstadt 1992, S. 920–923, hier S. 920.

3 Vgl. Thomas Bedorf: »Zur politischen Rhetorik des Ressentiments«, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* 6 (2019), H. 1, S. 239–256, hier S. 239.

4 Magnus Klaue: »Therapeutin der Massenseele. Cynthia Fleurys Theorie des Ressentiments verscherbelt Adorno, Freud und Améry an Frantz Fanon«, in: *Jungle World*, 17.08.2023, <https://jungle.world/artikel/2023/33/therapeutin-der-massenseele-cynthia-fleury-studie> (aufgerufen am 28.09.2025).

5 Cynthia Fleury: *Hier liegt Bitterkeit begraben. Über Ressentiments und ihre Heilung* (2020), übers. von Andrea Hemminger, Frankfurt a.M. 2023. S. 13. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Sigle B und der Seitenzahl direkt im Text.

Rede ist. Das französische *furtivité* in *Ci-gît l'amer* spielt vielleicht nicht umsonst auf eine militärische Tarnkappentechnik an?

Wann das »ursprüngliche Gefühl der Verlassenheit« (B 13), ausgelöst durch die erste Trennung (*la mère*), genau begonnen hat, ist ungewiss: »Das zehrt. Es bohrt. Und die Kompensation wird mit jeder Wiederankurbelung des besagten Ressentiments unmöglicher, da das Bedürfnis nach Wiedergutmachung an diesem Punkt unstillbar ist.« (B 19) An »diesem Punkt«, an dem nichts mehr unterschieden werden kann – weder Ursprung noch Verursachung des Schmerzes, »womit es noch schwieriger wird, ihn zu lindern« (B 30) –, hat »die Verbitterung und ihre endgültige Verhärtung, die zum Ressentiment führt« (ebd.), längst an Tiefe gewonnen. Gegenüber einer solchen »Schwankung, die das wiederholte Durch- und Nachleben in Gang hält, bleibt die Arbeit des Intellekts [...] hilflos.« (B 21) Anders als die Rache, die zwar ebenso kontaminiert ist, sich aber auf ein konkretes Objekt bezieht und zur Tat schreiten will, bestätigt sich das Ressentiment mit seiner vergifteten Urteilskraft in einer Dauerschleife der Verbitterung: »Hier schnappt die Falle über dem Subjekt zu.« (B 21)

Was ist ein Ressentiment? Und wie wird dieses chronische Leiden zu einem politischen Phänomen? Nietzsche beschreibt es als »eigentliche Reaktion, die der That versagt ist, die sich nur durch eine imaginäre Rache schadlos«⁶ hält. Der »Mensch des Ressentiment«, so Nietzsche, sei

weder aufrichtig, noch naiv, noch mit sich selber ehrlich und geradezu. Seine Seele *schielt*; sein Geist liebt Schlupfwinkel, Schleichwege und Hinterthüren, alles Versteckte muthet ihn an als *seine* Welt, *seine* Sicherheit, *sein* Labsal; er versteht sich auf das Schweigen, das Nicht-Vergessen, das Warten, das vorläufige Sich-verkleinern, Sich-demüthigen.« (GN 10/272)

Es ist ein Zustand der Selbst-Entstellung, den Nietzsche durch drastische Bilder wie »Intoxikation« (GN 9/269) oder »Giftauage« (GN 11/274) darstellt. Als chronisches Leiden, das »physiologisch gesprochen, äusserer Reize [bedarf], um überhaupt zu agiren« (GN 10/271), wendet sich das Ressentiment selbstzerstörerisch gegen seine ohnmächtigen Träger. Theodor Lessing zählt es zu den »Rückschlagsserregungen«.⁷ Im »Nein zu einem ›Ausserhalb‹, zu einem ›Anders‹, zu einem ›Nicht-selbst‹« (GN 10/270) steckt jedoch auch ein Schöpferisch-Werden. Schöpferisch wird das Ressentiment, wenn es für die gefühlte Ohnmacht eine Sprache findet. Denn die »Umkehrung des werthesetzenden Blicks – diese *notwendige*

6 Nietzsche: »Zur Genealogie der Moral«, S. 270, § 10. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl und des Kapitels direkt im Text (GN 10/270).

7 Theodor Lessing: *Nietzsche*, mit einem Nachwort von Rita Bischof, München 1985, S. 45 f.

Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber«, erfordert Metaphern, Zeichen, Worte, damit »dies Nein eine schöpferische That« (GN 10/271) sein kann. Nietzsches sprachästhetisches Modell des Ressentiments kennzeichnet die Neigung, andere als Sündenböcke zu diffamieren. Es entsteht eine »Politik des Ressentiments«, die sich in gegenwärtigen Gesellschaften gut beobachten lässt.⁸

Fleury will an dieser Verbindung zwischen individueller und sozialer Ethik ansetzen, mit Blick auf die politische Philosophie von Cornelius Castoriadis schreibt sie: »Das Schicksal der Psychoanalyse ist ebenso therapeutisch wie politisch.« (B 17) Was das Ressentiment in Bezug auf Adornos Kritik am »repressiven Egalitarismus« (ebd.) massenpsychologisch bedeuten könnte, erörtert sie unter dem Titel »Faschismus« im zweiten Kapitel: »Adorno liefert eine Definition des Faschismus, die an die Krankheit des Ressentiments anknüpft, an ihre starke psychotische Realität« (B 17). Die *Dialektik der Aufklärung* betont das nietzscheanische »Moment der Verdrängung oder der Abspaltung des Eigenen«.⁹ Adorno und Horkheimer beobachten dies vor allem im herrschaftssichernden Hass des Antisemitismus, der strukturell mit dem Ressentiment gleichgesetzt wird.¹⁰ In beiden Fällen wird das verfemte Eigene auf ein Fremdes projiziert.

Zurück zu Fleury und zur Kritischen Theorie als Gegengift: Adorno, aber warum nicht (auch) Améry? Das Faschismus-Kapitel mäandert von Adorno zu Lukács und Norbert Elias, um schließlich wieder mit Adorno, zum Schreiben als »Akt des Widerstands gegen das Ressentiment« (B 141) zu finden. Was das bedeuten könnte, zeigen die oft sprunghaften Ausflüge in Sozialphilosophie (Adorno, Honneth), Lebensphilosophie (Nietzsche, Jankélévitch), Anthropologie (Scheler) oder Psychoanalyse (Freud, Reich). Die theoretischen Mosaik-Teile bilden jeweils Kurzetappen auf dem Weg ins Offene (Melville, Rilke).

Auch Jankélévitchs »Ethik des Erinnerns«¹¹ wird erwähnt. Zum bekannten Essay *Le Pardon* (1967) kommt Fleury jedoch erst im dritten Kapitel. Es handelt vom Meer und von Frantz Fanon, der als Zeuge für »Deklosion« (B 195) und Dekolonisierung auftritt. Von Jankélévitch aber

8 Vgl. Marco Brusotti: »Ressentiment«, in: *Nietzsche-Lexikon*, hg. von Christian Niemeyer, Darmstadt 2011, S. 327–328.

9 Vgl. Bedorf: »Zur politischen Rhetorik des Ressentiments«, S. 245 f.

10 Vgl. Micha Brumlik: »Thesen zum Antisemitismus«, in: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Dohm (Hg.): *Adorno-Handbuch*, Stuttgart 2019, S. 351–360, hier S. 353.

11 Jürg Altwegg: »Kein Vergessen, kein Verstehen, kein Verzeihen – Vladimir Jankélévitch und die Deutschen«, in: Vladimir Jankélévitch: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*, hg. von Ralf Konersmann, übers. von Claudia Brede-Konersmann, Frankfurt a.M. 2004, S. 9–22, hier S. 9.

grenzt sich Fleury im Interesse der Prävention ab: »Das Ressentiment scheint mir nicht so leicht reversibel zu sein, weshalb es zweifellos notwendig ist, im Voraus zu versuchen, ihm vorzubeugen« (B 259 f.). Kein Wort über Jankélévitchs polemisch-antideutsche Pointe in der historischen Situation nach 1945. Sätze tauchen plötzlich auf, sie hallen wider (B 82), fallen ein als »einfaches Paradoxon« (B 209) oder verweisen zurück auf etwas, das zuvor gar nicht angesprochen wurde: »Wir haben es mit Jankélévitch gesehen. Mit Europa wird das Unverjähbare geboren.« (B 310) Zugleich wird Ezra Pound zitiert mit einem »Schiffbruch«. (B 310) Der große Abwesende aber ist und bleibt: Jean Améry.

Zeitumkehr

Als 23-Jähriger schrieb Améry, der damals noch Hans Mayer hieß, das Romanfragment *Die Schiffbrüchigen* (1934/35). Die Essaysammlung *Jenseits von Schuld und Sühne* machte seinen Autor zu einer der prominentesten Stimmen unter den Überlebenden von Auschwitz. Die fünf, aufgrund der festen Sendezeit genau gleichlangen Radio-Essays sollten ursprünglich alle unter dem Titel *Ressentiments* erscheinen. In diesen »Partien einer existentiellen Konfession«¹² berichtet Améry über die Erfahrung des Lagers, über die erlittene Tortur; er äußert Gedanken zum Judentum. Und er plädiert für das Recht, an seinen Ressentiments festzuhalten: »Ich hegte meine Ressentiments.«¹³ Zwei Jahre nach Beginn des ersten Auschwitz-Prozesses führt Améry, dem es – anders als Fleury – wichtig war, die Begriffe Nationalsozialismus und Faschismus genau voneinander zu unterscheiden,¹⁴ Zwiesprache mit sich selbst und den Deutschen. »Mißtrauisch auskultiere ich mich« (R 127) – die Notwendigkeit einer Introspektion drängt sich immer wieder auf. Dem Ich, das hier spricht, »als der ich war – überlebender Widerstandskämpfer, Jude, Verfolgter eines den Völkern verhaßten

12 Wilfried F. Schoeller: »Gegen sich denken können. Zum 90. Geburtstag von Jean Améry«, Deutschlandfunk, 03.11.2002, <https://www.deutschlandfunk.de/gegen-sich-denken-koennen-zum-90-geburtstag-von-jean-amery-100.html> (aufgerufen am 02.10.2025).

13 Jean Améry: »Ressentiments«, in: ders.: *Werke*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten* (1966), hg. von Gerhard Scheit/Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002, S. 118–148, hier S. 126. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Sigle R und der Seitenzahl direkt im Text.

14 Vgl. Jean Améry: »Jean Améry im Gespräch mit Ingo Hermann«, in: ders.: *Werke*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 9: *Materialien*, Stuttgart 2008, S. 43–166, hier S. 51; vgl. auch Gerhard Scheit: »Nachwort«, in: Jean Améry: *Werke*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten*, hg. von Gerhard Scheit/Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002, S. 629–692, hier S. 631.

Regimes« (R 122), steht ein kollektives *es* gegenüber, das anonym weiter Hassrede betreibt, sich als »Opfervolk« (R 124) sieht, »nicht ohne eine gewisse Ausgeglichenheit« (R 125) von Vergangenheitsbewältigung spricht und die traumatischen Erfahrungen von Überlebenden in psychiatrischen Diskursen pathologisiert:

Wir alle seien, so lese ich in einem kürzlich erschienenen Buch über ›Spätschäden nach politischer Verfolgung‹, nicht nur körperlich, sondern auch psychisch versehrt. Die Charakterzüge, die unsere Persönlichkeit ausmachen, seien verzerrt. Nervöse Ruhelosigkeit, feindseliger Rückzug auf das eigene Ich seien die Kennzeichen unseres Krankheitsbildes. Wir sind, so heißt es, ›verbogen‹. Das läßt mich flüchtig an meine unter der Folter hinterm Rücken hochgedrehten Arme denken. (R 127)¹⁵

Von diesen »Ressentiments besonderer Art«, so Améry ironisch, hätten weder Scheler noch Nietzsche Ahnung (R 132). Vehement grenzt er sich ab gegen Nietzsche und die »moderne Psychologie, die es [das R., A.A.] nur als einen störenden Konflikt denken kann« (R 127). 1966 scheint sich Améry immun machen zu wollen gegen philosophische Widersprüche. Nietzsche wird ihn jedoch weiter in Atem halten.¹⁶ Bis zu dem späteren Befund, dass mit seinem Werk »ein einziger, allerdings großartiger gelungenener Versuch der Introspektion, Selbstgestaltung, Selbststilisierung«¹⁷ vorliegt.

Zu Adorno und Horkheimer verhält sich Améry ebenfalls in lebendiger, »kritischer Differenz«: Die Auseinandersetzung entzündete sich am Begriff der Dialektik, ging weiter über den Begriff der Aufklärung.¹⁸ Améry setzte

15 Vgl. Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza* (1966), in: dies.: *Werke*, hg. von Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster, Zürich 31984, S. 339–482, hier S. 407 [Kap. 2: »Jordanische Zeit«]: »Ich bin ein einziger Spätschaden, keine Erinnerungsplatte, die ich auflege, die nicht mit einem schrecklichen Nadelgekratze losginge, kein Sommertag, auf den nicht ein Giftsprühregen niederginge, keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre.« Irene Heidelberger-Leonhard erwähnt diese Stelle nicht, vgl. Irene Heidelberger-Leonhard: »Ingeborg Bachmann und Jean Améry. Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung«, in: dies.: *Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur. Essays*, Stuttgart 2002, S. 103–116.

16 Über Amérys Nietzsche-Lektüre, die sich von 1945 bis 1975 immer wieder verändert und sich bis zum »Moment eines überwundenen Ressentiments« weiterentwickelt, vgl. Rüdiger Görner: »Ressentiment nach der Tortur als erzwungene Selbstentfremdung: Jean Améry liest Nietzsche«, in: ders.: *Hat man mich verstanden?: Denkästhetische Untersuchungen zu Nietzsches (Selbst-)Wahrnehmungen*, Basel 2017, S. 161–172, hier S. 168.

17 Jean Améry: »Nietzsche – der Zeitgenosse. Zu seiner Betrachtung ›Schopenhauer als Erzieher‹« (1975), in: ders.: *Werke*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 6: *Aufsätze zur Philosophie*, hg. von Gerhard Scheit, Stuttgart 2004, S. 394–409, hier S. 398 f.

18 Vgl. Detlev Clausen: »Eine kritische Differenz. Zum Konflikt Jean Amérys mit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. Abschrift eines Vortrags«, in: Stephan Steiner (Hg.): *Jean Améry [Hans Maier]*, Frankfurt a.M. 1996, S. 197–207, hier S. 198.

sich im *Merkur* mit Vorlesungen Adornos auseinander, Adorno machte Amérys Essay »Die Tortur« zum Gegenstand seiner Frankfurter Vorlesung über Metaphysik und Tod nach Auschwitz. Zu dem komplizierten, sich wandelnden Verhältnis Adornos zu Améry bemerkt Gerhard Scheit, dass der Name Améry in den Vorlesungspassagen der publizierten *Negativen Dialektik* fehle. Damit sei »auch etwas von dem verloren, was die ursprüngliche Auseinandersetzung mit dem Tortur-Essay so bemerkenswert macht: dem vollen Bewußtsein, daß die extreme Spannung zwischen dem Subjektiven und dem Allgemeinen sich nicht nach einer Seite hin auflösen läßt und eben darin die Kritik der metaphysischen Philosophie zu formulieren wäre.« Auch wenn Améry »sicherlich nichts davon wusste, dass sein eigener Essay einmal Thema der Vorlesung war«, sei offensichtlich, dass seine Kritik am »Jargon der Dialektik« sich auf genau diese Stellen beziehen.¹⁹

Im Gegensatz zu Adorno entzieht sich Améry den Erwartungen, sich mit der Allgemeinheit versöhnen zu müssen, indem er auf seinem Recht auf Ressentiments beharrt. Er geht sowohl politisch als auch literarisch auf Distanz.²⁰ Der Anspruch auf »Zeitumkehr«, der im Als-ob-Modus zurück ins Ungeschehene springt und so die Unmöglichkeit des Ungeschehen-Machens zur Sprache bringt, macht dies deutlich. Amérys Essays in *Jenseits von Schuld und Sühne* sind Texte, in denen ein Überlebender darum ringt, ›ich‹ sagen zu können. Es ist der Versuch einer Rückeroberung nach der »Zerstörung jener Reflexionsform, die das Einzelwesen zum Individuum macht«²¹. Die Voraussetzung für die grammatikalische Fähigkeit, ›ich‹ zu sagen, ist nicht mehr gegeben; der kalkulierte Einsatz der ersten Person Singular wird umso mehr als »Stilmittel«²² überlebensnotwendig. Wie in dieser Passage, wo sich das ›ich‹ zwischen einem ›es‹ und einem ›man‹ im Wissen um die doppelte Negation von Rückgang und Aufhebung behaupten muss.

Absurd fordert *es*, das Irreversible solle umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden. Das Ressentiment blockiert den Ausgang in die eigentlich menschliche Dimension, die Zukunft. *Ich* weiß, das Zeitgefühl des im Ressentiment Gefangenen ist verdreht, ver-rückt, wenn *man* will, denn *es* verlangt nach dem zweifach Unmöglichen, dem Rückgang ins Abgelebte und der Aufhebung dessen, was geschah. (R 128; Hvh. A.A.)

19 Scheit: »Nachwort«, S. 675. Im Adorno-Handbuch findet sich ebenfalls kein einziger Hinweis auf Améry.

20 Bianca Patricia Pick: *Distanz in der Literatur von Überlebenden der Shoah. Jean Améry, Albert Drach, Edgar Hilsenrath, Imre Kertész, Ruth Klüger*, Bielefeld 2022, S. 69.

21 Reemtsma: »172364«, S. 71.

22 Ebd., S. 75.

Kein Zwiegespräch

Rückwärtsvorgänge »operieren mit dem, was sie selbst reflektieren«²³; das Rückwärtserzählen, so Mona Körte, ist »mehr als eine poetische Ordnungswidrigkeit oder ein Wendemanöver, es ist eine mit Zügen, Sprüngen und Stufen, Symmetrien und Spiegelachsen umgehende *techné*«²⁴. Wie schwer wiegt dieses Wendemanöver bei einem rückwärtig inszenierten Zwiegespräch? Im mittelhochdeutschen *twespreken* steckt der Zwist, der Streit mit Worten. Das Wort *zwiesprach* war lange ein Zwitter; im 19. Jahrhundert koexistieren maskuline und feminine Form. Oft wird im Beiwort »das heimliche, intime, vertrauliche der aussprache betont«. Doch wer oder was kommen dabei überhaupt zur Aussprache? Wenn es sogar Zwiesprache gibt im »umgang mit toten, geistern, überirdischen wesen« oder »den mächten der natur in wasser und luft«, »ohne jede beziehung auf ein menschliches subjekt«? Schließlich weist die Bedeutung »selbstgespräch, innerer austausch eines menschen mit sich selbst«, wobei der mensch als in einen redenden und in einen antwortenden getrennt gedacht ist« auf eine fundamentale Spaltung des Sprechens hin.²⁵ Verläuft eine Zwiesprache, »gleichbedeutend«²⁶ mit Zwiegespräch, nicht sowieso rückwärtig? Geht es doch zu etwas zurück, das »hinten, hinter jemandem, einer Sache befindlich, im Rücken von jemandem«²⁷ liegt.

Ein Zwiegespräch ermöglicht ein wechselseitiges Sprechen. Offensichtlich aber kann ein Zwiegespräch Fleury/Améry nur rückwirkend zustande kommen. Zwar gibt es Echos zwischen beiden Texten – u.a. Nietzsche, Adorno, Jankélévitch, Fanon²⁸ –, was Verbindungen hätte schaffen können, aber sie werden in *Hier liegt Bitterkeit begraben* nicht aufgenommen. Es hätte viele Gelegenheiten gegeben, sich auf ein Zwiegespräch mit Améry einzulassen. Fleurys Buch aber verpasst sie alle.

23 Mona Körte: »Rückwärtserzählen. Rückwärtserzählen«, in: dies. (Hg.): *Rückwärtsvorgänge. Retrogrades Erzählen in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 138 (2019), S. 1–11, hier S. 10.

24 Ebd.

25 Alle Zitate Art. »zwiesprache, f.«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z13480>> (aufgerufen am 13.11.2025).

26 Ebd.

27 »rückwärtig«, in: *Duden Online*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/rueckwaertig>.

28 Vgl. Jean Améry: »Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt. Der Revolutionär Frantz Fanon (1968)«, in: ders.: *Werke*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 7: *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte*, hg. von Stephan Steiner, Stuttgart 2005, S. 428–449, hier S. 429. Améry sieht sich mit Fanon in einer »Schicksalsverwandtschaft«, die »aus der subjektiven Einsicht [...] die objektive erst möglich gemacht« habe.

Affirmation, Verdrängung und Kritik des Antisemitismus. Kurzer Abriss zur deutschsprachigen Literatur seit 1800

Der Antisemitismus fungierte im deutschen Kontext als Bindemittel der zu spät gekommenen Nation, die sich aus heterogenen Territorien zusammensetzte und die damit verbundenen Legitimationsprobleme einer deutschen Nationalidentität durch die Projektion eines ›jüdischen‹ Gegenübers zu kompensieren versuchte. In Ermangelung einer allgemein geteilten Idee vom Deutschsein wurde ein Gegenbild aufgebaut, gegen das man sich scharf abgrenzte. Deutschsein hieß ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem: nicht jüdisch sein. Vorläufer dieser Dichotomie finden sich bereits in antijudaistischen Schriften, die konstitutiv für die Entwicklung einer deutschen Hochsprache beziehungsweise für die deutschsprachige Volksliteratur waren, etwa bei Martin Luther, im deutschen Märchenschatz (*Der Jude im Dorn*, an 110. Stelle in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm) und im deutschen Volksbuch *Till Eulenspiegel* (35. Historie *Wie Eulenspiegel die Juden in Frankfurt am Main um tausend Gulden betrog, indem er ihnen seinen Dreck als Prophetenbeere verkaufte*), längst bevor der Antisemitismus zum »kulturellen Code« (Shulamit Volkov) der Deutschen wurde.¹

Angesichts dessen, dass bis ins 20. Jahrhundert hinein die Literatur das unangefochtene Leitmedium bürgerlicher Selbstvergewisserung war und entsprechend in zahllosen deutschsprachigen Dicht-, Prosa- und Bühnenwerken jüdische Figuren auftraten, ist es bemerkenswert, dass die germanistische Forschung sich sehr lang kaum für den literarischen Diskurs zu diesem Thema interessiert hat. Eine Studie zum ›Judenbild‹ wie Herbert Carringtons *Die Figur des Juden in der dramatischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts* (1897) begründete keine eigene Forschungstradition. Dem Versuch Ludwig Geigers, in *Die Deutsche Literatur und die Juden* (1910) den jüdischen Beitrag zur deutschen Literatur zu würdigen, standen antisemitische Pamphlete wie Adolf Bartels' *Das Judentum in der deutschen Literatur* (1903) gegenüber. Da gerade die Germanistik als

¹ Vgl. Shulamit Volkov: »Antisemitismus als kultureller Code«, in: dies.: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays*, München 1990, S. 13–36.

Nationalphilologie besonders stark in die Ideologie des Nationalismus und damit auch in den Antisemitismus und später den Nationalsozialismus verstrickt war, wurde das Thema lange Zeit im Fach ignoriert. So konnte die überzeugte Rassenantisemitin Elisabeth Frenzel, die 1938 mit einer Arbeit über *Die Gestalt des Juden auf der neueren deutschen Bühne* promoviert wurde, zu einer der einflussreichsten Literaturwissenschaftlerinnen der Nachkriegszeit avancieren. Insofern ist die deutsche Germanistik ideologisch und personell lange Zeit selbst in jenen Diskurs verstrickt gewesen, den kritisch aufzuarbeiten sie weitgehend unterlassen hat. Ein wegweisendes Einzelwerk wie Hans Mayers *Außenseiter* (1975, über Juden, Frauen und Homosexuelle in der Literatur) wurde von einem jüdischen Autor verfasst. Aus der Mitte des Fachs wurde eher die Literaturgeschichte als Möglichkeitsraum einer deutsch-jüdischen Symbiose beschworen (exemplarisch 1988/89 in der zweibändigen *Conditio Judaica* von Hans Otto Horch und Horst Denkler), ein Versuch, an dem sich Tendenzen der bundesrepublikanischen Erinnerungskultur wie eine Forderung nach ›Versöhnung‹ ablesen lassen und die daher weniger stark am Antisemitismus interessiert war. Erst 2024 wurden die jüdenfeindlichen Einstellungen der Zentralgestalt der deutschen Literatur, Johann Wolfgang von Goethe, offengelegt, bezeichnenderweise von einem im Ausland tätigen Germanisten (W. Daniel Wilson: *Goethe und die Juden*).

Tatsächlich ist die literaturwissenschaftliche Antisemitismusforschung im deutschen Sprachraum ein noch relativ junges Forschungsfeld. Dem Antisemitismus in Werken kanonischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts wie Gustav Freytag, Theodor Fontane oder den Brüdern Heinrich und Thomas Mann gingen erst seit dem Ende der 1990er Jahre einige Studien nach, die zunächst eher vom Rande der Germanistik kamen, als Magister- oder Doktorarbeiten, zum Teil auch im Selbstverlag.² Im Zuge dieser ersten kleinen Konjunktur der Forschung erschien auch die Arbeit *Literarischer Antisemitismus* (1998) des Schweizer Martin Gubser, der diesen ursprünglich von Mark H. Gelber eingeführten Terminus in die deutschsprachige Forschungslandschaft einführte.³ Gubser entwickelt hier erstmals objektivierbare Kriterien zur Identifizierung des antisemitischen Gehalts literarischer Texte, etwa in Bezug auf tradierte Stereotype, eine herabsetzende Figuresprache (›Jiddeln‹), bestimmte rhetorische Stilmit-

2 Vgl. hierzu den Überblick von Torben Fischer: »Judenbilder und ›Literarischer Antisemitismus‹. Bemerkungen zur Forschungsgeschichte«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.): *Juden. Bilder* (= Text + Kritik, Bd. 180), München 2008, S. 115–124.

3 Vgl. Martin Gubser: *Literarischer Antisemitismus. Studien zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998; Mark H. Gelber: »What is Literary Antisemitism?«, in: *Jewish Social Studies* 47 (1985), H. 1, S. 1–20.

tel, ein dichotomisches Weltbild (deutsch vs. jüdisch) oder entsprechende Erzählerkommentare. Dabei wirft er auch die ganz grundlegende Frage auf, ob ein Text Antisemitismus *aufweise* oder *aufzeige*. Damit entgeht Gubser einer von Seiten konservativer Autorenphilologien den antisemitismuskritischen Lesarten oft unterstellten ›Hermeneutik des Verdachts‹, indem er das Potential des literarischen Diskurses anerkennt, antisemitische Stereotypen sowohl zu perpetuieren und fortzuentwickeln, als auch, die selbigen als problematisch auszustellen und zu unterlaufen. Die deutschsprachige Literatur bewegt sich tatsächlich stets zwischen diesen beiden Polen und zu ihren herausforderndsten Lektüren gehören jene, die keine eindeutige Beantwortung der Frage nach einer Fortschreibung oder aber Dekonstruktion des Antisemitismus zulassen. Dass sich literarische Qualität und Judenhasse nicht zwingend ausschließen, ist dabei hinzunehmen. Gerade wenn es sich um ein ästhetisch komplexes Kunstwerk handelt, ist eine antisemitische Funktion oder gar Intention nicht immer klar nachzuweisen. Statt im Text lediglich die Haltung eines Autors oder einer Autorin verwirklicht zu sehen, fußt die neuere literaturwissenschaftliche Antisemitismusforschung auf einer reflektierten Hermeneutik und genauen Textanalyse. Viele jüngere Studien zielen entsprechend darauf, die Wirkmacht eines antisemitischen Bildrepertoires sowie andijüdischer Narrative, Rhetoriken und Figuren etc., wie sie die europäische Literatur- und Geistesgeschichte grundlegend durchdringen, selbst als ›historischen Prätext‹ jedes einzelnen Werkes ins Zentrum zu rücken.⁴ Am Beispiel der Figur des Ahasver, des ewig wandernden Juden, hat Mona Körte gezeigt, wie diese zentrale literarische und künstlerische Verkörperung jüdischer Identität seit ihrer Entstehung im Mittelalter vielfältige Wandlungsprozesse erfahren hat. So eröffnet ihre Studie *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik* (2000) zentrale Einsichten in die sich ändernde Wahrnehmung und Stellung des Jüdischen innerhalb der europäischen Kultur. Der Topos, der weitreichende Verwendungen, Interpretationen und Adaptionen in der Kunst gefunden hat und von den unterschiedlichsten Ideologien vereinnahmt wurde, lässt sich dabei nicht ausschließlich auf seine stereotypen antijüdischen und antisemitischen

4 Vgl. Klaus-Michael Bogdal: »Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz: Perspektiven der Forschung«, in: ders./Klaus Holz/Matthias N. Lorenz (Hg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 1–12; dazu auch: Mona Körte: »Literarischer Antisemitismus«, in: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3: *Begriffe, Theorien, Ideologien*, Berlin/New York 2010, S. 195–200.

Ausformungen reduzieren, wurde er doch immer auch aus jüdischer Perspektive mitgestaltet.⁵

Beim Blick auf die Geschichte der Neueren deutschen Literatur zeigt sich, dass der aus dem Christentum hervorgegangene Antijudaismus und die von ihm tradierten Stereotype und Narrative auf den nationalistisch und rassistisch begründeten Antisemitismus übergingen, der sich immer wieder an den Zeitgeist anpasst.⁶ Susanne Mossmann betont, dass der Antisemitismus des frühen 19. Jahrhunderts mitnichten die Wiederkehr einer religiösen und ökonomisch motivierten Judenfeindschaft war, sondern eine dezidierte »Unverträglichkeit«⁷ zwischen Deutschen und Juden postulierte. Der Antisemitismus wurde damit zum integralen Bestandteil eines genuin xenophoben Nationalismus, der ›die Juden‹ als Gegenbild zum eigenen Ideal und Selbstverständnis nicht nur degradiert, sondern diese abwertende, hasserfüllte Konstruktion ›der Juden‹ als die ewig Anderen für das eigene Selbstbild benötigt.⁸ Es war auch und gerade die Literatur, die wesentlich an diesem antisemitisch fundierten nationalen Selbstbild mitschrieb.

Zu Beginn dieser Entwicklung hin zu einem »nationalen Antisemitismus« (Klaus Holz⁹) um 1800 sind es Texte wie die Achim von Arnims, allen voran seine Rede vor der Deutschen Tischgesellschaft *Ueber die Kennzeichen des Judentums* von 1811, die, lange bevor der Begriff des Antisemitismus Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt geläufig wurde, den Übergang von einem christlich fundierten zu einem rassistisch begründeten Judenhasse greifbar werden lassen.¹⁰ Während der Aufklärer Gotthold Ephraim Lessing mit seinem frühen Lustspiel *Die Juden* (1749) und besonders mit seinem Ideendrama *Nathan der Weise* (1783) als einer der ersten positive jüdische Figuren zeichnete und um Toleranz zwischen den monotheistischen Religionen warb – wengleich zu dem Preis, dass das Jüdische in einer Vorstellung vom Allgemeinmenschlichen aufgelöst wurde und seine Dramen damit Gefahr liefen, gerade keine wirkliche

5 Vgl. Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt a.M. 2000.

6 Vgl. Monika Schwarz-Frisell/Jehuda Reinharz: *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2013.

7 Susanna Moßmann: »Das Fremde ausscheiden. Antisemitismus und Nationalbewußtsein bei Ludwig Achim von Arnim und in der ›Christlich-deutschen Tischgesellschaft‹«, in: Hans Peter Herrmann/Hans-Martin Blitz/dies. (Hg.): *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1996, S. 123–159, hier S. 127.

8 Vgl. David Nirenberg: *Anti-Judaism. The History of a Way of Thinking*, New York 2013.

9 Klaus Holz: *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*, Hamburg 2001.

10 Vgl. Stefan Nienhaus: *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*, Tübingen 2003.

tiefgreifende Auseinandersetzung mit den Eigenheiten einer anderen Glaubensgemeinschaft als der Christlichen zuzulassen –, fußte Arnims Darstellung des Jüdischen im krassen Gegensatz dazu bereits auf einer biologischen Argumentation. In seiner vermeintlich satirischen Rede *Ueber die Kennzeichen des Judentums* ebenso wie in seiner Novelle *Versöhnung in der Sommerfrische* (beide 1811) entwirft er mit der Figur des ›heimlichen Juden‹ ein weitreichendes und wirkmächtiges Bedrohungsszenario. Arnim unterstellt, dass ›der Jude‹ sein Judentum lediglich verberge, seiner ›niederträchtigen jüdischen Natur‹ aber nicht entgehen könne und sich so in die Gesellschaft ›einschleiche‹, um eben diese zu zersetzen. Ausgehend von den seit der Aufklärung immer wieder auftretenden Assimilationsforderungen werden Jüdinnen und Juden somit mit einem Dilemma konfrontiert: Selbst wenn sie der Aufforderung sich anzupassen nachkommen, werden sie doch gerade deshalb fortwährend als Gefahr wahrgenommen. Arnim entwickelte damit bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eines der Hauptideologeme des modernen Antisemitismus.

Im 18. Jahrhundert hatten die Vertreter der Haskala, der jüdischen Aufklärungsbewegung, nachdrücklich eine gleichberechtigte Stellung der Juden (dies betraf rechtlich und politisch besehen ausschließlich Männer) in den europäischen Gesellschaften eingefordert. Mit dem vollständigen Sieg Napoleons über Preußen 1806 verbesserte sich deren Situation. Sie wurden 1812 preußische Staatsbürger. Auch wenn also die Pläne zur Emanzipation der Juden, und dies nicht nur in Preußen, letztlich vorangetrieben und konkret umgesetzt wurden, so gab es insgesamt vor allem in der preußischen Gesellschaft einen entschiedenen antijüdischen und antisemitischen Protest dagegen, der gerade auf ihre bürgerliche Gleichstellung reagierte. Der bedeutendste Ausdruck für einen ›organisierten‹ intellektuellen Widerstand, der sich nicht nur auf vereinzelte Schriften berief, war der Zusammenschluss in der *Deutschen Tischgesellschaft*, deren Gründung von den wichtigsten Vertretern der Berliner Romantik, darunter Achim von Arnim, betrieben wurde. Diese Vereinigung, die keine Juden (und keine Frauen) in ihren Reihen zuließ, wurde am 18. Januar 1811 von Achim von Arnim gestiftet, zu ihren aktivsten Mitgliedern zählte unter anderem sein Dichterfreund Clemens Brentano. Darüber hinaus entstanden im Laufe des 19. Jahrhunderts einige der wirkmächtigsten Zeugnisse antijüdischer Agitation wie der Aufsatz *Unsere Aussichten* (1879) des prominenten nationalliberalen Historikers Heinrich von Treitschke, der in der von Luther stammenden und später von den Nationalsozialisten wieder aufgegriffenen Parole »die Juden sind unser Unglück!« gipfelte, und Richard Wagners Abhandlung über *Das Judenthum in der Musik* (1850/1869), in der Wagner den Juden jede künstlerische Originalität

absprach.¹¹ Diese weithin verbreiteten Stimmen aus der Mehrheitsgesellschaft entwarfen das Bild einer Infiltration der deutschen Gesellschaft durch ein macht- und geldgieriges Schmarotzervolk, das dem Deutschen wesensfremd sei.

Doch die antisemitischen Tendenzen in der deutschen Kultur des 19. Jahrhunderts gehen weit über einzelne Akteur:innen hinaus, es handelt sich um eine gesamtgesellschaftliche, von Künstler:innen und Intellektuellen mit kultivierte Grundstimmung. Mit seinen *Reden an die deutsche Nation* (1808) hatte Johann Gottlieb Fichte bereits den denunziatorischen Ton vorgegeben. Besonders Fichte prägte den Gedanken eines ›Staats im Staate‹, wodurch ›den Juden‹ nicht nur unterstellt wurde, die Fremden und Anderen zu sein, sondern vorgeworfen wurde, die Idee deutscher Volksgemeinschaft und Nation grundlegend zu gefährden. Auch und gerade die Romantik ist von antisemitischen Anfeindungen durchsetzt, die »weit über das vermeintlich übliche Maß antijüdischen Verhaltens in bürgerlichen Kreisen im übrigen Europa beobachtet werden konnte«.¹² Es war Heinrich Heine, der dies sehr genau gesehen und zum Ausdruck gebracht hat: »Der Judenhaß beginnt erst mit der romantischen Schule.«¹³ Er verwies damit etwa auf die vielen Stimmen innerhalb einer sich »nationalistisch pervertierenden Romantik«,¹⁴ wie etwa Hartwig von Hundt-Radowskys *Judenspiegel, ein Schand- und Sittengemälde alter und neuer Zeit* (1819/21) und die dreibändige *Judenschule, oder gründliche Anleitung, in kurzer Zeit ein vollkommener schwarzer oder weißer Jude zu werden* (1822/23), gefolgt von seinen Schriften zur ›Umerziehung‹ der Juden.¹⁵ Während sich die antisemitische Hep!-Hep!-Bewegung über den deutschen Sprachraum bis in die baltischen Staaten sowie nach Prag, Krakau und Kopenhagen ausweitete, forderten prominente intellektuelle Stimmen der Zeit, wie etwa Jakob Friedrich Fries 1816 in den Heidelberger Jahrbüchern mit seiner Schrift *Ueber die Gefaehrdung des Wohlstandes und Charakters der Deutschen durch die Juden*, die Kennzeichnung der Juden an der Kleidung und heizten die antisemitische Stimmung weiter an. In der Literatur und Kultur des 19. Jahrhunderts schreibt sich somit Antisemitismus nicht ein-

11 Heinrich von Treitschke: »Unsere Aussichten«, in: *Preußische Jahrbücher* 44 (1879), S. 559–576, hier: S. 575; Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869. [Erstveröffentlichung noch unter dem Pseudonym ›K. Freigedank‹ 1850 in der *Neue[n] Zeitschrift für Musik*. Die nunmehr unter Wagners Klarnamen erschienene Broschüre von 1869 wurde von ihm stark überarbeitet und erweitert.]

12 Vgl. Rüdiger Görner: *Romantik. Ein europäisches Ereignis*, Ditzingen 2021, S. 46–49.

13 Heinrich Heine: »Aufzeichnungen«, in: ders.: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, Bd. VI/1, München 1975, S. 652.

14 Görner: *Romantik*.

15 Vgl. Günter Oesterle: »Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus der Romantik«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 2 (1995), S. 55–89.

fach unreflektiert fort. Die antisemitischen Anfeindungen sind gerade nicht Ausdruck eines verdeckten, undurchschauten Vorurteils, sondern werden aktiv propagiert, innerhalb intellektueller Zirkel des 19. Jahrhunderts offen ausgelebt und müssen somit auch als Teil der berühmten romantischen Gesellschaftspraxis verstanden werden.¹⁶

Gleichwohl finden sich in der Literatur auch Gegenstimmen. Zur Literaturgeschichte des Antisemitismus gehört folglich auch die kritische literarische Beobachtung des Phänomens. Heines Fragment gebliebene Erzählung *Der Rabbi von Bacherach* (1824–1840) wendet sich bissig entlarvend dem Antisemitismus seiner Entstehungszeit zu und ist zugleich als ein Seitenhieb auf den Nationalismus der deutsche Rheinromantik lesbar. Aus jüdischer und aufkeimend feministischer Perspektive erzählt Fanny Lewald in ihrem Roman *Jenny* (1843) von der tiefgreifenden Beeinflussung, Bedrängung und Bedrohung jüdischen Lebens im 19. Jahrhundert. Bezeichnenderweise hat es gerade dieser Text von einer Frau und Jüdin lange nicht in den literaturhistorischen Kanon geschafft und wurde erst in den letzten Jahren von der Forschung wiederentdeckt. Doch auch bekanntere Texte, wie Annette von Droste-Hülshoffs bereits dem literarischen Realismus zugehörige Novelle *Die Judenbuche* (1842), die sich zwar nicht auf den zeitgenössischen Antisemitismus, sondern auf einen Vorfall in Westfalen vor der Französischen Revolution bezog, lässt sich als ein sozialpsychologischer Kommentar zum Antisemitismus ihrer Zeit begreifen. Bei Droste-Hülshoff quält den antisemitischen Täter Mergel immerhin letztlich sein schlechtes Gewissen und es wird mit seinem Suizid am Tatort poetische Gerechtigkeit für den Mord an einem Juden geübt. Ähnlich nimmt auch Wilhelm Raabes Novelle *Holunderblüte* (1863) auf die Judenhetze am Beginn des 19. Jahrhunderts Bezug. Raabes betont einfühlsame, nachdenklichen Schilderung jüdischen Lebens in Prag löst dabei zwar die Exotisierung des Jüdischen nicht auf, ist aber mit ihrer Schilderung jüdischen Leidens zugleich eine deutliche Gegenposition zu dem publizistisch unterstützten Antisemitismus von Schriftstellerkollegen wie Ernst Moritz Arndt (bereits 1814 in *Blick aus der Zeit auf die Zeit*), Wilhelm Marr (*Judenspiegel*, 1863) oder Johannes Scherr (*Porkeles und Porkelessa*, 1882). Derselbe Raabe wirkte allerdings, wie auch Gustav Freytag mit seinem Roman *Soll und Haben* (1855), zur selben Zeit mit seinem Roman *Der Hungerpastor* (1863/64) an der Perpetuierung eines dichotomischen Verständnisses von Deutsch- und Judentum mit. In beiden

16 Auf den Aspekt der Geselligkeit in diesem Kontext verweisen Stefanie Schüler-Springorum und Jan Süselbeck in ihrer Einleitung in: dies. (Hg.): *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie*, Göttingen 2021, S. 7–18, hier S. 17.

Werken werden parallele Lebenswege eines integren christlich-deutschen Protagonisten und eines niederträchtigen jüdischen Antagonisten entworfen, triumphiert der eine schließlich moralisch über den anderen. Zwar verschweigen diese Romane nicht die Bedrängnis jüdischen Lebens in Deutschland, strukturell verweben sie jedoch tradierte antisemitische Stereotype in den Realismus ihrer Darstellung und schaffen so literarische Realitäten, die sich als überaus wirksam bei der Perpetuierung und Verfestigung derselben erwiesen: Freytags fast 1.000 Seiten starker Roman *Soll und Haben* gilt nicht nur als Archetyp des bürgerlichen Realismus, sondern auch als der vielleicht meistgelesene Roman der Deutschen in den immerhin 90 Jahren zwischen seinem Erscheinen und dem Ende des ›Dritten Reiches‹. Dabei verstanden sich weder Raabe noch Freytag als Antisemiten, letzterer ergriff 1869 sogar Partei gegen Richard Wagner, als dieser das Pamphlet über *Das Judenthum in der Musik* erstmals unter seinem Klarnamen veröffentlichte.

Doch nicht nur als bürgerlicher Entwicklungsroman prägte *Soll und Haben* nachfolgende Autoren und Werke, sondern auch die manichäische Weltansicht auf einen angeblichen jüdisch-deutschen Gegensatz wanderte so in die diesem Modell folgenden Werke ein. Prominentestes Beispiel hierfür sind Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901), für die Mann später mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde. Der *Verfall einer Familie*, so der Untertitel, endet mit der Übernahme des Hauses Buddenbrook durch die jüdische Familie Hagenström, die den herausgehobenen Platz der Buddenbrooks in der Lübecker Stadtgesellschaft einnimmt, wodurch die antisemitische Angstprojektion einer Unterwanderung und Verdrängung durch die Juden vollzogen und zum Emblem des eigenen Niedergangs wird. Schon die publizistischen Beiträge Thomas Manns der Jahre 1895/96 für die Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert* waren nicht frei von Antisemitismus. In diesem nationalchauvinistischen Organ, das zeitweise einer antisemitischen Partei gehörte und dessen Herausgeber sein Bruder Heinrich in jenen Jahren war, wurde von letzterem noch weitaus radikaler eine, so Peter Stein, »Unvereinbarkeit von deutschen Kulturwerten und Judentum in dessen Emanationen wie Parlamentarismus, Spekulantentum, Großstadtpraxis, Frauenemanzipation und Aufklärungsphilosophie propagiert«.¹⁷ Damit erweist sich auch das Projekt der literarischen Moderne als offen für einen politischen Kulturkonservatismus, der einen – so Heinrich Mann in seinem Essay ›*Jüdischen Glaubens*‹ (1895) – »instinktiven Widerwillen« der Deutschen gegen alles Jüdische annimmt: »Jeder vom nationalen und sozialen Gewissen Geleitete wird

¹⁷ Peter Stein: *Heinrich Mann*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 27.

daher Antisemit sein«; die keineswegs verschwiegene Unterdrückung der als »Plage« und »Eindringlinge« firmierenden Juden sei schlichtweg die »einfachste Folgeerscheinung« dieser angeblichen Wesensverschiedenheit.¹⁸ In seinem sozialkritischen und satirischen Erzählwerk spätestens ab der Spätphase des Kaiserreichs löste sich Heinrich Mann jedoch von dieser Position; zur negativen Charakterisierung des obrigkeitshörigen Opportunisten Diederich Heßling im Roman *Der Untertan* (1914/1918) gehört auch dessen Judenfeindschaft, sodass diese als problematisches Ideologem ausgestellt wird.

Weniger subtil als in den *Buddenbrooks*, deren jüdische Codierung der Hagenströms von der germanistischen Forschung lange ignoriert wurde,¹⁹ finden sich antisemitische Topoi auch in den frühen Texten Thomas Manns deutlich unverstellter, etwa in den Novellen *Tristan* (1903) und *Wälsungenblut* (1906/1921). Die beabsichtigte komische Wirkung bezieht ein Text wie *Wälsungenblut* aus dem satirisch vorgeführten Scheitern einer angestrebten jüdischen Assimilation. Die jüdischen Eltern können ihre osteuropäische Herkunft kaum verbergen, ihre allein auf erwirtschaftetem Reichtum basierende vornehme Stellung ist somit nicht »echt«. Die Erzählinstanz behandelt sie entsprechend hämisch und lässt in ihrer Schilderung der Kompensationsbemühungen der um Anerkennung durch Assimilation bemühten Figuren diverse antisemitische Stereotype aufscheinen. Der Inzest des im Gegensatz zu den Eltern bis zur Lächerlichkeit über-assimilierten (Wagners Musikdrama *Die Walküre* persiflierend) Siegmund und Sieglinde genannten Zwillingspaars nimmt zugleich das Unschöpferische einer bloß noch ästhetizistischen *Décadence* aufs Korn, knüpft hierdurch aber auch an Wagners Diffamierung einer ledglich zur Imitation befähigten jüdischen Kunst an. Ihr jüdisches Wesen bricht in dem Schlusssatz der Urfassung, einer jiddischen Figurenrede Siegmunds, wieder durch. Es ist durchaus typisch für den Antisemitismus der Mehrheitsgesellschaft, dass ein Künstler wie Mann zur Auseinandersetzung mit eigenen Krisen – die Einheirat in die reiche jüdische Familie seiner Frau Katia Pringsheim ging mit der Sorge um die eigene schöpferische Produktivität einher – die Verkörperungen jener Ängste ausgerechnet jüdisch figurieren lässt. Die Erzählung wurde von Mann nach innerfamiliärem Protest zurückgezogen und erschien zu Lebzeiten nur in einem Privatdruck.

18 Heinrich Mann: »Jüdischen Glaubens«, in: *Das Zwanzigste Jahrhundert* 5 (1895), H. 11, S. 455–462, hier S. 462, 455, 457, 462.

19 Vgl. hierzu die genaue Lektüre von Yahya Elsaygh: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das »Deutsche«*, München 2000, S. 188–205.

Zum literarischen Umfeld Thomas Manns, der Münchner Moderne, gehörte auch der Psychiater Oskar Panizza, dessen Erzählung *Der operirte Jud'* (1893) – obgleich mit einer analogen Schlusspointe – ein ungleich ambivalenteres Bild der Assimilationsproblematik zeichnet. Der jüdische Protagonist unterzieht sich hier umfangreichen, mit dem Brechen krummer Knochen geradezu brachialen Schönheitsoperationen und absolviert auch Sprach- und Benimmkurse, um von Itzig Faitel Stern (eine Anspielung auf den jüdischen Antagonisten Veitel Itzig aus Freytags *Soll und Haben*), einer grotesk jiddisch radebrechenden und körperlich allen Stereotypen entsprechenden Judenfigur, zu dem deutschen, blonden Junker Siegfried Freudenstern zu werden. Schließlich finden sich sogar eine deutsche Braut und ein christlicher Pastor, um durch den Vollzug der Ehe diesen Versuch des Passing vom Juden zum Deutschen zu besiegeln. Bei der Hochzeitsfeier stürzt die unter Mitwirkung zahlreicher Experten mühsam fabrizierte Gestalt jedoch wie eine fallengelassene Marionette in sich zusammen und die offenbar ununterdrückbare ›jüdische Natur‹ bricht wieder durch. Alle Kriterien des literarischen Antisemitismus nach dem Modell Gubsters finden sich hier erfüllt, insofern wäre Panizzas Erzählung mit ihrer Moral, dass das ›Blut‹ durch keinerlei Anstrengung oder Sozialisation überwindbar scheint, ein Beispiel für das Aufweisen von Antisemitismus. Zugleich jedoch gibt es zahlreiche Textelemente, die diese Lesart infrage stellen: So berichtet der von den abstoßenden Details der grotesken Prozedur faszinierte Erzähler keineswegs neutral, sondern ist ursächlich verantwortlich für den Anpassungsdruck, dem die jüdische Figur unterworfen wird. Auch agieren die allesamt deutschen Figuren um Itzig herum allein aus (doch eigentlich den Juden unterstellter) Geldgier. Die angestrebte deutsche ›Rasse‹ und Kultur erscheinen zudem als lächerlich und defizitär. So wird in der Forschung auch eine Lesart vorgeschlagen, der zufolge *Der operirte Jud'* durch die Vorführung der Unmenschlichkeit des auferlegten Assimilationsgebots (in der Terminologie Gubsters) Antisemitismus aufzeigt, die antisemitische Ideologie also zu problematisieren und kritisierbar zu machen sucht.²⁰ Der Widerspruch zwischen dieser Lesart und dem desaströsen Rückfall der Figur ins antisemitische Stereotyp am Schluss der Erzählung lässt sich nicht auflösen; der literarische Text nimmt sich hier eine Ambiguität heraus, die Manns *Wälsungenblut* abgeht.

²⁰ Vgl. Joela Jacobs: »... und die ganze pfälzisch-jüdische Sündfluth kam dann heraus.« Monstrosity and Multilingualism in Oskar Panizza's *Der operirte Jud'*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3 (2012), S. 62–73.

Eine dezidiert antisemitismuskritische und über das Vorurteil aufklärende Literatur stammt dagegen überwiegend von jüdischen Autoren. Während in einer der parabelhaften Erzählungen Franz Kafkas wie *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (1924) das Mäusevolk nicht explizit als jüdisch benannt wird, allerdings auf bestimmte jüdische Erfahrungen und Zuschreibungen (wie seine Zerstreung und fortwährende Verfolgung sowie eine praktische Schlaueit und Humor als Überlebensstrategien) anspielt,²¹ stellten erfolgreiche jüdische Schriftsteller der Weimarer Republik wie Jakob Wassermann mit autobiografischer Dringlichkeit in *Mein Weg als Deutscher und Jude* (1921) oder Lion Feuchtwanger mit sozialhistorischer Genauigkeit in *Jud Süß* (1925) die jüdische Diskriminierungserfahrung dar. Während Wassermann das eigene, selbstzerstörerische Leiden an der paradoxen Situation deutscher Juden zwischen Assimilationsforderung und verwehrter Anerkennung beschreibt, entfaltet Feuchtwanger 1925 in seinem historischen Roman kenntnisreich die bedrückende Situation deutscher Juden im späten Mittelalter als Vorgeschichte der im 18. Jahrhundert angesiedelten Handlung um einen historisch verbürgten Württemberger Hofjuden. Er integriert in seine Beschreibung der Zustände statistisches und historisches Wissen, beziffert die geringe Zahl des jüdischen Bevölkerungsanteils und nennt Gründe für die den Opfern der Ghettoisierung angelasteten Makel wie Schmutz und Krankheit. Das von Feuchtwanger gezeichnete Bild des deutschen Judentums zur Zeit der Aufklärung im Spannungsfeld zwischen Armut und wirtschaftlichem Aufstieg ist zwar nicht frei von Klischees, veranschaulicht jedoch die Sündenbockfunktion, in die der titelgebende Hofjude, bemerkenswerterweise ein überaus ambivalenter Charakter, von der Mehrheitsgesellschaft gezwungen wird. Damit wird der Romancier zum Chronisten der Judenverfolgung und nutzt die literarische Form, um Empathie mit der diffamierten Minderheit zu ermöglichen. Bemerkenswert ist auch, dass der Roman in Deutschland zunächst wenig erfolgreich war und erst, nachdem eine englische Übersetzung allein im Erscheinungsjahr in 23 Auflagen nachgedruckt wurde, Feuchtwanger auch in Deutschland zum Bestsellerautor avancierte. Die deutsche Literaturkritik warf dem Roman gleichwohl vor, ein projüdisches Tendenzwerk zu sein.

1933 wurde Lion Feuchtwanger von den Nationalsozialisten ausgebürgert, seine Romane wurden verboten und öffentlichkeitswirksam verbrannt. Mit Veit Harlans tendenziöser Verfilmung des historischen, wenngleich propagandistisch massiv verfälschten *Jud Süß*-Stoffes setzte das Regime 1940 eine wirkmächtige Gegenerzählung ins Werk, die der

21 Vgl. Ritchie Robertson: *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford 1985.

mephistophelisch angelegten Hauptfigur ›Rassenschande‹, Rachsucht und Intrigantentum andichtet. Im bewussten Rückgriff auf die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts, hier Wilhelm Hauffs Novelle *Jud Süß* (1827), legitimierte die NS-Propaganda ihre nun rassistisch fundierte Erzählung vom alles zersetzenden und die ›Volksgemeinschaft‹ bedrohenden Juden. Wenngleich in Hauffs Bearbeitung des Stoffs das rassistische Element des Antisemitismus noch fehlte, war hier bereits die binäre Struktur des auf seinen eigenen (ökonomischen) Vorteil bedachten Juden Joseph Süß Oppenheimer einerseits und den von ihm ausgebeuteten Christen und Deutschen andererseits präfiguriert.

Da das leitende Ideologem des Nationalsozialismus der rassenbiologische Antisemitismus war, fallen die literarischen Zeugnisse, die während des ›Dritten Reiches‹ in Deutschland erscheinen konnten, entsprechend einseitig aus: etwa in dem nationalsozialistischen Initiationsroman *Der Befehl des Gewissens* des Bestsellerautors Hans Zöberlein von 1937, in dem das Jüdische ganz in der Manier des Parteikampfblattes *Der Stürmer* als auszurottendes Ungeziefer firmiert. In der Literatur einer ›inneren Emigration‹ musste, soweit sie veröffentlicht werden konnte, jede pro-jüdische Positionierung ausgespart oder aber stark verfremdet werden, etwa wenn in Ernst Jüngers damals von den entsprechenden Kreisen als Widerstandsbuch gelesener dystopischer Parabel *Auf den Marmorklippen* (1939) die Rede davon ist, dass das niedere ›Waldgelichter‹ des antagonistischen ›Oberförsters‹ Menschen bei Nacht und Nebel abholt und man von diesen nie wieder etwas gehört habe. Hieraus erwächst allerdings auch romanintern keinerlei Widerstandspotential gegen die hier naheliegende Assoziation der – realiter keineswegs heimlichen, sondern vor aller Augen durchgeführten – Deportation jüdischer Mitbürger, dient der Roman doch allein der Rechtfertigung der Entscheidung des Autors zu einer *Désinvolture*, eines Nichtmitmachens an den Niederungen des politischen Geschehens, zugunsten eines Rückzuges auf eine überlegene, kosmisch-überzeitliche Beobachterposition.

Als die eigentliche Zäsur im literarischen Umgang mit dem Antisemitismus erweist sich damit das Jahr 1945 mit der Beendigung des Krieges und der Offenlegung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik vor der Weltöffentlichkeit, die nun auch von den Deutschen kaum mehr gelehnet werden konnte. Im Rahmen alliierter Reeducation-Bemühungen wurde in der medialen und politischen Öffentlichkeit ein Anti-Antisemitismus als neue Norm durchgesetzt, so dass der Antisemitismus, der über 150 Jahre eine Leitideologie der Deutschen abgegeben hatte, zunehmend in die Kommunikationslatenz abgedrängt wurde. Das heißt: Antisemitische Vorstellungen waren durchaus noch vorhanden, unterlagen jedoch einer

Tabuisierung. Sie öffentlich zu äußern, konnte Sanktionierungen nach sich ziehen. Ein früher, vermeintlich der Aufarbeitung der Shoah gewidmeter Text wie Kurt Ziesels Roman *Daniel in der Löwengrube*, der bei Erscheinen 1952 als projüdisch empfunden wurde, wäre wenige Jahre später schon nicht mehr akzeptabel gewesen, ließ der ehemalige NS-Journalist doch in seiner Geschichte eines versehentlich ins KZ geratenen Landsers, der dann Haft und Ermordung mit seinen jüdischen ›Schicksalsgenossen‹ erleiden muss, ebenjene als Wiedergänger klassischer antisemitischer Typen wie den ›mauschelnden‹ Hausierer oder den ideologischen Eiferer auftreten. Die Figuren sind gezeichnet mit körperlichen Stigmata und abstoßenden Tiermetaphern, eine stereotypische ›schöne Jüdin‹ (ein zentrales, wenngleich sich fortwährend wandelndes Motiv in der deutschsprachigen Literatur seit dem 17. Jahrhundert)²² dient dazu, dem nichtjüdischen Protagonisten mütterlich-vergebend die Absolution zu erteilen. Schon hier wird deutlich, dass den – gar nicht so zahlreichen – jüdisch markierten Figuren in der deutschen Nachkriegsliteratur oft eine Funktion im Sinne der Tätergesellschaft zukommt: sei es als Stimme einer mehrheitsgesellschaftlich eingeforderten ›Versöhnung‹²³ von Juden und Deutschen oder aber als Objekte, an denen sich der Heroismus von dem Nationalsozialismus widerstehenden Deutschen beweisen konnte.

Eben diese Instrumentalisierung weisen Erfolgsromane der ost- wie westdeutschen Nachkriegsliteratur auf, etwa der Roman *Nackt unter Wölfen* (1958) des DDR-Autors Bruno Apitz, einem Gründungsmitglied der sozialistischen Einheitspartei SED, der den staatlich verordneten sogenannten Buchenwaldmythos eines erfolgreichen kommunistischen Aufstands stiftete. In Apitz' Roman retten die kommunistischen Häftlinge unter Einsatz ihres Lebens ein jüdisches Kind und beweisen so ihre moralische Überlegenheit. Nahezu zeitgleich erschien 1957 in Westdeutschland der Roman *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch, einem der Gründerväter der Gruppe 47. Die 1947 gegründete Gruppe 47 war für ein halbes Jahrhundert der den deutschsprachigen Literaturbetrieb dominierende Zusammenschluss von Schriftstellern und Literaturkritikern, die unter Schlagworten wie »Kahlschlag« und »Tabula rasa« nach einer neuen, vom Faschismus unbelasteten Sprache suchten. Das antifaschistische Bekenntnis der Gruppe beruhte bei nicht wenigen Gruppenmitgliedern, die generationsbedingt überwiegend Kriegsteilnehmer und zum

22 Vgl. Florian Krobb: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Tübingen 1993.

23 Vgl. Saskia Fischer: »Just Another ›Legend of the Forgiving Jew‹? The Art of Coping with Wrongdoing and How Literature Can Assist«, in: Maria-Sibylla Lotter/dies. (Hg.): *Guilt, Forgiveness, and Moral Repair – A cross-cultural Comparison*, Cham 2022, S. 153–177.

Teil auch in jungen Jahren in den nationalsozialistischen Partei- und Propagandaapparat eingebunden gewesen waren, auf einer Verleugnung der eigenen Biografie: am drastischsten wohl beim späteren Nobelpreisträger Günter Grass, der jahrzehntelang seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS verschwieg, aber auch bei Andersch, der sich auf dem Höhepunkt der Judenverfolgung von seiner jüdischen Frau hatte scheiden lassen, damit er in die Reichsschrifttumskammer aufgenommen werden konnte. Die Gemengelage einer nicht eingestandenen früheren faschistischen Prägung und eines empfundenen Rechtfertigungszwangs führte zu teilweise kuriosen literarischen Resultaten, bei denen die in Anspruch genommene Unschuldbehauptung oft genug mit einem Wegsehen von der Shoah einherging. In Anderschs *Sansibar*, jahrzehntelang eine beliebte Schullektüre im bundesrepublikanischen Deutschunterricht, rettet der kommunistische Protagonist – hierin analog zu Apitz' *Nackt unter Wölfen* – ein jüdisches Mädchen ins schwedische Exil. Das Mädchen Judith wird dabei mit diversen antisemitischen Stereotypen wie Reichtum, Dekadenz, Hast, dunklem Haar und offenbar erwähnenswerter Nase und ebensolchen Lippen in ihrem »fremdartigen Rassegesicht«²⁴ ausgestattet. Sie zu retten, liegt eigentlich nicht im Interesse des Protagonisten, der sie aufgrund seines Klassenbewusstseins sogar verabscheut. Es war die Auschwitzüberlebende und Germanistin Ruth Klüger, die Jahrzehnte später darauf hingewiesen hat, dass die Rettung der Jüdin die Konstruktion eines moralisch integren Helden erlaubte, die sie als eigene »Wunscherfüllung«, als eine Art »Wiedergutmachungsphantasie« des Autors interpretiert.²⁵ Damit eine derart unterkomplexe Idee von Wiedergutmachung funktioniert, müssen weitergehende Fragen nach der Bedrohung der Jüdin durch die Deutschen im Roman ungestellt bleiben. So kommt die Shoah mit keinem Wort in dem Roman vor, die massenhafte Ermordung wird latent gehalten, selbst Nazis treten nur in homöopathischer Dosierung auf und dürfen auch nur »die Anderen« genannt werden. Entsprechend wird auch der dem Autor wie seinen deutschen Lesern in diesem künstlich bereinigten Setting offenbar unproblematisch erscheinende Antisemitismus keiner literarischen Analyse unterzogen.

Der Versuch, eine neue Sprache nach der Zäsur der Shoah zu finden, wurde letztlich weniger von den Mitgliedern der Gruppe 47 eingelöst, als von solitären Autoren wie Paul Celan, dessen Lesung aus der bereits

24 Alfred Andersch: »Sansibar oder der letzte Grund«, in: ders.: *Werkausgabe in Einzelbänden*, Bd. 2, Zürich 1970, S. 59.

25 Vgl. Ruth Klüger: »Gibt es ein ›Judenproblem‹ in der deutschen Nachkriegsliteratur?«, in: dies.: *Lauter Katastrophen. Über deutsche Literatur*, Göttingen 1994, S. 9–38, hier S. 17.

1944/45 entstandenen *Todesfuge* bei einer Tagung der Gruppe im Jahr 1952 durchfiel: Der Shoah-Überlebende Celan lese ja wie NS-Propagandaminister Joseph Goebbels, Gruppenchef Hans Werner Richter befand gar, Celan habe »einen Singsang vorgelesen wie in einer Synagoge«. ²⁶ Eine ernsthafte literarische Aufarbeitung des Antisemitismus, die die Literatur der Landsergeneration weitgehend vermissen ließ, kam erst mit den breitenwirksamen Bühnenwerken etwa eines Max Frisch oder Peter Weiss in Gang, wobei auch an diesen Beispielen die eng gezogenen Akzeptabilitätsgrenzen der Zeit deutlich werden. Während Frischs *Andorra* (1961) einerseits unmissverständlich und in entlarvender Absicht die Wirkmacht antisemitischer Stereotype und ihr Fortwirken bis in die damalige Gegenwart herausstellt, wurde andererseits in der Forschung schon früh kritisiert, dass es ausgerechnet eine nicht-jüdische Figur sei, die als Repräsentant von Millionen ermordeter Juden fungiert. ²⁷ Damit aber zeige das Drama gerade nicht die tatsächliche Bedrohung jüdischen Lebens durch Antisemitismus, sondern verhandle diesen wiederum auf einer abstrakten, ahistorischen Ebene, die den Antisemitismus mit jeglichen anderen Mechanismen der Ausgrenzung und Marginalisierung von Menschen und sozialen Gruppen gleichsetze. Stärker noch wiegt der von Nike Thurn formulierte Widerspruch, dass es der für einen Juden gehaltene, aber letztlich *Nicht-Jude* Andri ist, der den antisemitischen Vorurteilen konträr entgegensteht. Damit aber werden sie, entgegen der eigentlichen Intention des Stücks, eben nicht widerlegt, sondern implizit bestätigt: Ein *Nicht-Jude* erscheint als *nicht-jüdisch*. ²⁸ Auch wenn der aufklärerische Impetus des Dramas durchaus Ausdruck eines zunehmend kritischer werdenden Erinnerungsdiskurses nach 1945 ist, weicht das Stück zugleich einer tiefergehenden reflektierten Auseinandersetzung mit der Spezifik eines ›Antisemitismus nach Auschwitz‹ aus. Peter Weiss' ›Oratorium‹ *Die Ermittlung* (1965), das die Beschäftigung mit dem Frankfurter Auschwitzprozess (1963–1965) auf die Bühne bringt, nimmt ebenfalls in diesem Kontext eine ambivalente Stellung ein. Zwar kommen in der *Ermittlung* erstmals und ausführlich in der Literatur- und Theatergeschichte auf Grundlage der Originalzeugenaussagen und damit auf der Basis umfangreichen historischen Materials die Überlebenden der Konzentrationslager selbst zu Wort. Doch in Weiss' Stück wird der Blick gerade nicht auf die auf Vernichtung zielende

²⁶ Zit. nach John Felstiner: *Paul Celan. Eine Biographie*, München 2000, S. 98.

²⁷ Vgl. Peter Pütz: »Max Frischs *Andorra* – ein Modell der Mißverständnisse«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Max Frisch* (= Text + Kritik, Bd. 47/48), München 1975, S. 37–44.

²⁸ Vgl. Nike Thurn: »›Blut und Holz‹. Zur Ambivalenz des Aufzeigens und Aufweisens von Antisemitismus in Max Frischs *Andorra*«, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlage* LXVII (2015), H. 2, S. 52–62.

antisemitische Ideologie gerichtet, sondern die Perspektive hin zu einer Gesellschaftsanalyse der Mentalitäten und Bedingungen ausgeweitet, die den Nationalsozialismus erst ermöglicht hatten und noch in den 1960er Jahren weiter wirksam waren. Statt einer dezidierten Auseinandersetzung mit den antisemitischen Strukturen (die Worte Jude oder Jüdin werden im Text gänzlich vermieden), wendet sich Weiss aus sozialistischer Überzeugung besonders einer Kritik am kapitalistischen System zu.

Gerade vor dem Hintergrund eines im Laufe der bundesrepublikanischen Geschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer stärker in die Latenz abgedrängten Antisemitismus erwies sich die Literatur aufgrund ihres Potentials zu einer mehrfachen Codierung als ein Medium, in dem die Grenzen des Sagbaren im medialen und politischen Diskurs weniger strikt erschienen. Versuche, diese der Literatur als in ihrer Freiheit vom deutschen Grundgesetz besonders geschützten Gattung der Kunst zugestandene Ambiguität auszureizen, haben immer wieder engagiert geführte öffentliche Debatten provoziert, die stets den Kreis bloß literarisch Interessierter überschritten. So ließ der Theater- und Filmregisseur Rainer Werner Fassbinder in seinem Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* 1974 die Figur eines Immobilienspekulanten auftreten, die nur »Der reiche Jude« heißt und deren Funktion es ist, die Neubaupläne der Stadt ohne Rücksicht auf die betroffene Bevölkerung durchzuführen. »Der reiche Jude« scheint prädestiniert hierfür, da er in seiner Position als Überlebender der Shoah kein Mitleid mit den Deutschen verspüre und gleichwohl aufgrund der herrschenden anti-antisemitischen Doktrin in der Bundesrepublik unangreifbar sei. Das grobschlächtig gebaute Stück basiert auf dem 1973 erschienenen Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* von Gerhard Zwerenz, der aus einer linken Positionierung ausbeuterische Lebensverhältnisse in der Bundesrepublik anprangert. Die Figur des jüdischen Häuseraufkäufers Abraham im Roman wurde als Karikatur des Bauunternehmers Ignatz Bubis gelesen, der zugleich Vorstandsmitglied der Frankfurter Jüdischen Gemeinde war. Die antisemitische Verzeichnung der Figur, die skrupellos die Schuldgefühle ihrer Umwelt einkalkuliert, verrät Motive einer nachkriegstypischen Schuldabwehr, die sich einer Täter-Opfer-Umkehr bedient. Fassbinder war ungleich prominenter als Zwerenz, sein Stück sollte im renommierten Suhrkamp-Verlag erscheinen, der die Schriften jüdischer Intellektueller wie Theodor W. Adorno und Walter Benjamin verlegt und der die bereits vorbereitete Druckfassung nach öffentlicher Kritik einstampfen ließ. Das Stück konnte an seinem Schauplatz Frankfurt am Main, wo ein erbitterter Häuserkampf zwischen Politik und Investoren auf der einen Seite und Bürgern und linken Protestierenden auf der anderen Seite tobte, nicht aufgeführt werden. Ein erneuter Versuch wurde 1985 mittels einer

Besetzung des Frankfurter Schauspielhauses durch jüdische Aktivisten verhindert, die auf diese Weise erstmals in der Nachkriegsgeschichte die politische Bühne betraten und sich öffentlichkeitswirksam in Opposition zur Mehrheitsgesellschaft positionierten. Fassbinders Stück war laut Aussage des Autors als Kritik des Philosemitismus gedacht, seine dafür unzureichenden Mittel entsprangen einer Kunstpraxis der Protestkultur, in der jegliche Enttabuisierung als aufklärerisch gutgeheißen wurde. Der Fassbinder'sche Theater text ist gleichwohl ambivalenter als seine Romanvorlage: Zwar führt er seine Kritik des Philosemitismus unter Rückgriff auf antisemitische Bilder durch, wie Bodek 1991²⁹ gezeigt hat, doch diese werden der jüngeren Forschung zufolge³⁰ stets von anderen, höchst fragwürdigen Figuren aufgerufen und zudem vom tatsächlichen Handeln der jüdischen Figur negiert. Auch im Falle von *Der Müll, die Stadt und der Tod* ist die Frage nach einem Aufweisen oder aber Aufzeigen von Antisemitismus nicht eindeutig zu beantworten.

Möglicherweise war das eigentliche, uneingestandene Skandalon des Stücks jedoch, dass Fassbinder dem Publikum die Darstellung genuiner Antisemiten zumutete – sind doch Figuren, die Träger antisemitischer Einstellungen sind, auffallend selten in der Nachkriegsliteratur vertreten. Hierfür spräche, dass der 1983 erschienene und ebenfalls im Frankfurter Milieu angesiedelte Roman *Das Bett* von Martin Mosebach nicht skandalisiert wurde, obwohl sich in ihm ähnlich drastische antisemitische Charakterisierungen jüdischer Figuren finden.³¹ Es ist bezeichnend, dass Texte, die den Antisemitismus auch über seine Träger problematisieren, oft von jüdischen Autoren stammen. Ein internationaler Bestseller wie Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (USA 1971/D 1977) wurde trotz seines immensen Erfolges im englischen Sprachraum in der deutschen Verlagslandschaft zunächst konsequent ignoriert. Hilsenraths Roman bezieht seine satirische Wirkung aus dem Umstand, dass der SS-Mann und Massenmörder Max Schulz nach der deutschen Niederlage die Identität seines Kindheitsfreundes, des später von ihm selbst im Konzentrationslager ermordeten Juden Itzig Finkelstein, annimmt. Die dichotomische Anlage von Freytags kanonischem Roman *Soll und Haben* wird von Hilsenrath

²⁹ Vgl. Janusz Bodek: *Die Fassbinder-Kontroversen. Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes*, Frankfurt a.M. u.a. 1991.

³⁰ Vgl. Nike Thurn: »Ein ›Reicher Jude‹ – und dessen Konstrukteure. Zur Darstellung von Juden und Antisemiten in Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*«, in: Nicole Colin/Franziska Schöfler/dies. (Hg.): *Prekäre Obsessionen. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Bielefeld 2012, S. 269–293.

³¹ Vgl. Stephan Braese: »›... als ob man ein Bündel raschelndes Papiergeld küsst‹ – Reiche Juden in der westdeutschen Nachkriegsliteratur«, in: Fritz Backhaus/Liliane Weissberg/Raphael Gross (Hg.): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*, Frankfurt a.M. 2013, S. 392–406.

dabei geschickt travestiert: Der Jude Itzig erscheint hier als anständiger, mustergültig ›arisch‹ aussehender Charakter, während die gesamte Physiognomie des verschlagenen Max die tradierten antisemitischen Körperstereotype bedient. Gerade deshalb kann er in der verlogenen deutschen Nachkriegsgesellschaft als Jude passieren, deren Philosemitismus somit als bloße Entlastungsstrategie entlarvt wird. Als Ich-Erzähler lädt die antisemitische Täterfigur den Leser dabei zur Identifikation ein und verstrickt ihn so in seine abgründige Maskerade.

Eine ähnliche Wirkungsabsicht verfolgt der – einer breiteren Öffentlichkeit allerdings weitgehend unbekannt – Roman *Der Tod des Widersachers* von Hans Keilson aus dem Jahr 1989, der erst über zwanzig Jahre später in der literaturwissenschaftlichen Forschung für einige Resonanz sorgte.³² Eigentlich ein Roman, der das Jüdische und damit das eindeutig Antisemitische zu verdecken scheint (die Zu- oder Selbstbeschreibung als Jude erfolgt im Roman nicht; sie wird aber durchaus erkennbar), ist er doch ein Text, der bei genauerer Betrachtung einmal mehr unterstreicht, dass es vor allem jüdische Autoren sind, die sich nach 1945 der Herausforderung des Antisemitismus stellen. Keilson dämonisiert den Widersacher des jüdischen Protagonisten und Ich-Erzählers gerade nicht und wagt es damit, die Figur des Antisemiten aus der Tabu-Zone des Nazi-Schergen herauszuholen und menschlich zu gestalten. Diese Perspektive, die eine antisemitische Figur nicht als grausam-dämonischen Gewalttäter zeigt, ohne damit den Hass und die von ihm ausgehende Gewalt zu verdrängen, fordert nicht nur die Lesenden, sondern auch die jüdische Hauptfigur in provozierender Weise heraus. Dieser Roman eines jüdischen Autors verhindert die in der Literatur nach 1945 immer wieder auffindbare entlastende Projektion, den Antisemiten als eine eindeutig böse und damit leicht abzulehnende Figur zu gestalten. Stattdessen setzt der Text zu einer schonungslosen psychologischen Selbstreflexion menschlicher Natur an, die sogar so weit führt, dass der jüdische Ich-Erzähler in seinem eigenen Spiegelbild den antisemitischen Widersacher zu erkennen glaubt.

In der Gegenwartsliteratur vertieft Maxim Biller eine solch reflektierte, den Menschen und die Gesellschaft (selbst-)beobachtende Perspektive auf Antisemitismus in einer Weise, die in ihrer analytischen Schärfe in der Literatur der Gegenwart weitgehend singulär ist. Weit entfernt von einem entschuldigenden Blick auf den rechten Gewalttäter, wie ihn Juli Zeh in ihrem Roman *Über Menschen* (2021) verteidigt, indem sie ihn als

³² Vgl. Heinrich Detering: »Ich war der Niemand. Über Hans Keilsons Roman *Der Tod des Widersachers*. Nachwort«, in: Hans Keilson: *Der Tod des Widersachers*, Frankfurt a.M. 2010, S. 237–249.

gesellschaftlich und sozial abgehängte, bemitleidenswerte Figur entwirft, entfaltet Biller in seinem Roman *Der falsche Gruß* (2021) ein komplexes Vexierspiel, indem sich Wahrheit und Lüge, entlastender Selbstbetrug und die Projektion der eigenen Abgründe auf ›den Anderen‹ immer weiter verzweigen. Der Text wird ausschließlich aus der Perspektive eines Antisemiten erzählt. Dabei lässt die Erzählweise immer durchscheinen, dass der Hass Erck Dessauers, der Hauptfigur, auf die jüdische Autorfigur Barsilay Ausdruck einer verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung ist, die es verhindert, dass sich Dessauer selbst als Hassender erkennt. Und doch ist die antisemitische Erzähler-Figur Dessauer in ihrem neurotischen Zweifel, in ihrer Angst, doch eigentlich selbst der Verfolgte zu sein, nicht gänzlich diskreditiert, zumindest eröffnet die Erzählperspektive Raum, den Erzählungen, Ausflüchten und Verleugnungen Dessauers minutios zu folgen. Mit dieser Figurenzeichnung und Erzählweise wird die Trennung zwischen Lesenden und einer antisemitischen Figur durchlässig. Doch dieses Spiel mit der Empathie läuft gerade nicht zwangsläufig auf ein Verstehen der Hauptfigur zu, sie führt die Lesenden vielmehr jenseits einer identifikatorischen Lektüre an den Punkt heran, über die eigene Nähe oder den eigenen Abstand zu einem antisemitischen Charakter nachzudenken und sich so selbst als moralisches Subjekt zu erkennen. Im Unterschied zu Keilson lässt Billers Roman es nicht bei einer psychologischen Darstellung bewenden. Indem Biller den Protagonisten (als entlarvende, kritische Kontrafaktur von Walsers Literaturbetriebssatire *Tod eines Kritikers*, die 2002 eine veritable Antisemitismusdebatte auslöste, da sie sich gegen den Shoah-Überlebenden Marcel Reich-Ranicki richtete) als Schriftstellerfigur anlegt und beschreibt, wie dessen perfider Dokumentarroman, der letztlich nichts anderes als eine Verleugnung der deutschen Schuld am Holocaust ist, vom gesamten Literaturbetrieb und Feuilleton begeistert aufgenommen wird, nimmt der Text zudem die abgründige Seite auch der deutschsprachigen Literatur und literarischen Öffentlichkeit in den Blick. Als kritischer Diskursroman der Gegenwart zeigt der Text den Antisemitismus eben dort, wo er vom gefälligen Selbstbild des Literaturbetriebs meist zu negieren versucht wird: inmitten der Welt humanistischer Kunst- und Bildungsideale.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass sowohl durch derartige, den Antisemitismuskurs reflektierende Werke, aber auch durch die Skandalisierung als antisemitisch gelesener Werke (etwa auch von Martin Walsers umstrittener Friedenspreisrede *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede* von 1998 und dessen Skandalroman *Tod eines Kritikers* von 2002)³³

33 Vgl. Matthias N. Lorenz: »Auschwitz drängt uns auf einen Fleck«. *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*, Stuttgart/Weimar 2005.

eine schrittweise gesamtgesellschaftliche Sensibilisierung für literarischen Antisemitismus vorangetrieben wurde. Zum Gesamtbild der Verhandlung des Themas Antisemitismus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gehört jedoch ebenso der Befund, dass Werke, die – wie zuvor schon Ziesels *Daniel in der Löwengrube* oder Mosebachs *Das Bett* – mehr als nur ›fahrlässig‹ mit antisemitischen Topoi spielen, in der Erstrezeption überhaupt nicht adäquat als judenfeindliche Invektiven erfasst, geschweige denn skandalisiert wurden. Werke bekannter und auflagenstarker Autoren wie Martin Walser (*Ohne einander*, 1993), Bernhard Schlink (*Die Beschneidung*, 2000) oder Uwe Tellkamp (*Der Eisvogel*, 2005) sind angesichts der in den Nachkriegsjahrzehnten errungenen Tabuisierung antisemitischer Äußerungen mit mehr oder minder wirksamen Textstrategien zur fiktionalen Immunisierung gegen eine allzu eindeutige Lesart ausgestattet und wurden erst in nachgeholt literaturwissenschaftlichen Lektüren einer entsprechenden Antisemitismuskritik unterzogen. So erweist sich das literarische Feld der Gegenwart als ambivalent: In den mittlerweile dominanten anti-antisemitischen Common Sense, der sich der Erfahrung der staatlich betriebenen Judenfeindschaft im Nationalsozialismus und der darauf folgenden gesamtgesellschaftlichen Lernschritte verdankt und dessen Zeugnisse durchaus identitätspolitische Funktionen für die nicht-jüdische Mehrheitsgesellschaft und ihren Täterkomplex erfüllen, stoßen sowohl jene Werke, die unter dem Deckmantel literarischer Freiheit und Mehrdeutigkeit weiterhin jüdische Figuren stereotypisch verzeichnen, als auch jene literarischen Entwürfe, die den Antisemitismus und seine Träger analytisch zu erfassen suchen. Die deutschsprachige Literatur bleibt damit auch im 21. Jahrhundert ein herausgehobener Ort, an dem das Verhältnis von Judentum und Nation kontrovers ausgetragen wird; es erscheint aber auch als das kulturelle Medium, das sich seiner Verstrickung in den Antisemitismus zunehmend selbst bewusst wird.

MIRJAM WENZEL

Das unerkannte Vermächtnis des deutsch-jüdischen Liberalismus der Bundesrepublik. Ein Essay zu Jason Stanleys Rede über das Novemberpogrom in Frankfurts Westendsynagoge

Für Micha Brumlik

Der 9. November ist ein einschneidendes Datum in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. An diesem Tag »verdichtet sich unsere jüngere Geschichte in ihrer Ambivalenz, mit ihren Widersprüchen, ihren Gegensätzen«,¹ formulierte Wolfgang Schäuble im Jahr 2018 bei einer Gedenkveranstaltung im deutschen Bundestag und bezog sich dabei sowohl auf die Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann und Karl Liebknecht am 9. November 1918, als auch auf den Zusammenhang zwischen dem Hitlerputsch 1923 und dem Novemberpogrom 1938, sowie, last but not least, auf den Fall der Mauer zwischen den beiden deutschen Staaten im Jahr 1989. Seit den 1990er Jahren stehen politische Repräsentanten in Deutschland aufgrund der historischen Vielschichtigkeit des Datums am 9. November stets vor der Frage, wie sie diese in ihren Reden gewichten, an was sie in offiziellen Veranstaltungen erinnern und wem sie gedenken sollten? Dies gilt insbesondere für die amtierenden Bundespräsidenten, derzeit also für Frank-Walter Steinmeier. Im Jahr 2025 lud er erneut erlesene Gäste ins Schloss Bellevue ein,² um ihnen in Form einer Rede darzulegen, wie die verschiedenen historische Ereignisse miteinander in Verbindung gebracht werden könnten: »Betrachten wir diesen Jahrestag des 9. November doch einmal als Seismographen«, schlug Steinmeier vor, und fuhr fort: »Was erzählt er uns darüber, was uns verbindet und was uns auseinandertreibt, wie wir zusammenleben und was uns wichtig ist? Welche Erschütterungen und Friktionen, welche Ausschläge und Risse in unserer Gesellschaft zeichnet er auf?«³

1 Wolfgang Schäuble: »Begrüßungsansprache zur Gedenkveranstaltung am 9. November«, <https://www.bundestag.de/parlament/praesidium/reden/018-577028> (aufgerufen am 06.01.2026).

2 Am 9. November 2023 hatte der Bundespräsident schon einmal Repräsentanten der jüdischen Gemeinschaft und der DDR-Bürgerrechtsbewegung sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, darunter auch mich zu einer Diskussionsveranstaltung über zukünftige Formen der Erinnerung an den 9. November ins Schloss Bellevue eingeladen, die aufgrund eines tragischen Todesfalls jedoch abgebrochen werden musste.

3 Frank-Walter Steinmeier: »Die Selbstbehauptung der Demokratie – das ist die Aufgabe unserer Zeit«, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2025/11/251109-9-November-Matinee.html> (aufgerufen am 06.01.2026).

In diesem Essay möchte ich mir Steinmeiers Frage zu eigen machen, denn ich war am 9. November 2025 an dem Ort, der seismographisch dafür war, »was uns verbindet und was uns auseinandertreibt«: die Frankfurter Westendsynagoge. Hier hielt der US-amerikanische Philosoph Jason Stanley eine Rede, die unter den Zuhörenden Unmut auslöste und zum Gegenstand einer bundesweiten Feuilletondiskussion wurde.

Im Jahr 2025 lud die Jüdische Gemeinde Frankfurt erneut Repräsentanten des Landes Hessen sowie der Stadt Frankfurt zu ihrer traditionellen Gedenkveranstaltung an das Novemberpogrom in die Westendsynagoge ein. Als prominenten Redner kündigte sie den Faschismustheoretiker Stanley an, der einen Vortrag über »die Bedeutung der Reichspogromnacht: damals und heute« halten und eine internationale Perspektive auf die Zunahme von Hass, Hetze und Demokratiefeindlichkeit in Deutschland eröffnen sollte. Von dem Vortrag des bekannten Faschismustheoretikers versprach sich der Vorstandsvorsitzende und Kulturdezernent der Gemeinde, Marc Grünbaum, auch eine Stärkung des politischen Appells, mit dem er die Gedenkveranstaltung eröffnete, nämlich der Einleitung eines Parteiverbotsverfahrens gegen die AfD. Nach zwei weiteren Grußworten betrat der Philosoph etwa eine Stunde nach Veranstaltungsbeginn schließlich das Podium und erzählte, wie seine Großmutter das Novemberpogrom 1938 in Berlin erlebt und aus diesem die Konsequenz gezogen hatte, mit ihrem Mann in die USA zu fliehen. Anschließend widmete sich Stanley globalen politischen Entwicklungen, wie etwa dem Erstarken des faschistischen Freund-Feind-Denkens und kritisierte, dass dieses auch den deutschen Diskurs über Israel präge. Diese Kritik stieß unter den Zuhörenden – insbesondere unter Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde – auf Unbehagen und Widerspruch, so dass es zu zunehmender Unruhe und Zwischenrufen kam. Einige Gemeindemitglieder verließen den Gebetsraum. Daraufhin trat Rabbiner Julien Chaim Soussan an Stanley heran und bat ihn, seine Rede allmählich zu beenden. In einem am darauffolgenden Tag veröffentlichten Interview gab der Philosoph zu Protokoll, dass er dies als Affront empfunden und die Synagoge im Anschluss nicht durch den Haupteingang verlassen habe, weil sich dort »mehrere aufgebracht, wütende Menschen« befanden.⁴ Die *Frankfurter Rundschau* titelte

4 Stefan Reinicke im Interview mit Jason Stanley: »Leute im Publikum haben mich angeschrien«, in: *taz*, 10.11.2025, <https://taz.de/Streit-um-Gedenken-zum-9-November/!6128718/> (aufgerufen am 06.01.2026). Zwei Tage später erschien ein Interview mit dem Vorstandsvorsitzenden Benjamin Grauman, in dem dieser Stanleys Wahrnehmung von dem Geschehen in der Synagoge widersprach; vgl. Michael Thaidigsmann im Interview mit Benjamin Grauman: »Niemand hat Jason Stanley von der Bühne gejagt«, in: *Jüdische Allgemeine*, 12.11.2025, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/niemand-hat-jason-stanley-von-der-buehne-gejagt/> (aufgerufen am 06.01.2026).

daraufhin: »Faschismus-Experte aus der Synagoge geworfen«. Anstatt sich rückzuversichern, ob weitere Anwesende die Schilderungen Stanleys bestätigen könnten,⁵ erklärte die Zeitung den Konflikt bei der Gedenkveranstaltung zu einem »beispiellosen Eklat« und bat Wolfgang Benz um eine Einordnung. Dieser deutete aus Berlin das Geschehen in der Frankfurter Synagoge als »Symptom einer neuen, autoritären Empfindlichkeit« und erklärte, dass die jüdische Gemeinschaft in der deutschen Öffentlichkeit ein »Monopol« darüber inne habe, was über Israel gesagt werden könne und was nicht. In Deutschland gelte als richtig, »was der Zentralrat, was offizielle Repräsentanten der Gemeinden für richtig erklären.«⁶

Das also waren die »Ausschläge und Risse in unserer Gesellschaft«, die am 9. November 2025 zu Tage traten: Der grellen Medienöffentlichkeit zufolge wollte die Jüdische Gemeinde Frankfurt mit der nachträglichen Distanzierung des Vorstands⁷ von der Einladung an Jason Stanley und den Unmutsbekundungen in der Synagoge den autoritären Anspruch durchsetzen, dass man Israel nicht kritisieren dürfe. Emeritierte deutsche Wissenschaftler erblickten in diesem Affront gegen den renommierten Faschismusforscher einen Beweis für die zunehmende Provinzialisierung Deutschlands und pflichteten ihrem Kollegen in seiner Verstörung über das Erlebte bei.⁸ 87 Jahre nach dem Pogrom vom November 1938 stand das deutsch-jüdische Verhältnis – zumindest laut *Frankfurter Rundschau* – auf dem Kopf: Hatten die Deutschen sich einst selbst als homogene Gesell-

5 Ich saß während der Gedenkveranstaltung unmittelbar hinter Jason Stanley und weiß daher, dass er nach seiner Rede zu seinem Platz zurückkehrte und sich mit allen Anwesenden erhob, um das Gebet El Male Rachamim zu sprechen. Mehr noch: Stanley blieb auch stehen, als Rabbiner Avichai Apel die israelische Nationalhymne Hatikwa anstimmte. Er hat die Synagoge erst nach Ende der Veranstaltung verlassen.

6 Michael Hesse: »Faschismus-Experte Jason Stanley aus Synagoge in Frankfurt geworfen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 11.11.2025, <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/faschismus-experte-jason-stanley-aus-synagoge-in-frankfurt-geworfen-94032638.html> (aufgerufen am 06.01.2026).

7 Der Vorstand der Gemeinde veröffentlichte am Morgen des 10. Oktober 2025 online ein Statement, in dem er sich von Stanley distanzierte und kritisierte, dass seine Rede einer Gedenkveranstaltung in der Westendsynagoge »unwürdig« gewesen sei, weil sie relativierende Vergleiche und Verharmlosungen enthalten habe, vgl. »Stellungnahme des Vorstands der Jüdischen Gemeinde Frankfurt«, <https://jg-ffm.de/en/press/stellungnahme-des-vorstands-der-juedischen-gemeinde-frankfurt-zum-> (aufgerufen am 06.01.2026). In einem späteren Interview mit Tom Uhlig legte Vorstandsvorsitzender Marc Grünbaum die Überlegungen, die zu diesem Statement geführt hatten, noch einmal ausführlicher dar; siehe: Tom Uhlig im Interview mit Marc Grünbaum: »Stanley relativierte in seiner Rede die Schoa«, in: *Jungle World*, 20.11.2025, <https://jungle.world/artikel/2025/47/stanley-relativierte-seiner-rede-die-shoah> (aufgerufen am 06.01.2026).

8 Aleida Assmann: »Rede von Jason Stanley: Es sollte ein Geschenk sein«, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.11.2025, URL: <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/jason-stanley-erinnert-an-deutsch-juedische-tradition-und-antisemitismus-94042053.html> (aufgerufen am 06.01.2026).

schaft provinzialisiert, in dem sie gewaltsam Jüdinnen und Juden aus ihrer Volksgemeinschaft ausschlossen, drohten nun die Nachkommen jüdischer Überlebender mit ihren Empfindsamkeiten Deutschland international zu isolieren.

Um die »Erschütterungen und Friktionen« zu skizzieren, die das verdrehte Diskursfeld der medialen Diskussion über Jason Stanleys – nicht in voller Länge gehaltene – Rede und den Konflikt in der Westendsynagoge prägten, möchte ich im Folgenden zunächst auf das Novemberpogrom 1938 in Frankfurt am Main und die Geschichte der Wiedegründung der Jüdischen Gemeinde eingehen. Anschließend werde ich schildern, was meine eigenen Beobachtungen und Gedanken während der Gedenkveranstaltung in der Westendsynagoge waren und welche Fragen das veröffentlichte Manuskript von Stanleys Rede aufwirft. Zuletzt möchte ich darauf eingehen, worin die Unterschiede zwischen Geschichte, Selbstverständnis und psychosozialer Realität von Jüdinnen und Juden in Deutschland und in den USA bestehen und inwieweit eben diese einen Konflikt bergen, dessen das deutsche Feuilleton kaum gewahr wurde.⁹

Das Novemberpogrom in Frankfurt am Main

Im Jahr 1930 machten Jüdinnen und Juden etwa 5% der Frankfurter Bevölkerung aus und bildeten damit den größten jüdischen Bevölkerungsanteil in einer Stadt des Deutschen Reichs. Dies spiegelte sich auch in der Vielfalt der jüdischen Betstuben und Synagogen, religiösen, sozialen, medizinischen, kulturellen und Bildungseinrichtungen in Frankfurt am Main wider, die während des Pogroms vandalisiert und in Teilen zerstört wurden.

Georg Salzberger, ab 1910 Rabbiner an der liberalen Hauptsynagoge und der neuerbauten Westendsynagoge, verfasste einen detaillierten Bericht über das Pogrom, dem unter anderem zu entnehmen ist, dass die prächtigen Synagogen der Stadt nicht etwa in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938, sondern am darauffolgenden Tag brannten:

⁹ Empfehlenswerte Artikel in der Debatte sind Peter Neumann: »Die abgebrochene Rede«, in: *Die Zeit*, 11.11.2025, <https://www.zeit.de/kultur/2025-11/jason-stanley-juedische-gemeinde-frankfurt-rede>; Ronen Steinke: »Jüdische Gemeinde distanziert sich von Redner«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.11.2025, <https://sz.de/li.3337298>; Arno Frank: »Eine Synagoge in Deutschland ist kein Hörsaal in den USA«, in: *Der Spiegel*, 12.11.2025, https://www.spiegel.de/kultur/jason-stanley-und-die-juedische-gemeinde-in-frankfurt-gedenken-ist-nicht-debatte-a-59210841-428b-4f44-a39a-30617ea9359c?sara_ref=re-xx-cp-sh; Eugen El: »Was bleibt von dem Eklat in der Frankfurter Synagoge?«, in: *Der Spiegel*, 14.11.2025, https://www.spiegel.de/kultur/frankfurt-skandal-rede-in-synagoge-dahinter-verbirgt-sich-ein-tiefer-konflikt-a-89acbbfb-4c71-4da6-96a2-c3376f6405a8?sara_ref=re-xx-cp-sh (alle aufgerufen am 13.01.2026).



Abb. 1: Brand der Synagoge am Börneplatz 09.11.1938; Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, S7Z Nr. 1938-104 bzw. -1055, Urheber nicht feststellbar.



Abb. 2: Fred Krochmann: Foto von der ausgerannten Börneplatzsynagoge 1939; © Historisches Museum Frankfurt.

Donnerstag, 10. November 1938, wurde ich am frühen Morgen [...] in der Börnestraße angerufen, die SA verlange von mir die Schlüssel zur Hauptsynagoge. Ich konnte nur erwidern, dass ich diese Schlüssel nicht besäße. Den langjährigen Hauswart der Westendsynagoge [...] hatten die SS-Leute [...] halbtot geschlagen, weil er die Schlüssel zur Synagoge nicht hergeben wollte. Schlimmes ahnend, machte ich mich auf den Weg zur Hauptsynagoge und fand das althehrwürdige Gebäude in Flammen. Keine Feuerwehr wehrte dem Brande, Menschen standen ringsumher, und wer ein Wort gegen die Brandstifter wagte – es waren SA-Leute, zumeist in Zivilkleidung – wurde mit Verhaftung bedroht. Ich ging weiter nach der Friedberger Anlage. Die herrliche Synagoge der Israelitischen Religionsgesellschaft stand in Flammen.¹⁰

Die beiden brennenden Synagogen waren nur zwei von etwa 40 Frankfurter Gebetshäusern, die im Novemberpogrom zuerst geplündert und dann zerstört wurden; lediglich die kleinsten unter ihnen blieben verschont. Die Verwüstung der Westendsynagoge selbst beschränkte sich aufgrund der Verzögerungen, die die Gegenwehr des mutigen Hauswarts zur Folge hatten, auf den Gebetsraum. Auf das Brandschatzen der Synagogen folgten spektakulär inszenierte Zerstörungen und Plünderungen der großen Warenhäuser auf der Zeil wie auch kleinerer Juwelier-, Antiquitäten- und Tuchhandelsgeschäfte von jüdischen Inhabern. Dann fand die Gewaltorgie im privaten Raum ihre Fortsetzung: Junge, in weiten Teilen einer NS-Organisation angehörende Männer stürmten, plünderten und zerstörten Wohnungen von jüdischen Familien und verschleppten mehr als 3.150 jüdische Männer in die Festhalle, von wo sie schließlich in die Konzentrationslager Dachau und Buchenwald deportiert wurden.¹¹ Hinterbliebene berichteten von Schlägen, schwerwiegenden Verletzungen durch körperliche Attacken, Demütigungen und Folter. Die Geigerin und Komponistin Rosy Geiger-Kullmann notierte in ihrem Tagebuch:

Es war ein schrecklicher Tag der Angst und Furcht. Abends um 7 Uhr kam mein Mann zurück; man hatte ihn freigelassen, weil er über 65 Jahre alt war. Seine Hände zitterten. Er sagte, das Erniedrigendste wäre gewesen, wie der Mob den Gefängniswagen, in den er mit den anderen hineingepfercht worden war, mit Gejohle begleitet habe. Sie wurden aus allen Teilen der Stadt zur Festhalle gebracht und dort interniert.¹²

¹⁰ Georg Salzberger: Erlebnisbericht 1933–1939 in Frankfurt a. M., um 1960, in: Archiv des Jüdischen Museums Frankfurt, Inventar-Nr.: B1986/0350.

¹¹ Siehe dazu Monica Kingreen: »Raubzüge einer Stadtverwaltung. Frankfurt am Main und die Aneignung ›jüdischen Besitzes‹«, in: Wolf Grunar/Armin Nolzen (Hg.): *Bürokratien: Initiative und Effizienz* (= Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, Bd. 17), Berlin 2001, S. 17–50, hier S. 23.

¹² Rosy Geiger-Kullmann: *Lebenserinnerungen (Manuskript)*, in: Institut für Stadtgeschichte, Chroniken S5, Signatur 252.

Es gibt viele Augenzeugenberichte vom Novemberpogrom in Frankfurt wie auch aus anderen Städten des Deutschen Reichs im Jahr 1938. Auch die bewussten Zerstörungen jüdischen Eigentums, Demütigungen und Verschleppungen von Juden auf dem Land sind gut dokumentiert. Sie alle eint die Schilderung, dass die Gewaltorgien in Teilen organisiert waren, in Teilen von einem lüsternen Mob vorgenommen und von Polizei und Feuerwehr unterstützt wurden. Am 9. November 2025 fand eines dieser Zeitzeugnisse, nämlich die Memoiren von Ilse Stanley in der Frankfurter Westendsynagoge ausführlich Erwähnung.¹³ Leider bezog es sich nicht auf das »Jerusalem am Main«, wie Frankfurt damals genannt wurde, sondern auf die Reichshauptstadt Berlin.

Die liberale Geschichte der Westendsynagoge

Die Frankfurter Westendsynagoge wurde in den Jahren 1908 bis 1910 erbaut und im September 1910 feierlich eingeweiht. Rabbiner Salzberger, der aus diesem Anlass nach Frankfurt berufen worden war, beschreibt sie in seinen Aufzeichnungen als »schönes, modernes Gotteshaus, obwohl mit seiner großen Kuppel und seinen Säulen an babylonisch-assyrischen Stil erinnernd.«¹⁴ Er führt aus, dass der älteste amtierende liberale Rabbiner Cäsar Seligmann eigens für die Einweihung ein »besonderes Gebetbuch verfasst hatte, worin der Landessprache größerer Raum gegeben war.«¹⁵ Der liberale Ritus der Westendsynagoge, der dem Gebetbuch zugrunde lag, fand nach dem Novemberpogrom andernorts, nämlich in London, New York und auch Rio de Janeiro seine Fortsetzung, den Orten des Exils von Mitgliedern der Frankfurter Israelitischen Gemeinde und ihren Rabbinern. In Frankfurt selbst wird er nicht mehr praktiziert.

Das Gebäude der Westendsynagoge überdauerte als einziges der vier großen Frankfurter Synagogenbauten das Novemberpogrom. Nach Instandsetzungsmaßnahmen konnte die Synagoge 1950 daher feierlich als Gotteshaus wiederingeweiht werden.

Aus diesem Anlass reiste Rabbiner Georg Salzberger aus London an, wo es ihm nach seiner Flucht gelungen war, zusammen mit dem Opernsänger und bekannten Kantor aus Berlin, Magnus Davidsohn, eine neue liberale deutsch-jüdische Gemeinde aufzubauen. Diese Gemeinde nannte sich zunächst New Liberal Jewish Association, später New Liberal Con-

¹³ Vgl. Ilse Stanley: *Die Unvergessenen*, Wien 1964, S. 170 ff.

¹⁴ Georg Salzberger: *Leben und Lehre*, hg. von Albert H. Friedländer, Frankfurt a.M. 1982, S. 55.

¹⁵ Ebd., S. 56.



Abb. 3: Claude Jacoby:
Einzug der Tora-Rollen bei
der Wiedereinweihung der
Westendsynagoge 1951;
© Ghetto Fighter Museum.

gregation und trägt heute den Namen Belsize Square Synagogue. In ihren Anfangsjahren setzte sie sich vor allem aus deutsch-jüdischen Emigranten zusammen. In seinen Memoiren geht Salzberger auf seine 17 Jahre währende Zusammenarbeit mit Davidsohn ein, der über den Gottesdienst hinaus insbesondere für das kulturelle Programm zuständig war.¹⁶ Die Gottesdienste der Congregation nutzten das Einheitsgebetsbuch der Union of Progressive Jews und setzten den liberalen Frankfurter Ritus aus der Westendsynagoge fort, fanden also in Teilen in deutscher Sprache statt und machten sich insbesondere im musikalischen Bereich einen Namen. Für die Chor- und Orgelmusik wurden unter anderem die Noten von Louis Lewandowsky verwendet, die Magnus Davidsohn aus der Berliner Synagoge in der Fasanenstraße gerettet hatte. »Zu den Besuchern, die oft und gern in den Gottesdienst kamen, gehörten Rabbiner wie Dr. Leo Baeck und Dr. Cäsar Seligmann (beide wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt)«, erinnert sich Georg Salzberger.¹⁷ Auch bei dem Wiedereinweihungsgottesdienst der Westendsynagoge im September 1950 spielte Musik eine

¹⁶ Vgl. ebd., S. 133ff.

¹⁷ Ebd., S. 137.

zentrale Rolle. Neben der noch immer vorhandenen Orgel kam dabei ein Chor zum Einsatz, der eigens aus Paris anreiste. Rabbiner Salzberger hielt eine von zwei Festansprachen.¹⁸

75 Jahre später stand der Urenkel von Magnus Davidsohn, Jason Stanley, auf dem Podium der Westendsynagoge, um an das Novemberpogrom 1938 zu erinnern. Der Synagogenraum war unterdessen mehrfach umgestaltet und zuletzt über dem Toraschrein mit einem hebräischen Zitat aus dem Talmud versehen worden, dessen Übersetzung lautet: »Wisse, vor wem du stehst. König der Könige, geheiligt werde sein Name«. Es war also ein denkbar traditionsreicher und zugleich bedeutungsvoller Ort, an dem Stanley sprach und an seinen berühmten Urgroßvater erinnerte. Er stellte Magnus Davidsohn als Opernsänger im Berliner Wagner-Ensemble sowie als Hauptkantor in der Berliner Synagoge an der Fasanenstraße, mithin als eine prägende Persönlichkeit des Berliner Musiklebens vor, erwähnte jedoch zu meinem Erstaunen nicht dessen jahrelange Zusammenarbeit mit Rabbiner Salzberger oder den Frankfurter liberalen Ritus, in dem er die Gottesdienste in der New Liberal Jewish Congregation gestaltet hatte. Ich frage mich, ob ihm sein familiärer Bezug zu dem Ort, an dem er sprach, nicht bekannt war? Oder ob er diesen wohl für unerheblich hielt? Stanleys Ausführungen zu seiner Familiengeschichte stützten sich auf die Memoiren seiner Großmutter Ilse Stanley und schilderten das deutsch-jüdische Kultur- und Geistesleben in Berlin, das gewaltsam im Novemberpogrom beendet wurde. Der Philosoph erwähnte mehrfach, dass seine Großeltern wie auch sein Urgroßvater sich als Mitglied der deutschen Gesellschaft verstanden hatten und daher nicht auf die gewaltsamen Zerstörungen und Vertreibungen des 9. November 1938 vorbereitet waren. Magnus Davidsohn wähnte sich vorübergehend gar in der Sicherheit, dass die Nationalsozialisten den Mord an dem deutschen Diplomaten Ernst von Rath den deutschen Juden nicht zur Last legen könnten, da er ja von dem polnischen Juden Herschel Grynszpan begangen worden sei (der zuvor in Frankfurt eine Jeschiwa besucht hatte). »Es ist nur gut, dass der Mann, der auf ihn geschossen hat, kein Jude aus Deutschland war. Da haben wir noch Glück gehabt«, zitierte der Redner seinen Urgroßvater aus den veröffentlichten Memoiren von dessen Tochter Ilse.¹⁹ Der weitere Verlauf der Geschichte zeigte, dass dies eine Fehleinschätzung war.

¹⁸ Vgl. Rachel Heuberger: »Das liberale Judentum in Frankfurt am Main«, in: dies. (Hg.): *100 Jahre Westendsynagoge. Frankfurt am Main 1910 bis 2010*, Frankfurt a.M. 2010, S. 9–17, insb. S. 15f.

¹⁹ Stanley: *Die Unvergessenen*, S. 161.

Mit der Gegenüberstellung zwischen deutschem und polnischem Judentum führte Stanley eine Differenz in seine Rede ein, die deren Komposition im weiteren Verlauf prägen sollte. Er streifte die Gefühls- und Gedankenwelten polnisch-jüdischer Überlebender der Schoa, die er aufgrund der Herkunft seiner Mutter kenne, machte jedoch zugleich deutlich, dass sein eigenes Denken von der kultivierten deutsch-jüdischen Herkunft seines Vaters geprägt sei, dem Sohn von Ilse Stanley und Enkel von Magnus Davidsohn. Das Selbstbewusstsein, mit dem er über die politischen wie kulturellen Differenzen innerhalb seiner Familie sprach, ist mir von anderen englischsprachigen Nachkommen deutsch-jüdischer Emigranten vertraut, nicht zuletzt auch von meiner eigenen Familie in den USA. In ihm spiegelt sich die Selbstverständlichkeit der jüdischen Welt von New York. Die plurale Gelassenheit des Jüdischseins in einer Metropole von Einwanderern unterscheidet sich erheblich von der sozialpsychologischen Realität der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland – so auch von derjenigen beinahe aller Jüdinnen und Juden, die an dem Abend zugegen waren. Denn die Gedenkveranstaltung fand zwar in einer der wenigen deutschen Synagogen statt, die noch immer eine Orgel aus der Vorkriegszeit hat und eines der prächtigsten baulichen Zeugnisse des einstigen deutsch-jüdischen Selbstverständnisses ist. Die Jüdische Gemeinde Frankfurts selbst aber hatte sich sukzessive von dem liberalen Ritus verabschiedet, der hier vor dem Novemberpogrom gepflegt worden war. Dies war nicht nur eine Folge des Weggangs der beiden liberalen Rabbiner Leopold Neuhaus oder Wilhelm Weinberg, die unmittelbar nach Kriegsende den Wiederaufbau der Gemeinde auch in religiöser Hinsicht geprägt hatten.²⁰ Im Laufe der Jahre änderten sich auch die Machtverhältnisse in den Gremien der 1948 formell wiedergegründeten Gemeinde.

Während unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs deutsch-jüdische Überlebende und Rückkehrer wie etwa Max L. Cahn, Max Meyer, Erich Cohn-Bendit oder Adolf Olkowicz die Geschicke der Gemeinde gelenkt hatten, übernahmen während der 1960er und 1970er Jahre sukzessive jüdische Überlebende und vormalige Displaced Persons aus Osteuropa wie etwa Arno Lustiger und Ignatz Bubis die Leitung. Der Rückzug vieler deutscher Juden aus den Entscheidungspositionen der Gemeinde war nicht nur Ausdruck der anhaltenden Fremdheit zwischen den beiden Gruppen, die unter dem Dach der Einheitsgemeinde zusammen arbeiteten und beteten.²¹

²⁰ Siehe zu Letzterem Elisa Klapheck: »Schwarze Buchstaben zu schwarzen Buchstaben«, in: Meike Brüggem (Hg.): *75 Leben*, Leipzig 2024, S. 23–35.

²¹ Siehe dazu insbesondere das Kapitel »Innerjüdische Differenzen und Konflikte« von Helga Krohn: *Es war richtig, wieder anzufangen*. *Juden in Frankfurt am Main seit 1945*, Frankfurt a.M. 2011, S. 125–129.



Abb. 4: Laura Padgett: Moving beyond Oneself while not losing Sight 2022, aus der Serie Regenerating Permanence; © Jüdisches Museum Frankfurt, Foto: Laura J. Padgett.

Der prozentuelle Anteil deutscher Juden in den Gemeindegremien war auch deshalb rückläufig, weil viele sich angesichts des anhaltenden Judentums Hasses in der deutschen Gesellschaft und dem Vertrauensverlust in ehemalige Nachbarn, Freunde und Bekannte für die Auswanderung entschieden.²² An der Gedenkveranstaltung am 9. November 2025 nahmen dementsprechend von Seiten der Jüdischen Gemeinde Frankfurts in erster Linie Überlebende aus Osteuropa und deren Kinder, insbesondere die Nachfahren von polnischen Displaced Persons teil.

Ein Pogrom an Juden oder eine faschistische Gewaltorgie gegen gesellschaftliche Minderheiten?

Im Anschluss an die Ausführungen seiner Großmutter entwickelte Jason Stanley in seiner Rede die These, dass die Gewalt des Novemberpogroms sich weniger gegen die damals im Deutschen Reich lebenden Juden als

²² Dies gilt nicht nur für Rabbiner Wilhelm Weinberg (siehe dazu Andreas Brämer: »Das Frankfurter Rabbinat seit 1945«, in: Jüdisches Museum Frankfurt (Hg): *Wer ein Haus baut, will bleiben. 50 Jahre Jüdische Gemeinde Frankfurt am Main*, Frankfurt a.M. 1998, S. 122–127, hier S. 122), sondern auch beispielsweise für meine Großtante, die 1951 infolge anhaltender Bedrohungen nach Australien auswanderte, vgl. Gertrud Wenzel-Burchard: *Granny. Gerta Warburg und die Ihren*, Hamburg 1970.

Juden richtete, sondern in erster Linie zerstören sollte, was das deutsche Judentum symbolisierte, nämlich das liberale Denken der Aufklärung und die von ihm geprägte deutsche Geistes- und Kulturgeschichte der Moderne:

Seit Beginn der Aufklärung plädierten die deutschen Juden für den Liberalismus, für eine Gesellschaft, die auf gemeinsamer Menschlichkeit basiert [...]. Laut dem NS-Politiktheoretiker Carl Schmitt entsteht eine Nation durch die Wahl eines Feindes. Die Wahl eines Feindes vereint ansonsten unterschiedliche Elemente einer Gesellschaft. Die Nazis wählten die Juden. Das Ziel ihrer Attacken [war] der Liberalismus, für den sie die Juden verantwortlich machten [...]. Es ist notwendig, sich daran zu erinnern, dass die Reichspogromnacht inszeniert wurde, um nicht nur uns Juden aus Deutschland zu vertreiben, sondern auch die Werte und Ideale, für die wir eintraten – Liberalismus, Humanismus, Kosmopolitismus.²³

Über die Frage, was das Ziel des Novemberpogroms war, herrscht unter Historikern weitgehend Konsens: Mit der exzessiven Gewalt sollte die reichsweite Vertreibung von Jüdinnen und Juden forciert werden. Wie das Novemberpogrom indessen angemessen zu bezeichnen und zu kontextualisieren sei, ob als Reichkristallnacht, Reichspogromnacht, »Rückfall in die Barbarei«,²⁴ Ende des »Radau-Antisemitismus«²⁵ oder als »Antijüdischer Terror«²⁶ – darüber bestand lange Zeit Uneinigkeit. Jason Stanley eröffnete mit seiner Rede am 9. November eine andere Perspektive: Seines Erachtens diene das Novemberpogrom in erster Linie der Durchsetzung des Faschismus, der »auf der Theorie des Großen Austauschs« basiere. Mit dem Novemberpogrom sollten, so Stanley, die deutschen Juden nicht nur vertrieben, sondern auch die mit ihnen verbundene Idee einer liberalen deutschen Kultur und diversen demokratischen Gesellschaft unwiederbringlich zerstört werden. Ich halte dies für eine gewagte These, weil sie nicht nur eine Verbindung zwischen jüdisch-liberaler Ideengeschichte und demokratischer Ordnung auf der einen Seite und rassistischer Ideologie und Faschismus auf der anderen Seite vornimmt. Stanleys Behauptung vernachlässigt auch die Partikularität des Novemberpogroms, also die Tatsache, dass sich die Gewaltorgie ausschließlich gegen Juden richtete, und betont anstatt dessen, dass faschistische Gewalt sich stets gegen rassistisch markierte

23 Alle Zitate sind der gekürzten Fassung der Rede von Jason Stanley entnommen, die am 11. November 2025 unter dem Titel »Unser Vermächtnis« im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschien.

24 Wolfgang Benz: »Rückfall in die Barbarei. Bericht über den Pogrom«, in: Walter Pehle (Hg.): *Der Judenpogrom 1938. Von der ›Reichkristallnacht‹ zum Völkermord*, Frankfurt a. M. 1988.

25 Vgl. Wolfgang Niess: *Der 9. November. Die Deutschen und ihr Schicksalstag*, Bonn 2022.

26 Andreas Nachama/Uwe Neumärker/Hermann Simon (Hg.): *Es brennt! Antijüdischer Terror im November 1938*, Berlin 2008.

Minderheiten wendet. In eben diesem gleichsam über die jüdischen Opfer hinausweisenden Moment besteht nach Ansicht des Faschismustheoretikers die Aktualität des Novemberpogroms: »Weltweit erleben wir«, so der Faschismusforscher mit Blick auf die Gegenwart, »wie Autokratien liberale Demokratien mithilfe bekannter faschistischer Mechanismen verdrängen«. So auch in Deutschland. Hier würden Faschisten heute erneut behaupten, »religiöse Minderheiten seien eine Bedrohung für die deutsche Größe und Tradition«. Das Gegenteil indessen sei der Fall: »Deutschlands kulturelle Tradition und sein Erbe, und ein Großteil seiner Größe, [sind] das Ergebnis seiner religiösen Toleranz und seiner liberalen Traditionen.« Und eben diese Traditionen seien mit dem Novemberpogrom zerstört worden. Die deutsche Kultur und Gesellschaft habe die gewaltsame Verdrängung des deutschen Judentums nach dem Zweiten Weltkrieg nicht aufgearbeitet oder kompensiert und zeige daher, so Stanley, heute erneut Anzeichen von protofaschistischem Antiliberalismus. Als Beweis für eben diese These ging er im weiteren Verlauf seiner Rede auf den deutschen Diskurs zu Israel ein, der sich durch Restriktionen und falsche Antisemitismusvorwürfe auszeichne.

Zeugt der deutsche Israel-Diskurs von faschistischem Freund-Feind Denken – insbesondere gegenüber liberalen jüdischen Positionen?

Stanley wählte in seiner Kritik an dem deutschen Diskurs über Israel zunächst erneut einen persönlichen Zugang, in dem er über die Differenzen zwischen seinen Eltern in der Frage sprach, inwieweit der Staat Israel legitim sei. Seine Mutter, die polnische Jüdin, habe dies stets bejaht, sein Vater, der deutsche Jude, indessen mit Skepsis betrachtet. Auch wenn der Philosoph Verständnis für die Position seiner Mutter signalisierte, distanzierte er sich zugleich auch von ihrem – in Israel erfülltem – Bedürfnis, »Bewaffnete an der Seite« zu haben, und machte in Argumentation und Anlage seiner Rede deutlich, dass seine eigene Haltung der Skepsis seines Vaters entspreche. Zwar stellte er die Legitimität Israels nicht in Frage – und betonte auch im Nahninein, dies nicht zu tun –, aber viele der anwesenden Gemeindemitglieder nahmen bereits die Erwähnung der skeptischen Haltung seines Vaters als eine Überschreitung dessen war, was im Rahmen einer Gedenkveranstaltung angemessen sei. Dementsprechend empörend fanden sie insbesondere seine Ausführungen zum deutschen Diskurs über Israel, der, so Stanley, nicht plural, kritisch und von der liberalen deutsch-jüdischen Tradition geprägt sei:

Im Sinne dieser liberalen Ideale lehnen manche jüdischen Intellektuellen die Idee eines Staates ab, der auf Ethnizität, Rasse oder Religion basiert, auch wenn es unsere eigene ist. Andere verurteilen schlicht das Apartheid-System des Staates Israel und fühlen sich mit dem Schicksal des palästinensischen Volkes verbunden [...].

Obwohl die liberale deutsch-jüdische Tradition nicht mit einem Staat vereinbar ist, der Bürger zweiter Klasse aufgrund von Religion oder ethnischer Zugehörigkeit schafft, scheint Deutschland entschieden zu haben, dass nur jene jüdischen Stimmen zählen, die Israel bedingungslos unterstützen. De facto haben sich die Deutschen die Macht angemaß, zu bestimmen, wer jüdisch ist und wer nicht. Mir wurde von klein auf beigebracht, dass dies Antisemitismus sei. Es ist beleidigend, von Nichtjuden darüber bestimmt zu werden, wer jüdisch ist und wer nicht. Unerträglich ist es, wenn es sich dabei um Deutsche handelt.²⁷

Bei diesen Ausführungen verließ nicht nur der in Israel geborene Gemeindevorbereiter Avichai Apel die Bühne, auf der Stanley sprach, sondern viele Gemeindevorbereiter zudem den Saal. Auch ich war einigermaßen verwundert über die massive Kritik und Zuspitzung der Argumentation auf eine monumentale Subjektwahrnehmung von »den Deutschen« und frage mich bis heute, worauf sich diese wohl bezogen haben mag? Warum verwendete er das Reizwort »Apartheid-System des Staates Israel«, ohne darzulegen, ob er sich damit auf die Besetzung der Westbank, den Krieg in Gaza oder den Umgang mit der palästinensischen Minderheit auf dem Staatsgebiet bezog? Und wer repräsentiert eigentlich das deutsche Subjekt, das »den Juden« ihr Jüdischsein abspricht? Als konkretes Beispiel für diese These führte Stanley die Debatte um die Auszeichnung von Mascha Gessen mit dem Hannah Arendt-Preis an. Er behauptete, dass die Preisverleihung aus Protest wegen des Vergleichs zwischen Gaza und dem Warschauer Ghetto abgesagt worden sei,²⁸ den Gessen in ihrem Essay »In the Shadow of the Holocaust« vorgenommen hatte.²⁹ Er wählte mit diesem Beispiel einen

- ²⁷ Leider blieb auch im mündlichen Vortrag unklar, auf welche Vorfälle sich Jason mit dieser Behauptung bezog. In einem Videointerview mit *Jung & Naiv* am 27. November 2025 wiederholte er diese These und stützte sich in seinen Ausführungen insbesondere auf Susan Neiman, ohne einen spezifischen Text der Philosophin zu erwähnen. Vermutlich hatte er dabei insbesondere diesen Artikel von ihr im Sinn: »Historical Reckoning Gone Haywire«, in: *The New York Review of Books*, 19.10.2023, <https://www.nybooks.com/articles/2023/10/19/historical-reckoning-gone-haywire-germany-susan-neiman/> (aufgerufen am 13.01.2026). Ich halte Stanleys Behauptung für eine problematische Zuspitzung der berechtigten Kritik an den Ausladungen deutscher Institutionen von jüdischen Intellektuellen, Künstlerinnen und Künstlern, die sich kritisch gegenüber der israelischen Kriegsführung in Gaza geäußert haben.
- ²⁸ Die Behauptung ist nicht richtig, weil sich zwar zwei Unterstützer des Preises, nämlich die Heinrich-Böll-Stiftung und der Bremer Senat von der Entscheidung der Jury distanziert hatten, die Preisverleihung aber dennoch stattfand.
- ²⁹ Vgl. Masha Gessen: »In the Shadow of the Holocaust. How the politics of memory in Europe obscures what we see in Israel and Gaza today«, in: *New Yorker*, 09.12.2023, <https://www.newyorker.com/news/the-weekend-essay/in-the-shadow-of-the-holocaust> (aufgerufen am 13.01.2026).

Bezugspunkt für seine Kritik am deutschen Diskurs über Israel, der für die meisten Gemeindemitglieder auch deshalb ein Affront war, weil er die Biografie ihrer eigenen Vorfahren und Verwandten mit dem Schicksal der Palästinenserinnen und Palästinenser in Gaza gleichsetze und damit die Partikularität der Schoa negierte. Hätte der Philosoph aus den USA wissen können, dass sich unter den Zuhörenden Holocaust-Überlebende und Nachkommen des Warschauer Ghetto-Aufstands befanden? Ich meine ja – zumindest wenn er sich in Vorbereitung auf seine Rede der Geschichte einer der größten und traditionsreichsten Gemeinden in Deutschland nach 1945 zugewendet hätte. Denn einer der bekanntesten Juden, der jahrelang in Frankfurt gelebt und die deutsche Literaturproduktion kritisch begleitet hat, Marcel Reich-Ranicki, schildert in seiner weithin bekannten Autobiografie *Mein Leben*, was er im Ghetto erlebte. Und seine Frau Teofila, die gemeinsam mit ihm fliehen konnte, hielt ihre Erfahrungen in einem gezeichneten Zyklus fest.³⁰

Die Erwähnung von Gessens Vergleich führte zu eben dem Eklat, den die Presse im Nachhinein aufgriff: Einer der beiden Synagogenvorsteher der Gemeinde, Schimon Ajnwojner, Sohn von Überlebenden des Warschauer Ghettos, betrat die Bima, um Stanleys Rede zu unterbrechen und ihm lautstark entgegen zu rufen, dass der Vergleich unangemessen und respektlos sei. Spätestens an dieser Stelle hätte der Philosoph des Umstands gewahr werden können, dass er vor Überlebenden und deren Nachkommen sprach, die im Akt des gemeinsamen Erinnerns an das Novemberpogrom in der Synagoge Trost und nicht Konflikt finden wollten. Mein Eindruck indessen war, dass er sich nicht ins Verhältnis zu den Unmutsbekundungen setzen wollte, weil er das Pult der Westendsynagoge mit einem universitären Katheder verwechselt hatte. Kann eine Rede gelingen, die den aufgeklärten Liberalismus zu feiern anhebt, wenn sie nicht in der Universität, sondern in einem baulichen Zeugnis eben dieser Tradition des deutschen Judentums gehalten wird, ohne dieses als solches zu erkennen? Ich frage mich bis heute, warum Stanley weder auf den Ort noch auf die Menschen einging, die ihm zuhörten. Ob das Unverständnis, mit der er die emotionalen Reaktionen der Zuhörenden im Nachhinein in der Presse kommentierte, symptomatisch ist für die Kluft zwischen deutschen Jüdinnen und Juden in den USA und der in Deutschland lebenden jüdischen Gemeinschaft? Und was dies für die Personen bedeutet, die dem liberalen Judentum in Deutschland angehören und dessen Tradition pflegen?

³⁰ Siehe dazu Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*, München 1999, sowie Teofila Reich-Ranicki/Hanna Krall/Hanna Matwin-Buschmann: *Es war der letzte Augenblick. Bilder aus dem Warschauer Ghetto gezeichnet von Teofila Reich-Ranicki*, Frankfurt a.M. 2000.



Abb. 5: Teofila Reich-Ranicki aus dem Zyklus Bilder aus dem Warschauer Ghetto 1942; © Jüdisches Museum Frankfurt.

Der universelle Appell »Wir sind alles Juden«
kann die partikulare Erfahrung nicht ersetzen:
»Kein Weg als Deutscher und Jude«³¹

Mit Mascha Gessens Vergleich brachte Stanley die Nachfahren der Überlebenden gegen sich auf, mit der Behauptung, dass Hannah Arendt und Albert Einstein heute nicht mehr in Deutschland sprechen dürften, weil sie einen Staat befürworteten, »der Juden und Palästinensern die gleichen Rechte als gleichberechtigte Bürger einräumt«, brüskierte er indessen eher die nicht-jüdischen Deutschen unter den Zuhörenden. Dementsprechend verhalte sein Appell weitgehend ins Leere:

Wir können nicht gleichzeitig stolz auf jüdische Geistesleistungen sein und ignorieren, dass viele derjenigen, auf die wir stolz sind, die Bevorzugung jüdischer Bürger durch Israel gegenüber nichtjüdischen kritisierten. Ungeachtet dessen, was andere Deutsche uns einreden mögen: Wir sind alle Juden.

Ich habe im Anschluss an die Gedenkveranstaltung mit einigen Gemeindegliedern gesprochen – darunter auch mit Rabbinerin Elisa Klapheck, die ebenfalls aus einer deutsch-jüdischen Familie kommt und dem Egalitären Minjan in der Jüdischen Gemeinde Frankfurt vorsteht. Auch sie wunderte sich darüber, warum Stanley ausschließlich auf die jüdische Geschichte Berlins und in keiner Weise auf den Unmut unter den Anwesenden in der Synagoge eingegangen war. Für mich bestand das eigentliche Ärgernis der Rede indessen weniger in den gewagten Thesen zum Novemberpogrom und den provokativen Aussagen über Israel und Deutschland, sondern vielmehr darin, dass der Philosoph just auf jenen Rabbiner ausführlich einging, zu dessen bekanntesten Verdikten nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager und Ghetto Theresienstadt 1945 folgende Aussage gehörte:

Für uns Juden in Deutschland ist eine Geschichtsepoche zu Ende gegangen. Eine solche geht zu Ende, wenn immer eine Hoffnung, ein Glaube, eine Zuversicht endgültig zu Grabe getragen werden muss. Unser Glaube war es, dass deutscher und jüdischer Geist auf deutschem Boden sich treffen und durch ihre Vermählung zum Segen werden könnten. Dies war eine Illusion – die Epoche der Juden in Deutschland ist ein für alle Mal vorbei.³²

31 Das erste Zitat stammt aus der Rede von Jason Stanley, das zweite ist der Titel der Autobiografie von Micha Brumlik, die 1996 in München erschien und im Titel auf die berühmte Autobiografie von Jakob Wassermann, *Mein Weg als Deutscher und Jude*, aus dem Jahr 1921 anspielt.

32 Richard Dyck: »Gespräch mit Leo Baeck«, in: *Aufbau* 11 (21.12.1945), Nr. 52, S. 1–2.

Das Verdikt von Leo Baeck bezog sich nicht allein auf die deutschen Juden und die liberale, kosmopolitische deutsch-jüdische Kultur der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, sondern auch auf die Jüdinnen und Juden, die nach 1945 im geteilten Deutschland jüdische Gemeinden aufbauten. Robert Weltsch etwa, der ebenso wie Leo Baeck, Georg Salzberger und Magnus Davidsohn nach Ende des Zweiten Weltkriegs in London lebte und später das dortige Leo Back Institut leitete, fand ein halbes Jahr später bei seinem Besuch in Frankfurt drastische Worte:

Was an lebendigem Judentum in Frankfurt existiert, ist ein fluktuierendes Element, das nur zufällig anwesend ist [...]. Die D.P.s führen hier ein ähnliches Leben wie in anderen Lagern, auch ihr kulturelles Leben (jiddisches Theater etc.) ist sehr rege. Sie entfalten Initiative und sind zum Teil sich selbst überlassen... Ein sehr viel traurigeres Kapitel sind die deutschen Juden – besonders erschütternd in einer Stadt wie Frankfurt mit ihrer alten jüdischen Tradition und Vergangenheit [...]. Die Leute wissen die einfachsten Dinge nicht, die 1938 jeder deutsche Jude noch wusste. [...]. Mit anderen Worten: diese Überreste deutschen Judentums sind völlige Outsider, die zufällig hier übrig blieben, in keiner Weise repräsentativ für irgendeine der maßgebenden Strömungen des ehemaligen deutschen Judentums [...].³³

Zu den »Überresten des deutschen Judentums« gesellten sich im Laufe der Jahre in Frankfurt beinahe alle intellektuellen Persönlichkeiten, die die jüdische Zeitgeschichte in der Bundesrepublik Deutschland geprägt haben, wie etwa Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Marcel Reich-Ranicki, Dan Diner, Cilly Kugelmann, Ignatz Bubis, Salomon Korn und Michel Friedman. Zwei weitere Persönlichkeiten, die ebenfalls in Frankfurt wirkten, widerlegten die von Stanley diagnostizierte Abwesenheit liberalen deutsch-jüdischen Denkens im heutigen Diskurs über Israel in besonderem Maße: Die beiden deutschen Juden Daniel Cohn-Bendit und Micha Brumlik. Ersterer hadert fortwährend öffentlich mit den Entwicklungen des Staats Israel – so auch in der Dokumentation über sein Leben *Wir sind alle deutsche Juden*.³⁴ Letzterer begründete nicht nur den Egalitären Minjan, also die liberale Gemeinschaft in der Jüdischen Gemeinde Frankfurt mit, die heute ebenfalls in der Westendsynagoge beheimatet ist, sondern bezeichnete den deutschen Diskurs über die BDS-Bewegung ganz im Sinne Stanleys als neuen McCarthyismus.³⁵

³³ Robert Weltsch: »Besuch in Frankfurt. Sonderbericht für das Mitteilungsblatt«, in: *Mitteilungsblatt des Irgun Olej Merkaz Europa* 2 (11.01.1946), S. 9.

³⁴ Die Dokumentation wurde 1923 von Siècle Production zusammen mit France Télévision produziert und ist mittlerweile auf YouTube zu sehen (<https://www.youtube.com/watch?v=QWqZadU-fNc>, aufgerufen am 07.01.2026).

³⁵ Micha Brumlik: »Unter BDS-Verdacht. Der neue McCarthyismus«, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 8 (2019), <https://www.blaetter.de/ausgabe/2019/august/unter-bds-verdacht-der-neue-mccarthyismus> (aufgerufen am 07.01.2026).

Micha Brumlik seligen Angedenkens starb am 10. November 2025, einen Tag nach dem Eklat in der Westendsynagoge. Er hat diesen nicht mehr wahrgenommen, sonst hätte er sich sicherlich zu Wort gemeldet. Jason Stanley indessen ging in seiner Rede nicht nur über das Wirken von Brumlik und Cohn-Bendit, sondern auch über die nach Frankfurt zurückgekehrten Philosophen Horkheimer, Adorno und Pollock hinweg, die die deutsch-jüdische Tradition der Kritik von Antisemitismus und Faschismus entscheidend geprägt und Theoriebildung in den USA mit derjenigen in der BRD verbunden hatten. Das war in meinen Augen das eigentliche Skandalon seiner Rede vom 9. November 2025. Sie ignorierte, wer und was den Ort, an dem sie gehalten wurde, die Westendsynagoge, die benachbarte Goethe-Universität, das Institut für Sozialforschung und das Frankfurter Westend nach Ende des Zweiten Weltkriegs geprägt hatte und noch immer prägt.

WOLFGANG BENZ

Empörende Reden

Im Bewusstsein des unvermeidlichen Scheiterns nähert sich der Historiker beklommen der gestellten Aufgabe und begibt sich ins Labyrinth der Sprache. Sie ist ihm zwar wichtiges Werkzeug zur Übermittlung seines Strebens nach Erkenntnis, aber weder Gegenstand der Untersuchung noch Selbstzweck der Betrachtung. Rede und Gegenrede, Schmähung und Verleumdung, Weiherede, Bannstrahl und Urteil sind elementare Arbeitsfelder des forschenden Historikers. Aber nicht als literarische, als ästhetische Wirklichkeit finden die Ausdrucksformen menschlichen, also sozialen und politischen Tuns, das Interesse des Geschichtsbeflissenen. Das Faktische ist ihm wichtig, nicht dessen Vehikel.

Nach solcher Vorrede, verfasst in der Hoffnung auf Abmilderung des unweigerlich vernichtenden Urteils über den deplatzierten, gleichwohl auch methodisch unzulänglichen Versuch, der nur durch die heftige Zuneigung des Verfassers zu Mona Körte zu entschuldigen wäre, hoffe ich an zwei Beispielen die gestellte Aufgabe (Gegenreden – Widerworte, unter Vernachlässigung der Zwiesprache) mit den Möglichkeiten des Historikers zu exemplifizieren.

Das kann freilich nicht ohne eine weitere Vorbemerkung geschehen, die statusbedingt auf eine Nebenrolle des Historikers verweist, die den Zusammenhang von Rede und Gegenrede erhellt. Historiker verdienen ihr Brot auch durch die Verfertigung rhetorischer Gebrauchsartikel, die von Amts- und Würdenträgern zu gegebenem Anlass vorgetragen werden. (Die eigene einmalige Erfahrung belehrte mich über die Relation von Wahrheit und politischem Nutzen anlässlich des Gedenkens an die 33771 ermordeten Juden in der Schlucht Babyn Jar in Kiew. Zum 50. Jahrestag 1991 reiste die Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth in die Ukraine. Ich durfte sie als Holocaust-Experte begleiten, für guten Rat, falls notwendig unterwegs, zur Belohnung für die Anfertigung der Rede, die sie am historischen Ort vortrug. Ich erkannte den Text allerdings nicht wieder. Die deutsche Botschaft in Moskau als zuständige Behörde zur Wahrung staatspolitischer Interessen hatte alles Unpassende herausgestrichen, den Judenmord weniger hart beim Namen genannt, den Schrecken und die Scham über den Zivilisationsbruch auf homöopathische Dosierung ab-

gesenkt und vorsorglich allen Ansprüchen auf materiell erkennbare Reue einen Riegel vorgeschoben.)

Der Staatsakt am 10. November 1988 im Plenarsaal des Deutschen Bundestags zum 50. Jahrestag der Novemberpogrome 1938 ging als Debakel in die Geschichte der Bundesrepublik ein. Das Lied des Mordechai Gebirtig aus dem Ghetto *Es brennt!* erklang zu Beginn, die jüdische Schauspielerin Ida Ehre rezitierte die *Todesfuge* von Paul Celan, dann trat Bundestagspräsident Philipp Jenninger (CDU) ans Rednerpult. Er wollte zum 50. Jahrestag der Novemberpogrome 1938 eine Rede halten, die Zeichen setzen sollte. Die Absicht misslang vollständig, sie machte stattdessen ein klassisches Problem deutlich, die Diskrepanz zwischen elaboriertem Text und politischem Ritual.

Intellektuell und akademisch war wenig zu beanstanden an dem Text, den Jenninger vortrug. Mit dem Vorlesen des komplizierten Manuskripts, das ein Mitarbeiter, gestützt auf die Ergebnisse historischer Forschung, in langer Mühe ausgearbeitet hatte, war der Politiker überfordert. Die Rede selbst enthielt aber auch Schwächen. Den falschen Zungenschlag zu Beginn der Ansprache haben die wenigsten bemerkt, die Delegation nämlich der Erinnerung als jüdisches Problem des Gedenkens, abgesetzt gegen »auch wir Deutschen erinnern uns«. Kritik und Bestürzung des Auditoriums kristallisierten sich dann an eintönig vorgetragenen Zitaten aus dem *Wörterbuch des Unmenschen*, an scheinbar affirmativen Wendungen, an nicht eindeutig erkennbarer Distanz zum dargestellten historischen Befund, wenn der Bundestagspräsident vom Faszinosum der Jahre 1933 bis 1938 sprach, vom »politischen Triumphzug Hitlers«, von »den staunenerregenden Erfolgen«, die eine »nachträgliche Ohrfeige für das Weimarer System« gewesen seien. Und schließlich die rhetorischen Fragen an die Juden, die das Publikum missverstehen musste: »Hatten sie sich nicht in der Vergangenheit doch eine Rolle angemacht, die ihnen nicht zukam? Mußten sie nicht endlich einmal Einschränkungen in Kauf nehmen? Hatten sie es nicht vielleicht sogar verdient, in ihre Schranken verwiesen zu werden?«

Einige Parlamentarier verließen demonstrativ den Saal. Jenninger schied am folgenden Tag aus dem Amt. Er bedauerte, dass seine Rede missverstanden worden sei. Seine persönliche Integrität stand jederzeit außer Zweifel. Tief enttäuscht ergriff er im Bundestag nie mehr das Wort.

Der Bundestagspräsident wollte 1988 nicht nur eine emblematische Rede halten wie Bundespräsident Richard von Weizsäcker drei Jahre zuvor anlässlich des 40. Jahrestags des Endes nationalsozialistischer Herrschaft. Jenninger hatte sich auch gegen den Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, Heinz Galinski, durchgesetzt, der selbst vor

dem Parlament sprechen wollte. Eine historische Ortsbestimmung im Bundestag, vorgenommen durch dessen Präsidenten als zweithöchstem Repräsentanten des demokratischen Staats war aber richtig, notwendig und gut vorbereitet. Aber als Aufführung misslungen.

Sieben Jahre später berichtete Ignatz Bubis eher beiläufig anlässlich einer Podiumsdiskussion, er habe 1989 Passagen der Rede Jenningers bei zwei Gelegenheiten vorgetragen, bei Gedenkfeiern in der Frankfurter Synagoge zur Befreiung von Auschwitz und zu den Novemberpogromen. Nicht nur habe niemand Anstoß genommen, es sei auch von niemandem bemerkt worden, dass er aus dem ominösen Text vorgetragen habe. Diese Eröffnung wurde als mediale Sensation aufgemacht. Bubis' Auftritt wurde weder juristisch als Plagiatsdelikt noch moralisch als Täuschung des Publikums diskutiert, er diene vielmehr als Beleg für Jenningers oratorisches Unvermögen gegenüber einem komplexen Text, als Bestätigung, dass Jenninger mit der Rollenprosa, mit dem Stilmittel der erlebten Rede nicht zurechtgekommen war.

In seiner Rücktrittserklärung sagte Jenninger, die Reaktionen auf seine Ansprache vor dem Bundestag hätten ihn erschreckt und bedrückt. Er bedauere zutiefst, dass seine Rede von vielen Zuhörern nicht so verstanden worden sei, wie er sie gemeint habe. Es tue ihm leid, wenn er andere in ihren Gefühlen verletzt habe. Es war ihm aber auch wichtig, seine persönliche Integrität zu betonen. Während seiner ganzen politischen Karriere habe er sich »in besonderer Weise für die Aussöhnung mit den Juden und für die Lebensinteressen des Staates Israel engagiert«.

Zur Schadensbegrenzung war erheblicher Druck aus den Reihen der Parteifreunde von CDU und CSU auf Jenninger ausgeübt worden. Bundeskanzler Kohl überließ das Geschäft des Drängens dem amtierenden Fraktionsvorsitzenden Theo Waigel. Den Nationalkonservativen in der Fraktion war Jenninger tatsächlich inhaltlich zu weit gegangen, weil er sich nicht mit erinnern, gedenken und mahnen begnügen, sondern erklären wollte, wie einig die deutschen Partei- und Volksgenossen einst mit dem »Führer« gewesen waren. Jenninger hatte versucht, mit der Lebenslüge aufzuräumen, nach der Adolf Hitler mit einer verbrecherischen Entourage Macht über die Deutschen gewonnen und das Volk (angeblich gegen dessen Wissen und Willen) ins Verderben geführt habe. Dass er nach dem Debakel seiner Rede das Amt des Bundestagspräsidenten aufgeben müsse, wurde Jenninger eindringlich klar gemacht. Dass er den Widerstand so rasch aufgab, spricht für sein Politikverständnis, nicht für seine Einsicht. Denn in der ARD-Sendung *Bericht aus Bonn* hatte der demissionierte Politiker am 11. November, dem Tag des Rücktritts erklärt: »Nicht alles darf man beim Namen nennen in Deutschland«.

Das fatale Diktum stand im vollkommenen Gegensatz zum aufklärerischen Bemühen der misslungenen Rede. Jenninger nahm den Text in eine Sammlung seiner Reden auf und kommentierte ihn im Nachwort wie folgt: »Auf Seite 171 steht der Satz: ›Unsere Kinder und Enkel werden eines Tages fragen, warum habt ihr den Nationalsozialismus nicht verhindert und warum habt ihr nicht zu einem Zeitpunkt, als Handeln noch möglich war, das Menschenmögliche getan?‹ Genau auf diese Frage versuchte ich in meiner Rede am 10. November 1988 vor dem Deutschen Bundestag eine Antwort zu geben, die aber leider viele nicht hören wollten und die nicht überall Zustimmung gefunden hat.«

Der Eklat hatte eine politische Vorgeschichte und ein groteskes Nachspiel im Parlament. Die Fraktion der Grünen hatte als Gedenkredner den Vorsitzenden des Zentralrats der Juden, Heinz Galinski, vorgeschlagen. Als Jenninger darauf beharrte, als Parlamentspräsident zu sprechen, wurde Widerstand angekündigt, der sich gleich zu Beginn seiner Rede durch störende Zwischenrufe bemerkbar machte. In vorderster Reihe der Störer tat sich die Abgeordnete Jutta Oesterle-Schwerin (in der Presse als Deutsch-Israelin apostrophiert) hervor. Für die Sitzung des Bundestags am Nachmittag des 10. November hatte sie eine persönliche Erklärung angekündigt. Das war die Rache der Grünen, auch dafür, dass ihre Fraktion nicht zu den Beratungen über den eingetretenen Schaden durch Jenningers Rede eingeladen war. Frau Oesterle-Schwerin, schon wegen ihrer vormittäglichen Kundgebungen gegen Jenninger mit Unmut aus den Reihen der CDU/CSU empfangen, sagte, sie sei bekanntlich gegen die Gedenkstunde gewesen: »Ich war der Meinung, dass ein Bundestag, der sich in dieser Legislaturperiode geweigert hat, die überlebenden Opfer, die Sinti und Roma, die Zwangssterilisierten und die Homosexuellen, angemessen zu entschädigen, nicht das Recht hat, eine solche Gedenkstunde zu veranstalten.« Die Zurufe steigerten sich zum Tumult, nachdem die Abgeordnete sich einigermaßen beleidigend über Jenninger ausgelassen und seine Rede als Beweis dafür bezeichnet hatte, »daß der Antisemitismus auch im Herzen von vielen Mitgliedern dieses Hauses noch vorhanden ist.« Auch Missverständnisse ließen den Staatsakt zum Desaster geraten. Etwa dass die Schauspielerin Ida Ehre aus Erschöpfung und Ergriffenheit, nicht aus Entsetzen über Jenningers Rede, das Gesicht in den Händen verbarg.

Zehn Jahre später löste Martin Walsers Friedenspreisrede in der Frankfurter Paulskirche eine öffentliche Debatte mit Gegenreden, Schmähungen und Verdikt aus, die im Skandal um seinen Roman *Tod eines Kritikers* 2002 den Kulminationspunkt erreichte. Der sensible Schriftsteller zeigte naives Erstaunen und Fassungslosigkeit ob des Vorwurfs, er sei Antisemit, habe sich vom linken Intellektuellen zum Rechtskonservativen deutsch-

nationaler Observanz gewandelt und die moralischen Maximen seiner frühen Jahre über Bord geworfen.

Seine Gegner machten es sich mit pauschalen Urteilen gerne leicht, ermöglichten es dadurch dem Dichter, säkularen Groll und Emotionen einzigartigen Gekränktheits zu kultivieren. Das wäre mit der gebotenen freundlichen Distanz zum Literaturbetrieb, seinen Eitelkeiten, Moden, Manierismen zu erklären, wenn dabei nicht zentrale Fragen der politischen Kultur, des öffentlichen und kollektiven Erinnerens an Auschwitz als Synonym für den Judenmord thematisiert wären. Und wenn nicht Mehrdeutigkeit von Anfang an den Diskurs bestimmt hätte, damit statt des Lichts der Aufklärung Nebel verbreitet worden wäre und statt Klarheit der Begriffe dumpfes Geraune (»Auschwitzkeule«) und vages Mutmaßen (»Gewissenschefs«, »Gesinnungshistoriker« – die Prägungen benutzt Walser), Verklausulierung und Verquastheit die Szenerie bestimmt hätten. Den einen muteten die Plädoyers des Intellektuellen Martin Walser gespenstisch an, sie werteten sie als Absage an einen verbindlichen politischen Konsens, der die Erinnerung an den Holocaust als notwendig und fruchtbar begreift, die anderen begrüßten den erfrischenden Befreiungsschlag, geführt vom Literaten und Essayisten, dessen demokratische Natur keinen Zweifel duldete.

Walser, mit der Paulskirchenrede ins Zwielficht geraten, das er nicht aufhellen konnte (oder wollte), stand bereits unter Verdacht, als seine literarische Abrechnung mit Marcel Reich-Ranicki ihm das Odium der Judenfeindschaft anheftete. Die polemisch vorgetragene Verweigerung des Romanvorabdrucks in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit der Begründung, Walsers Buch sei jüdenfeindlich, der Verfasser mithin ein Antisemit, bestätigte die polarisierenden Gewissheiten über den Autor: Klärungsbedürftig erschien den Gegnern nur noch, wann und warum der Umschlag im Denken und Reden des Dichters erfolgte, während seine Anhänger in ihrem dem Idol adäquaten Groll die Beweise erbrachten, dass Martin Walser kein Antisemit sein könne.

Damit zielte aber die Auseinandersetzung am Kern der Sache vorbei. Es kann ja nicht darum gehen, Walser als Antisemiten zu stigmatisieren, der wegen solcher Disposition den Schlussstrich unter den deutschen Erinnerungsdiskurs fordert und sich im Beifall Konservativer und radikaler Rechter sonnt. Zu ergründen bleibt aber, warum der Autor unter Antisemitismusverdacht geriet, welche Intentionen er literarisch verfolgte, welche Positionen er einnahm, ob er Kehrtwendungen vollzogen hat oder nun »sein wahres Gesicht« endlich zeigte.

Wer Walsers Buch als »erstes antisemitisches Pamphlet der deutschen literarischen Nachkriegsgeschichte« verurteilte oder es, wie in einem am-

bitiösen Nachrichtenmagazin geschehen, »machtvollsten Antisemitismus« nannte, verfolgte im Eifer des Entlarvens die falsche Spur.

Gründliche und umfassende Lektüre und darauf gründende Analyse, die klassisches Werkzeug der Literaturwissenschaft auf Subtexte, Figurenreden und Textaussagen anwendet, führt zu besserer Erkenntnis. Walsers Werk ist dann von Anfang an, also schon seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als kontinuierliches patriotisches Projekt zu verstehen, das nicht platter vordergründiger Judenfeindschaft dient, sondern der nationalen Identität nach Auschwitz. Das Ringen um das Deutsche nach dem Holocaust tritt nach sorgfältiger Lektüre als Walsers eigentliches Streben zutage. *Tod eines Kritikers* ist kein antisemitischer Roman und Walser ist kein Antisemit. Aber damit ist noch wenig erklärt.

Die erstaunliche Zahl negativ charakterisierter jüdischer Figuren lässt sich nicht als Treibgut aus dem Unbewussten erklären, wie erschrockene Kritiker es freundlich deuten wollten. Die Figuren Walsers sind sorgsam konstruiert und legen den Verdacht nahe: Ohne eigentliche Intention wurden im Alterswerk mit steigender Tendenz von Walser judenfeindliche Ressentiments bedient (und über stereotype Vorstellungen transportiert), die einen eigenen Zweck haben, nämlich den Status der Deutschen als Opfer zu konstituieren. Walser übte diesen Gestus lange, ehe er Mode wurde. Der Literat Walser setzte anders als Politiker wie Martin Hohmann oder Jürgen Möllemann seine Mittel virtuos ein, das patriotische Projekt, das sich an der Opferrolle der Juden und ihrer daraus resultierenden moralischen Überlegenheit abarbeitet, blieb in seinem Schaffen dasselbe. Gemeinsam ist dem deutschnationalen Streben, wie es in den Reden Jennings und Walsers exemplarisch zum Ausdruck kam, die Hoffnung, Auschwitz zu überwinden.

MATHIEU MEZLER

Gegen-Ich: *neither* und das Subjekt bei Samuel Beckett

there is nothing more exciting for the writer,
or richer in unexploited expressive possibilities,
than the failure to express.¹

Das Verhältnis zwischen Text und Lesenden ist das Spiel der Literatur. Beide wirken aufeinander, widersprechen oder antworten sich. Lesen wir einen Text, hat die sinnliche, visuelle Erfahrung von Zeichen auf Papier oder Bildschirmen einen kognitiven Effekt auf uns. Doch dieser ist nicht bei allen derselbe. Eine jede Lektüre gibt ebenso viel Auskunft über den Text wie über die lesende Person. Ein guter Text, so scheint es, ist der Text, der es schafft, mit seiner Anordnung von Zeichen etwas uns nur teilweise Bekanntes mitzuteilen; der es schafft, etwas in Worte zu bringen, das wir vielleicht nur erahnen können. Literatur ist Sprachspiel, mit dem ein lesendes »Ich« sich mit seiner, aber auch mit den Wirklichkeiten anderer auseinandersetzt. Lesen wir von einer Figur, schaffen wir uns ein Bild von ihr und versuchen, ihre Handlungen nachzuvollziehen. Lesen zeigt dabei unser eigenes Verhältnis zu dieser Figur, von der wir da innerlich hören. Stimmen wir ihren Handlungen zu? Können wir uns mit ihr identifizieren? Der folgende Beitrag möchte Literatur als Gegenspieler verstehen; als Ort, an dem das Ich sich mit sich selbst, aber zugleich mit einem nicht immer definierten Anderen konfrontiert sieht. Lesen wir »Ich«, so ist im selben Moment unser eigenes Selbst präsent und zugleich ein Gegenüber, das sich uns als anderes Selbst mitteilt. Die Fremdwahrnehmung einer literarischen Figur durch die Lesenden führt zu einer Selbstwahrnehmung des lesenden Subjekts. Selbst- und Fremdwahrnehmung fallen im Lesen ineinander, also in eine ›reine Subjektivität‹, die Ausdruck und Identität in Einklang bringt. Das Selbst ist mit sich selbst durch einen anderen Blick (den der Literatur) konfrontiert. Literatur wird im Lesen erblickt und blickt zurück.

¹ Samuel Beckett, zit. nach Pascale Sardin: »Becoming Beckett«, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 30 (2018), H. 1, S. 70–84, hier S. 75.

Maurice Blanchot zufolge ist Literatur zugleich eine »promesse d'accomplissement«² (Erfüllungsversprechen) und ein Austritt aus dieser. Wer in Literatur stabile Erkenntnis sucht, wird enttäuscht. Genau an diesem Fehlversuch, an diesem Aberglauben, setzen Samuel Becketts Texte an, wie das vorangestellte Zitat zeigt. »[F]ailure to express« ist somit Ursprung und Grundlage von Literatur. Jeder Versuch, sich durch Sprache zu konzipieren, schlägt fehl, denn »all language – and the selfhood it creates – is multiple as well as provisional«.³ Doch reicht dies nicht, um eine abgeschlossene, mit sich selbst identische Identität zu formulieren. Dies ist in Literatur unmöglich, weil immer ein Anderes (der Text) mitspricht und dem lesenden Subjekt ein Selbst vorgibt. So fallen nicht nur Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung ineinander, sondern auch Selbst und Selbst; Wahrnehmung und Ausdruck. Das Selbst ist und bleibt unaussprechlich, oder wie Beckett mit Kant schreibt: »De nobis ipis silemus« (Über uns selbst schweigen wir).⁴

Samuel Beckett zeigt in seinen Texten den Menschen als sprachlich bedingtes Wesen, das die Welt durch Sprache zu begreifen versucht. Dabei stellt Beckett jedoch fest, dass es eine Distanz zwischen der Wirklichkeit und deren Ausdruck gibt, die nicht überwunden werden kann. Er schreibt in einem Brief von einem Schleier, »den man zerreißen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen«.⁵ Becketts Texte arbeiten sich an dieser Verhüllung ab und stellen damit auch infrage, wie ein »Ich« sich selbst ausdrücken kann und ob dies überhaupt restlos möglich ist. Becketts Texte stellen das Unerfüllbare als unerfüllbar dar. Sinéad Mooney schreibt in ihrer Beobachtung von Becketts Bilingualismus von einem »chasm between word and world«.⁶ Literarische Aussage kann weder als ›wahr‹ noch als ›falsch‹ eingestuft werden; ein Bereich, den Beckett immer wieder für sich nutzt und den Jacques Derrida als den Bereich der Literatur selbst sieht: »There is no literature without a *suspended* relation to meaning and reference«.⁷ Diese Suspension bleibt in

2 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*, Paris 1980, S. 48.

3 Sinéad Mooney: *A Tongue Not Mine. Beckett and Translation*, Oxford 2011, S. 144.

4 Samuel Beckett, zitiert nach Dirk Van Hulle: »Beckett, Kant und Kognition. ›Kritik des reinen Quatsches‹«, in: Jan Wilm/Mark Nixon (Hg.): *Samuel Beckett und die deutsche Literatur*, Bielefeld 2013, S. 75–88, hier S. 76. Das Zitat stammt ursprünglich von Francis Bacon und ist laut Beckett in Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* als Epigraph vorangestellt.

5 Samuel Beckett: *German Letter of 1937*, in: ders.: *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, hg. von Ruby Cohn, London 1983, S. 51–54, hier S. 52.

6 Mooney: *A Tongue Not Mine*, S. 4.

7 Jacques Derrida/Derek Attridge: »›This Strange Institution Called Literature‹: An Interview with Jacques Derrida«, in: Jacques Derrida: *Acts of Literature*, hg. von Derek Attridge, London/New York 1992, S. 33–75, hier S. 48.

Literatur stets erhalten und erhält Uneindeutigkeit. Denn sprachliche Identität, dass ein Ding das Ding ist und nicht ein anderes, entsteht »through differential relations to other elements«. ⁸ Bedeutung – dass eine Aussage dies ausdrückt und nicht das andere – hängt ebenfalls von ihrer Differenz zu allen übrigen Zeichen ab.

Beckett konstatiert, dass Sprache ein menschliches System ist, um Wirklichkeit *wiederzugeben*. Um objektive Realität auszuhandeln, braucht es nachvollziehbare, sprachliche Eindeutigkeit, die Beckett jedoch ablehnt. Differenz verhindert diese Eindeutigkeit, die es für objektive Wahrheit bräuhete. Sprache basiert somit auf einer dialektischen Logik. Damit befindet Beckett, dass Sprache ein System, um zu ›meinen‹ ist. Hierfür lässt Beckett Sprache sich selbst zersetzen, d.h. er lässt Sprache als System bestehen, das Uneindeutigkeit und Unwissen hervorruft. Diese beiden Impulse treiben sich gegenseitig an und zeigen, dass die Hoffnung einer Eindeutigkeit nicht erreichbar ist und die Trennung von Wort und Welt, der »unsayable void«, ⁹ also das, was diese beiden getrennt hält, erhalten bleibt. Sprache ist mithin ein fehlerhaftes System. Die Übersetzung von sinnlicher Erfahrung in Worte muss somit fehlschlagen. Literatur zeigt sich bei Beckett sowohl als *Wieder*-Schreiben einer erlebten (Schein-)Realität als auch als *Wider*-Schreiben gegen die Fehleinschätzung, Realität sei in Sprache restlos ausdrückbar. Damit ist zum einen ein Versuch, Wirklichkeit *wiederzugeben*, gemeint, aber eben auch das Erzeugen einer Scheinrealität, die sich als solche *wider* die Wirklichkeit setzt. Literatur ist Widerspruch. Paradoxien werden ausgeführt und fortgesetzt, Ungenauigkeit bleibt erhalten. Bei Beckett mit dem Ziel: »Overcome, that goes without saying that fatal leaning towards expressiveness«. ¹⁰ Dies gelingt jedoch nur in Annäherung.

Um in Kürze zu zeigen, wie Becketts Schreiben über kognitive Prozesse, sprachliche Verfasstheit und Subjektivität im Akt des Lesens reflektiert, folgt hier eine kleine Betrachtung einer seiner kürzesten Texte. In *neither*, einem lediglich 87 Worte umfassenden Text, den er trotz seiner lyrischen Form selbst als Kurzgeschichte betitelt und 1976 als Libretto für Morton Feldmans gleichnamige Ein-Akt-Oper schrieb, verhandelt die Erzählstimme ihre ontologische Zugehörigkeit:

⁸ Simon Glendinnig: *Derrida. A Very Short Introduction*, Oxford 2011, S. 59.

⁹ Mooney: *A Tongue Not Mine*, S. 4.

¹⁰ Samuel Beckett: *The Unnamable*, in: ders.: *Trilogy*, New York/London/Toronto 2015, S. 329–476, hier S. 447.

to and fro in shadow from inner to outer shadow
 from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither
 as between two lit refuges whose doors once neared gently close,
 once turned away from gently part again
 beckoned back and forth and turned away
 heedless of the way, intent on the one gleam or the other
 unheard footfalls only sound
 till at last halt for good, absent for good from self and other
 then no sound
 then gently light unfading on that unheeded neither
 unspeakable home¹¹

In der ersten Zeile schon kann sich die Stimme¹² nicht fest postieren, sie schwingt »to and fro« zwischen innerem und äußerem Schatten. Beide Schatten lassen sich hier als Selbst begreifen, die in der nächsten Zeile auch als »impenetrable self« und »impenetrable unself« benannt werden. Die Schattenhaftigkeit verstärkt die Unentscheidbarkeit einer Position mit einer bedingt klaren Form, die nur in Umrissen, nicht aber in Fülle erkannt werden kann. »to and fro« schwingt die Stimme somit zwischen zwei verschiedenen Subjekten, dem des Textes und dem der lesenden Person. Die Stimme ist damit zugleich deren Stimme und die des im Text implizierten Subjekts. Beide finden hier ihren Ausdruck gleichzeitig, jedoch nicht in einer realen Gleichzeitigkeit, sondern in einem konstanten Weder-noch: »by way of neither«. Die Phrase »by way«, *by the way*, erodiert dieses »neither« als fixe Position und macht es zu einem fortlaufenden Prozess, der keinen Abschluss finden wird. »Impenetrable« werden hier sowohl »self« als auch »unself«, da sie sich als Gegenstücke gegenüberstehen und das eine das andere nicht in sich aufnehmen kann, nicht von ihm durchdrungen werden kann. Dabei ist »unself« ein nicht ganz klar definiertes Gegenstück, das zum einen das Selbst ausschließen soll, zum anderen durch die Partikel »un-« auch inkludiert.¹³ Die Stimme sieht sich »between two lit refuges«, die sich in Annäherung dem Subjekt verschließen. Sie scheinen von Weitem schemenhaft einladend und offen, bei näherer Betrachtung

11 Samuel Beckett: »neither«, in: ders.: *The Complete Short Prose, 1929–1989*, hg. von Stanley E. Gontarski, New York 1995, S. 258. Alle folgenden Zitate aus dem Text sind hier zu finden.

12 Im Folgenden wird der Ausdruck »Stimme« gebraucht, um den Text als jene Instanz zu markieren, die nicht identifizierbar bleibt und in ihrer Neutralität zwischen den beiden sprechenden und angesprochenen Subjekten schwankt. Die Assoziation mit der Stimme der Oper ist dabei intendiert.

13 Wolfgang Hottner, Regina Karl und Judith Kasper zeigen in größerem Detail die Bedeutungs-dichte und Verschiebung der Partikel »un«. Auf einen Satz reduziert, markiert die Partikel »nicht nur Gegenteile, sondern auch eine nicht ganz dichte Grenze, hinter der womöglich mehr liegt als ein negativer Gegenpart«. Wolfgang Hottner/Regina Karl/Judith Kasper: »Editorial«, in: *Riss – Zeitschrift für Psychoanalyse* 97 (2022), S. 4–12, hier S. 5.

jedoch erneut »impenetrable«. Das Subjekt kann also weder im Selbst des Textes noch in dem der lesenden Person Zuflucht suchen. Es bleibt dazwischen, in einer Zone, die Unsicherheit evoziert und aus der sich die Stimme entfernen, sich dem Licht zuwenden möchte, um nicht mehr nur Schatten zu sein und die Umrisse auszufüllen. Die Stimme muss sich immer für einen der beiden »lit refuges« entscheiden und steuert, sobald sich das eine in Annäherung verschließt, wieder auf das nun geöffnete Andere zu, das sich jedoch in diesem Zuge wieder verschließt. Das lesende Subjekt wandelt sich im Akt des Lesens der ersten Hälfte in seiner Vorstellung also immer vom lesenden zum gelesenen Subjekt und kann niemals eins sein, da es immer mit dem Gegenüber verhandelt bleibt. Das dialektische System, hier »self« / »unself«, bleibt bestehen. Das Selbst wird nicht es selbst sein können, weil es das Gegenüber impliziert. Damit ist das Selbst, das Subjekt, in Gefahr; es kann nicht alleine, auch wenn es dies möchte. Signifikant ist, dass im gesamten Text kein Personalpronomen vorkommt, das eine Subjektposition fixieren könnte. Das Subjekt muss also die einzigen beiden Optionen ausspielen, um sich zu konzipieren, kann dies nicht alleine, braucht immer das Gegenüber. Denn wenn es sich selbst zu sehr nähert, kommt es nicht weiter und muss zurück zum Anderen: »Subjectivity is conceived of as a ›refuge‹, but one which is unreachable.«¹⁴ Der Versuch, einen festen Aufenthaltsort, ein »refuge«, ein Zuhause¹⁵ zu finden, an dem das Subjekt in sich selbst abgeschlossen und ganz ist, schlägt immer und immer wieder fehl.

Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung verschwimmen so und das Subjekt kann weder selbst handeln, noch wird es nur von außen kontrolliert. Der Text verweilt im *neither*, einem fortschreitenden Prozess. Sprache wird im instabilen Subjekt zu Aufnahme und Wiedergabe, die jedoch durch eine Verzögerung getrennt bleiben. Ein Ende wäre dann erreicht, wenn das sprechende Subjekt (also die Stimme, die weder lesendes noch gelesenes Subjekt sein kann) im Sprechen mit sich selbst identisch wäre. Dies gelingt aber nicht, weil die Stimme in ihrem eigenen Sprechen ein Gegenüber feststellt und nicht sich nicht davon lösen kann. Insbesondere gelingt dies nicht, weil diese Selbst-Suche in Sprache geschieht, also laut Umar Shehzad als »the process and the product of intersubjectivity, and

14 Derval Tubridy: »Beckett, Feldman, Salcedo ... Neither«, in: Daniela Caselli (Hg.): *Beckett and Nothing. Trying to Understand Beckett*, Manchester 2010, S. 143–159, hier S. 152.

15 Sicher könnte hier tiefer auf sprachliche Identität (dass keine Sprache ein festes »Zuhause« bietet) oder eine identitäre Problematik der Zugehörigkeit zu einem Ort im Kontext von Exil – die beide bei Beckett durchaus eine Rolle spielen – eingegangen werden. Dies würde jedoch zu sehr zu einer Analyse in Bezug auf die Person Samuel Beckett abdriften, die für diesen Kontext keine explizite Rolle spielen kann.

it cannot help being intersubjective«. ¹⁶ Sprache selbst ist daher Mitteilung einer Wahrnehmung an ein Gegenüber. Literatur ist somit durchgespielte und versprachlichte Intersubjektivität. Ohne das Gegenüber gäbe es keine Sprache und auch kein Subjekt.

Das Schwanken zwischen den beiden Polen wird auf dem Weg jedoch nicht beschrieben. Fest steht nur, dass die beiden Lichter »intent« fixiert werden, der Weg zu ihnen bleibt hingegen bewusst ignoriert: »heedless of the way«. Das Dazwischen, zwischen »self« und »unself« wird also nicht beschrieben oder kann gar nicht beschrieben werden. Vielmehr nimmt der Zwischenraum die Form eines »rupture unfolding in the middle of space, time, language and sentience, and by extension in self« an. ¹⁷ Dieser Spalt erfordert ein Wählen, ein Entweder-oder und bedingt in seiner Räumlichkeit somit »neither«.

Mit der Zeile »unheard footfalls only sound« sehen wir uns als Lesende dann mit sprachlicher Uneindeutigkeit konfrontiert. Auf der einen Seite sind hier die Schritte des hin- und herschreitenden Subjekts gemeint, die im leeren, nicht beschriebenen und nicht definierten Raum erklingen sollten, aber von niemandem gehört werden, da weder das Subjekt noch das Gegenüber ganz zum wahrnehmenden Subjekt gerinnen. So wäre die Zeile als Verkürzung zu verstehen, die die Verbindung zwischen den beiden Satzhälften verloren hat: »unheard footfalls [the] only sound«. Der einzige in diesem leeren Raum wahrnehmbare, aber nicht wahrgenommene Klang müssten also Schritte sein. Verändert man beim Lesen jedoch die Betonung (»*unheard* footfalls only sound«, Hvh. M. M.), verschiebt sich die Bedeutung dahingehend, dass die Schritte nur ungehört klingen können; ein Paradoxon, das hier nicht gelöst werden darf. In Verbindung mit der nächsten Zeile drückt die vorherige aus, dass die Schritte nur solange klingen, bis stehengeblieben (»till at last halt«) wird. Shehzad schreibt in diesem Zuge erneut vom Zuhause des Selbst: »The unspeakability of home which is reflective of oxymoronic impossibility of ›unheard footfalls‹ points to the paradox of language as it conceals what it purports to convey. Being, then, [...] is implied in language games that continually return to the self without ever reaching it«. ¹⁸ Sprache verhüllt damit – im Versuch, etwas zu enthüllen – das Enthüllte sofort wieder. Damit öffnet Shehzad eine metasprachliche Perspektive, die in ihrer Uneindeutigkeit und Unmöglichkeit die sprachlich uneindeutige Position des Textes selbst reflektiert. Brian McHale sieht hier »the special logical status of the fic-

¹⁶ Umar Shehzad: »Law of the Excluded Middle and Beckett's Realm of Neitherness«, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 35 (2023), H.2, S. 302–313, hier S. 307.

¹⁷ Ebd., S. 311.

¹⁸ Ebd., S. 307.

tional text, its condition of being in-between, amphibious – neither true nor false, suspended between belief and disbelief.¹⁹ Die Schritte sind auch durch das Wort selbst evoziert, bleiben dadurch jedoch weder real gehört noch ungehört. Darüber hinaus eröffnet sich eine metapoetische Ebene: Die »footfalls« erinnern an das Fortschreiten der Versfüße eines Gedichts, die im Lesen ungehört gehört werden.

Die Schritte nähern sich dem Ende; der Text driftet stetig »to stasis and silence«,²⁰ hält an, »for good«, ohne erkennbaren Grund. Schließlich verstummen die Schritte, verstummen die Verse, bis in dieser Stille nur Licht bleibt, »unfading«. Dieses verweilt auf dem Spalt, auf dem »neither«, doch wird dem keine Beachtung mehr geschenkt, es ist »unheeded« – wahrgenommen, doch nicht aufgenommen, weder verinnerlicht noch erkannt. Damit zeigt sich eine klare Opposition zwischen Stille und Klang, die mit der Opposition von »self« und »unself« korreliert. So zeigt der Text sich in seiner Textartigkeit zweifach: Er ist weder Klang noch Stille – wird ungehört gehört – und betrifft weder das lesende Subjekt noch das im Text implizierte – gerinnt weder zum einen noch zum anderen. Endgültig verweilt der Text in »ontological and hermeneutic indeterminacy.«²¹ Die Schritte suggerieren in ihrer Widersprüchlichkeit »an undoing of the opposition of sound and silence.«²² Der Textkörper ist aus Leere und Präsenz, Stille und Klang, gewoben, Tinte und Papier stehen so in einem ständigen Austausch. In diesem ist Stille, also Abwesenheit oder das Weiß des Papiers, als Sprache mitkonstituierender Teil enthalten. Leere bietet auf diese Weise Raum für Entfaltung, da der Text das Verdrängen von Stille, also Leere, ist. Der Text ist als eine »response to silence, and the ways in which we can make audible, or visible that which cannot be expressed«²³ zu verstehen. Damit kehren wir zurück zum Epigraph dieses Textes, das bereits diese Unmöglichkeit des Ausdrucks reflektiert. Der Text von *neither* kämpft sich an seiner eigenen Negierung, der Stille, ab²⁴ und muss, um abzuschließen, einkehren in eine Stille, die er nicht beschreiben kann: »unspeakable home«. Mit diesen Worten verstärkt sich

19 Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, London 1987, S. 33.

20 Tubridy: »Beckett, Feldman, Salcedo ... Neither«, S. 146.

21 Shehzad: »Law of the Excluded Middle«, S. 307.

22 Catherine Laws: »Beckett and unheard sound«, in: Daniela Caselli (Hg.): *Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, Manchester 2010, S. 176–191, hier S. 187.

23 Tubridy: »Beckett, Feldman, Salcedo ... Neither«, S. 156.

24 Vertont als Oper, zu welchem Zweck der Text ursprünglich geschrieben wurde, ist die Stimme, die den Text singt, deutlich als Gegenpart zum Orchester gestellt. In ständigem An- und Abschwellen der Musik ist eine klare Fluktuation zwischen zwei Polen zu erkennen, die in ihrer Verzahnung mit dem Gesang noch weiter verstärkt werden. Wenn die Stimme schweigt, spielt das Orchester weiter. Das Ganze verläuft ohne Pause bis zum Ende, niemals ganz still.

der Eindruck einer *unkonstanten* Identität, die für ihren Ort der Einkehr, also dem Ort, an dem die Stimme abgeschlossenes Subjekt werden kann, keinen Ausdruck hat, so dass von einem Zuhause nicht die Rede sein kann. Dennoch spricht die Stimme aber durch die Verwendung dieser Worte in Annäherung davon.

Letztlich lässt Beckett in *neither* die Frage offen, wer nun dieses Subjekt ist, das spricht. Dies mag hier wohl die zentrale Frage sein: Wer oder was ist ein (literarisches) Subjekt? Ohne Gegenüber wäre es lediglich ein sprachliches Objekt im Raum. So wie der Text ohne Lesende eben genau das wäre oder ein Subjekt ohne Mitmenschen ein durch Sinne und Sprache bedingtes Objekt. Tubridy wird noch expliziter und schlägt vor, *neither* nicht nur auf dieser übergeordneten, sprachlichen und philosophischen Ebene zu verstehen, sondern auch zu untersuchen, ob dies ein Text ist, »which explores the loss of identity, the refusal of sanctuary, the lack of another with whom to connect: of people ›unheard‹ and ›unheeded‹, silenced in this ›unspeakable home‹«. ²⁵ Sicher ist dies nicht ganz auszuschließen und an anderer Stelle noch weiter zu verfolgen. Vielleicht ist es aber die Literatur selbst, die hier spricht – mit uns als Lesenden spricht. Wir hören ihr zu, hören uns selbst zu und werden Teil von Literatur. Wir spielen mit ihr und verweilen in der Uneindeutigkeit; im *neither*, dem Sprachspiel der Literatur.

25 Tubridy: »Beckett, Feldman, Salcedo ... Neither«, S. 155.

STEFAN WILLER

Gegenrede des Übersetzers. Goethe korrigiert Diderot

Die Natur macht nichts inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.

Die Natur macht nichts inkonsequentes, jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte.¹

So beginnt das erste Kapitel von Johann Wolfgang Goethes 1798/99 angefertigter und erschienener Übersetzung der *Essais sur la peinture* von Denis Diderot. Veröffentlicht wurde sie in zwei Nummern der *Propyläen*, des publizistischen Organs der »Weimarischen Kunstfreunde«, die Goethe zusammen mit Johann Heinrich Meyer von 1798 bis 1800 herausgab. Wie man der zitierten Passage entnehmen kann, betätigt sich Goethe an Diderots *Essais* nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Kommentator. Darauf weist der Titel der Publikation ausdrücklich hin: *Diderots Versuch über die Malerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet*. Viele dieser Anmerkungen verstehen sich als Verbesserungen der Diderot'schen Kunsttheorie im Sinne des Weimarischen Klassizismus. Aber nur hier, am oben angeführten Einstieg des Textes, korrigiert Goethe den von ihm übersetzten Diderot in Form einer abweichenden zweiten Übersetzung. Dabei entsteht ein Chiasmus zwischen den Übertragungen von Wort und Sache. Die erste, dem Wortlaut nach zutreffende Version erklärt Goethe für begrifflich »verwirren[d]«; stattdessen fügt er eine Variante ein, die im Wortlaut abweicht, nun aber »etwas heißen« soll. Dieser Chiasmus steht für die Einrichtung dieser Übersetzung als einer Gegenrede, in der sich Goethe einerseits als intimer Vertrauter Diderots, andererseits als dessen Kontrahent in Szene setzt. Er leiht ihm die deutschen Worte zur

¹ Johann Wolfgang Goethe: »Diderots Versuch über die Malerei«, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter, Bd. 7, hg. von Norbert Miller/John Neubauer, München/Wien 1991, S. 517–566, hier S. 521. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

Übertragung der im französischen Original formulierten Gedanken – und um die Gedanken zu berichtigen, gibt er seine eigenen Widerworte dazu.

Da die kritisierten Formulierungen Diderots in ihrer wörtlichen Gestalt ebenfalls von Goethe stammen, sind die kleinen Abweichungen von Interesse, mit denen sich die zweite Version von der ersten unterscheidet. Dabei ist zu ergänzen, dass die Übersetzung des Diderot'schen Textes im Erstdruck nicht wie in der hier verwendeten Ausgabe kursiv, sondern in größerer Schrift erscheint, also gegenüber den Anmerkungen – sowie, an dieser Stelle, der Alternativübersetzung – schriftbildlich deutlich die Orientierung vorgibt.² Während dieser übersetzte Text mit zwei durch einen Punkt getrennten Sätzen beginnt (»Die Natur macht nichts inkorrektes. Jede Gestalt [...]«), enthält die für sachlich richtig erklärte Fassung nur ein Komma (»Die Natur macht nichts inkonsequentes, jede Gestalt [...]«); während im übersetzten Original steht, »sie mag schön oder häßlich sein«, lautet die Korrektur, »sie sei schön oder häßlich«.³ Auch die inhaltlichen Abweichungen beginnen mit kleinen Umformulierungen: »inkorrekt« wird durch »inkonsequent« ersetzt, »existierende Wesen« durch »organische Naturen« und »sein soll« durch »sein kann«. Darüber hinaus werden zwei kleine Nebensätze hinzugefügt: »von der sie bestimmt wird« und »die wir kennen«. Sie liefern nähere Bestimmungen und Voraussetzungen, also genauere Differenzierungen, die Goethe bei Diderot vermisst.

All diese Korrekturen geschehen ausgerechnet im Zusammenhang der Frage nach einer ›Korrektheit‹ der Natur. Genau hier sieht Goethe allerdings schon die wesentliche Begriffsverwirrung, die er Diderot vorwirft: Die Unterscheidung korrekt/inkorrekt lasse sich auf die Natur überhaupt nicht anwenden; demnach habe es keinen Sinn, der Natur zu attestieren, dass sie »nichts inkorrektes« veranstalte. Der stattdessen vorgebrachte Ausdruck »nichts inkonsequentes« betrifft den Aspekt der Folgerichtigkeit und damit die in der Natur angenommenen organischen Wirkungszusammenhänge. Im Kommentar zum Anfang der *Essais*, von dem oben nur der Anfang zitiert wurde, folgt eine ausführlichere Erklärung, in der Goethe, wie auch im Fortgang des Textes, entlang der Entsprechungen und Gegensätze zwischen Natur und Kunst argumentiert und Diderot vorwirft, die Regelmäßigkeit der Kunst nicht ausreichend von der Gesetzmäßigkeit der organischen Natur zu unterscheiden. Es ist aber nochmals zu betonen, dass er Diderots Überlegungen durch das Medium der von ihm selbst

² Vgl. ebd., Kommentar, S. 1056.

³ Auch das französische Original besteht aus zwei Sätzen und ist noch kürzer: »La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, [...]« Denis Diderot: *Essais sur la peinture*, Paris, L'An quatrième de la République [1795], S. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56237255> (aufgerufen am 15.10.2025).

angefertigten deutschen Übersetzung berichtigt. Wir haben es also zugleich mit der Korrektur der Gedanken eines anderen und der Korrektur der eigenen übersetzerischen Tätigkeit zu tun.

Schon lange vor Goethes Übersetzung waren Diderots *Essais sur la peinture* ein Beitrag zur deutsch-französischen ästhetischen Debatte. Diderot schrieb sie 1766 für mehrere Ausgaben der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, einer Zeitschrift, die seit den 1750er Jahren vom deutschen Journalisten und Diplomaten Friedrich Melchior Grimm herausgegeben wurde. In sehr geringer Auflage handschriftlich kopiert, übermittelte sie Nachrichten aus der Pariser Literatur- und Kunstszene an die deutschen Höfe.⁴ Diderot wirkte viele Jahre lang an diesem Projekt mit und fungierte so als Vermittler der französischen Kultur in Deutschland. Goethes Übersetzung fällt ebenfalls in die Kategorie der Vermittlung – von der anderen, deutschen Seite aus und eine ganze Generation später, mehr als fünfzehn Jahre nach Diderots Tod im Jahr 1781. In der Zwischenzeit waren die *Essais* 1795 in Frankreich als Buch erschienen. Der Plural im Titel stand für den kompilatorischen Charakter der Publikation, die neben Aufsätzen zu verschiedenen bildenden Künsten – Zeichnung, Malerei, Bildhauerei, Architektur – auch Rezensionen von Kunstausstellungen und einzelnen Gemälden enthielt. Goethes bei weitem nicht vollständige Übersetzung für die *Propyläen*, die den Plural der *Essais* in den Singular *Versuch* abändert, enthält nur die ersten beiden Abschnitte über die Zeichnung und über die Farbe.⁵

Die umfangreichen Anmerkungen zum ersten Kapitel, *Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung*, unterbrechen und ergänzen den Text in erheblichem Umfang, beziehen sich manchmal auf längere Abschnitte, manchmal auf einzelne Sätze und übersteigen insgesamt Diderots Text um mehr als die Hälfte. Man kann geradezu von einer Übernahme des Textes durch die Anmerkungen sprechen. Im zweiten Kapitel, *Meine kleine* [sic] *Ideen über die Farbe*, geht Goethe noch einen Schritt weiter und ändert auch die interne Abfolge von Diderots Argumentation, die hier »keinen innern Zusammenhang« habe und ihre »aphoristische Unzulänglichkeit« nur schlecht durch »desultorische Bewegung« kompensiere (543). Nun

4 Vgl. Jonas Hock: »Das strategische Potenzial des Briefes. Friedrich Melchior Grimms ›Correspondance littéraire‹ zwischen Privatbriefkultur und Pressewesen«, in: Françoise Knopper/Wolfgang Fink (Hg.): *L'art épistolaire entre civilité et civisme de Gellert à Humboldt*, Aix/Marseille 2016, S. 71–82.

5 Kurz zuvor war bereits eine vollständige deutsche Übersetzung erschienen, auf die sich Goethe aber nicht bezieht: *Sämmtliche Werke von Dionysius Diderot. Übersetzt von Carl Friederich Cramer, deutschem Buchhändler und Buchdrucker zu Paris. Erster Theil: Versuche über die Malerey*, Riga 1797.

sieht Goethe seine Aufgabe als Übersetzer darin, die »Lücken auszufüllen« und die »Arbeit selbst zu vollenden« (542).⁶

Die unterschiedliche Vorgehensweise soll aus der »Vergleichung der beiden Kapitel« hervorgegangen sein (542). Es ist also eine kritische Textanalyse, die die wesentlichen Änderungen am Text im Laufe der Übersetzung motiviert. Erneut begegnet hier die Idee, dass die sachliche Angemessenheit durch die Abweichung vom Wortlaut des Originals erreicht werden soll. Auffällig ist jedoch, dass Goethes Kommentare, die er auch in dieses zweite Kapitel einfügt, viel häufiger mit Diderot übereinstimmen als im ersten. Zwar findet man erneut Bemerkungen wie »Hierein können wir keineswegs einstimmen« (545), doch überwiegen die positiven Reaktionen: »Dieses ist in jedem Sinne wahr« (548); »Da wir übrigens mit unserm Autor ganz in Einstimmung sind« (549); »auch hier ist Diderot zu loben« (551). Bei näherer Betrachtung ist dies nicht so überraschend, da sich Goethe eigentlich nicht auf den Originaltext bezieht, sondern auf die von ihm selbst erstellte Fassung, die man als sekundäres Original bezeichnen könnte.

Eingeleitet wird die Publikation durch ein *Geständnis des Übersetzers*, einen faszinierenden Kurzesay, in dem Übersetzung als Ergebnis einer dialogischen Situation verstanden und in ihrer Gesamtheit als Dialog begriffen wird. Damit legitimiert und plausibilisiert Goethe das in der Folge praktizierte Verfahren der Übersetzung als Gegenrede – und liefert außerdem ein kleines Drama der Personalpronomina.⁷ Das Vorwort beginnt mit den Schwierigkeiten eines zunächst mit dem unpersönlichen »man« gekennzeichneten Menschen, der sich, wenngleich »ungern«, vorgenommen hat, eine »zusammenhängende Abhandlung« zu schreiben (519). Plötzlich und unerwartet tritt jemand anderes ein, »ein Freund, vielleicht ein Fremder« (519), so die ambivalente Formulierung, in der eine ganze Theorie der Gastfreundschaft anzuklingen scheint. An dieser Stelle wird das Pronomen »man« durch ein »wir« ersetzt, das allerdings nicht die neu entstehende Gemeinschaft mit dem Eintretenden bezeichnet, sondern weiterhin den ersten Einzelnen meint: »wir glauben uns gestört« (519). Es entwickelt sich dennoch ein lebhaftes Zwiegespräch, das zu der Erkenntnis führt, dass intellektuelle Produktivität nur in »Wirkung und

6 Die Abweichungen sind dokumentiert bei Edith Zehm: »Das Werk zu übersetzen und immer mit seinem Texte zu controvertieren.« Goethes Übersetzungs- und Kommentierungstechnik im kritischen Dialog mit Diderots ›Essais sur la peinture‹, in: Bodo Plachta/Winfried Woesler (Hg.): *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, Tübingen 2002, S. 105–117.

7 Ganz im Sinne von Mona Körtes einschlägigen Forschungen, vgl. Mona Körte/Elisa Ronzheimer/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Wechselwörter. Personalpronomen in Bewegung*, Beiheft zur *Zeitschrift für deutsche Philologie* 26 (2025).

Gegenwirkung« zu finden sei. Dies regt offensichtlich zur Übersetzung an oder *ist* bereits eine Übersetzung: »und so ist auch diese Übersetzung mit ihren fortlaufenden Anmerkungen in guten Tagen entstanden« (520).

In der zweiten Hälfte des kurzen Vorworts wird die Analogie zwischen Übersetzung und Konversation weiter ausgeführt, wobei sich nun ausdrücklich das Ich des Übersetzers in der ersten Person Singular zu erkennen gibt. Bei dem Versuch, eine allgemeine Einführung in die schönen Künste zu verfassen, »fällt mir Diderots Versuch über die Malerei, zufällig, wieder in die Hände« (520). Der so deutlich als kontingent gekennzeichnete Fund wird alsbald zur engagierten Relektüre, die sich – das Element des Konversationellen überschreitend – als zusehends polemische Diskussion gestaltet: »Ich unterhalte mich mit ihm aufs Neue [...], sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiedenen Gegner zu tun habe.« (520) Wenn nur einer der Partner im Wechselspiel von Wirkung und Gegenwirkung tatsächlich reagieren kann, handelt es sich offenkundig um eine grundsätzlich asymmetrische Diskussion. Dass sie gleichwohl von beiden engagiert geführt zu werden scheint, liegt an dem Umstand, dass die »Grundsätze« und »Gesinnungen« des verstorbenen Diderot »in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken« (520). Mutmaßlich greift Goethe hier die von Diderot mit inspirierte frühromantische Kunsttheorie der Brüder Schlegel an.⁸ Doch für die Konzeption von Goethes Übersetzung sind die konkreten ästhetischen Frontverläufe weniger wichtig als die Vorstellung des ›Fortspukens‹ an sich, die den toten Diderot als eine Art von Gespenst erscheinen lässt. Übersetzung wird so zur Toten- und Geisterbeschwörung, wie sich nochmals gegen Ende des Vorworts bestätigt, wo es heißt, dass »dieses Gespräch [...] auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen geführt« werde. Gerade deshalb könne es »auf seine Weise wirken« (521).

Um den dialogischen Charakter zu betonen, fügt Goethe in seine Anmerkungen zum ersten Kapitel wiederholt direkte Ansprachen an den (un-)toten »Freund und Gegner« Diderot ein: »Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest du deine großen Geisteskräfte lieber brauchen, um durcheinander zu werfen, als recht zu stellen?« (524); »Fürwahr, so schlimm du angefangen hast, endigst du, wackrer Diderot« (540). Eine letzte Anrede findet sich am Ende des Kapitels, als Abschied von dem »ehrwürdige[n] Schatten« Diderots, dem für das Gespräch als solches

⁸ Vgl. Elisabeth Décultot: »Kunsttheorie als Übersetzung. Goethes Auseinandersetzung mit Diderots ›Versuch über die Malerei‹«, in: Daniel Ehrmann/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes ›Propyläen‹ und das Weimarer Kunstprogramm*, Wien u.a. 2016, S. 177–194, hier S. 191–193.

gedankt wird und dafür, »dass du uns veranlaßtest, zu streiten, zu schwätzen, uns zu ereifern und wieder kühl zu werden« (541). Berücksichtigt man die einleitende Gleichsetzung von Gespräch und Übersetzung, dann dankt hier der Übersetzer dem übersetzten Autor dafür, dass er Anlass zur Übersetzung gewesen ist. Goethe schließt mit den Worten: »Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen.« (541) Man könnte an die »Nacht«-Szene aus dem ersten Teil des *Faust* denken, in der die Titelfigur den Erdgeist heraufbeschwört, von diesem jedoch wegen mangelnder gegenseitiger Ähnlichkeit zurückgewiesen wird: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, / Nicht mir!«⁹ Hier ist es jedoch etwas anders, vielleicht sogar umgekehrt: Dem toten Diderot als »Geist« wird die postume Kraft zugeschrieben, den »Geist« seines Übersetzers zu beschwören.

Die einleitend betonte »Wirkung und Gegenwirkung« (520) kann jedenfalls in beide Richtungen gehen. All dies ist Effekt jener nekromantischen Struktur, als die der Übersetzer Goethe im einleitenden *Geständnis* seine eigene Herangehensweise beschreibt. Unter diesen Umständen bestätigt er nun die Kommunikation zwischen den beiden Geistern – wenn auch ohne dass der Geist des übersetzten Toten die Möglichkeit hat, darauf zu antworten. Folgerichtig lautet die abschließende Formulierung gegen Ende des zweiten Kapitels: »Und so sei auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen.« (565) Angesichts der überdeterminierten Rolle Goethes als Initiator der erneuten Befassung mit Diderot, als Übersetzer und korrigierender Kommentator sowie als Herausgeber der Zeitschrift, in der all dies erscheint, ist zweifellos er derjenige, der die translatorische Zwiesprache in einem letzten Akt der Gegenrede auch beenden kann.

⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 6.1, hg. von Victor Lange, München/Wien 1986, S. 535–673, hier S. 549 (Vers 512f.).

ZWIESPRACHE(N)

ALEXANDRA BERLINA

Daleko lajala sobaka

Immerzu denke ich über Sätze nach. Über Sätze, die auf Deutsch so gut funktionieren sollen wie auf Russisch, und umgekehrt. Mein Beruf sollte ›übersetzen‹ heißen. Wäre auch ein Umlaut mehr dabei, immer ein Gewinn. Ich finde Umlaute nämlich äußerst knuffig.

Inzwischen sage ich fast immer »knuffig«, wenn ich ›knuffig‹ meine, und »knifflig«, wenn ich ›knifflig‹ meine. Nur noch gelegentlich kommt »knufflig« heraus.

Besser als das ständige Verwecheln von ›Schwein‹ und ›Schwan‹, das mich in meinen ersten Jahren in Deutschland plagte.

Was aber auch nicht meine größte Sorge war.

Ein 13-jähriger Nerd mit dicker Brille, Zahnspange und ADHS hat da noch ganz andere Probleme.

Zum Beispiel Deutsch aus Büchern gelernt zu haben und nach langem Proben auf dem Schulhof mit einem Satz anzutanzeln wie: »Dürfte ich mich hinzugesellen?«

Das hatte aber auch sein Gutes: Da sich die Begeisterung über meinen altmodischen Charme in Grenzen hielt und ich nicht in Party-Einladungen versank (was war wohl damals meine Vokabel für ›Party‹? ›Feierlichkeit‹?), hatte ich umso mehr Zeit zum Lesen.

(Irgendwann in der Oberstufe wurde ich übrigens doch zu Partys eingeladen. In Erinnerung ist mir die eine geblieben, auf der ein angeheiterter Mitschüler mir mitteilte, er finde russischen Akzent äußerst sexy, woraufhin ich ihn mit einem lasziv geraunten »Krrrrümelmonsterrrr!« beglückte.)

Jedenfalls: Lesen. Bilinguale Ausgaben oder meine Lieblingsbücher in deutscher Übersetzung. Das, beschloss ich, war die beste Deutschlernmethode. Ja, sie hatte den Nachteil, dass ich weiterhin ein paar Dekaden zu alt klang. Dafür den großen Vorteil, dass ich tat, was ich am liebsten tat, und wenn man von mir etwas Absurdes wie Aufräumen verlangte, gequält stöhnen konnte: »Aber ich lerne doch!«

Dabei machte es mir zu meiner Verblüffung bald mehr Spaß, Übersetzung und Original nebeneinander zu lesen als das Original allein. Übersetzungen lesen hieß: Intelligenten Menschen über die Schulter in

ihr Buch schauen – »Ah, so hast du es verstanden! Das findest du hier am wichtigsten?« Oder, immer öfter: »Ich hätte es aber anders gemacht!« Und da wusste ich: *Ich werde Literaturübersetzerin.*

Das schrieb ich dann mit Glitzerstiften in mein Tagebuch. Mein Versprechen konnte ich erst zwanzig Jahre später halten. Dazwischen versuchte ich, alle möglichen Sachen mit Sprachen zu machen, und hatte Ideen, die öfters zerbrachen. Zum Beispiel eine für ein Lehrbuch mit dem Titel *Sie können schon Russisch, Sie wissen es nur noch nicht.* Es ist nämlich so: Ungefähr ein Viertel der russischen Wörter lässt sich entziffern, wenn man sie nur transliteriert. In Bereichen wie Wissenschaft und Sport ist so ziemlich alles international:

Madam – genij: uniwersitetskij professor fiziki, matematiki i lingvistiki.

Oder:

– *Allo, fitness-studija?*

– *Fitness-zentr »Superfigura«! Interesujet sport? Gimnastika, aerobika, badminton ...*

– *Sauna? –Sauna, massasch!*

Dann war da noch das Dolmetschen. Wie Übersetzen, nur mündlich. Und in Echtzeit. Und vor einem Livepublikum. Und meist ohne Wörterbücher, Wikipedia und den Rest des World Wide Web. Also eigentlich gar nicht wie Übersetzen.

Mein erster Auftrag war sehr, sehr technisch. Ein automatischer Rohrreiner, lernte ich, heißt auf Deutsch sowie auf Russisch *smart pig*, was ich prompt als Selbstbezeichnung übernahm, da ich Schweine äußerst sympathisch finde. Diesen und einhundert andere Begriffe lernte ich auswendig (und da hatte ich in der Schule gedacht, ich würde nie wieder stupide Vokabeln büffeln!), brachte das Dolmetschen ohne viel Stottern hinter mich – und dann gab es ein Abendessen. In einem feinen Restaurant. Mit einem Dutzend Sorten Fisch. Und ich hatte die Speisekarte zu übersetzen. Das einzige Wort, das ich erkannte, war »Lachs«.

Mir wurde klar: Ich konnte kein Deutsch. Ein paar Tage lang war ich darüber zutiefst betrübt. Bis mir dämmerte, dass ich auch auf Russisch keinen einzigen dieser Fische kannte. So eine Erleichterung! Ich war nicht grottenschlecht in Deutsch, nur grottenschlecht in Fisch! Grätenschlecht.

(»A bright foreigner's fondness for puns«, sagte Nabokov. Wie kann es überhaupt einen per se geringschätzenden Namen für etwas so Schönes geben wie Wortspiele? Klar kann ein Kalauer klobig sein, aber clever doch auch!)

Ich machte also munter weiter Sachen mit Sprachen: gab Unterricht, dolmetschte, übersetzte alles, was nicht bei drei auf den Bäumen war, nur eben keine Bücher. Bis es irgendwann doch klappte. Seit ein paar Jahren mache ich genau das, was ich mir mit dreizehn vorgenommen hatte: Bücher übersetzen.

Nur: Literatur in eine Zweitsprache zu übertragen, ist schon eine Frechheit. Wie jede migrantische Mutter bestätigen kann, deren Kinder lieber Deutsch reden, sagt das Wort ›Muttersprache‹ wenig aus, aber Russisch ist auch meine Brot-und-Buttersprache, meine aktivere, affektivere, dekorativere, impulsivere, sensitivere Sprache. Was ja eigentlich bedeutet, dass ich ins Russische übersetzen sollte.

Aber meist übersetze ich ins Deutsche. Und zwar gute Bücher. Die Frage, ob ich das darf, steht also groß im Raum. Denn: Mein deutscher Wortschatz schwächelt an der wichtigsten Stelle – bei dem Greifbaren, Dinglichen. Die Wörter ›ambivalent‹ und »›homoerotisch‹ kannte ich (zum Befremden des Deutschlehrers) schon als Teen; ›abknibbeln‹ und ›hibbelig‹ hingegen habe ich erst als Erwachsene gelernt. (Dabei bin ich äußerst hibbelig und ein großer Fan jedweden Abknibbelns!)

Manchmal bin ich mir auch unsicher, wie der gängigste Ausdruck lautet. (Übrigens, Google, wenn ich »die nackten Füße unter sich« tippe, dann will ich nur wissen, ob man da »gezogen« oder sonst was sagt. Aber sehr süß von dir, Google, dass du meinst, ich hätte dir gerade meinen geheimen Fußfetischismus verraten, und mir fürsorglich anbietest, anonym zu suchen ...)

Nun also: Es hapert gelegentlich am handfesten Vokabular und an der Idiomatik. Darf so was denn ins Deutsche übersetzen?

Ehrlich gesagt: keine Ahnung. Aber da ich unbedingt ins Deutsche übersetzen *will*, habe ich drei Argumente gefunden, die mein Gewissen beschwichtigen. Hier sind sie, nach aufsteigender Überzeugungskraft:

Erstens: Mein Deutsch ist nicht ganz bio, dafür hoch. Deutsche Dialekte sind zwar eine Pracht – aber für viele Kollegys werden sie zum Problem. Sie sind das Wasser, in dem sie schwimmen: »Und dann meinte die Lektorin, das könne sie so nicht stehen lassen! Ich habe das immer so gesagt, ist das wirklich Dialekt?« Wer zwei Arten Deutsch kann, kommt gelegentlich durcheinander. Ich kann nur die eine.

Zweitens: Schklowski. Mein liebster toter weißer Mann. Der Literaturwissenschaftler, der die Idee von *Ostranenie* erfunden hat – die Literatur, meinte er, sei vor allem dafür da, uns das Gewohnte neu sehen zu lassen. Der Text müsse etwas Eigenes haben, damit man ihn auch wirklich wahrnimmt und begreift.

Schkłowski schrieb übrigens auch in kurzen Absätzen, und seine Gedanken sprangen hin und her wie die Flöhe.

Ich glaube, er hatte auch ADHS.

Ostranenie der Fremdsprache. Ich kann nicht anders, als überall Wortspiele zu sehen. Beim Wort ›Spitzentitel‹ kriege ich Bücher in Rüschenhöschen nicht aus dem Kopf; vor dem DM-Regal bleibe ich kichernd stehen, weil eine Pflegemarke ›Hautrein‹ heißt – eindeutig ein Imperativ ... Und: Mir fallen die offensichtlichen Lösungen oft nicht ein, also suche ich nach anderen, und das ist manchmal gut so. Wenn ich ins Russische übersetze, denke ich weniger nach – und das Ergebnis ist oft zu glatt, zu normal. Auf Deutsch bin ich nie zu normal.

(Gut, auch sprachunabhängig werde ich selten der übermäßigen Normalität beschuldigt.)

Drittens und wichtigstens – das soll jetzt mal als Wort herhalten – scheinen meine Kollegys zu denken, dass ich als Übersetzerin etwas taue. Und meine Kollegys sind mir heilig.

»Heilig« habe ich erst als Übertreibung löschen wollen, ließ es dann aber doch stehen. Ich brauche Heiligtümer in meinem Leben. Ich brauche eine Gemeinde und ich habe jede Menge Missionarseifer. Zu dumm, dass ich Atheistin bin.

Als Kirchenkränzchenerersatz habe ich viele Gemeinschaften gefunden: die neurodiverse Bewegung, die Effektiver-Altruismus-Community, russischsprachige Putinhasser, Spielenerds und Improfreaks – aber nichts ist so sehr meins wie die Welt der Literaturübersetzys.

(Wie viele Übersetzys mag ich das Y-Genderding, also wird auch hier y-gendergedingt. Keine Sorge, in Büchern dürfen wir das meist nicht machen.)

Vielleicht liegt mein Gefühl der Zugehörigkeit daran, dass die Göttinnen dieser Religion – Literatur und Sprache – mir besonders anbetungswürdig scheinen. Oder daran, dass wir uns alle zwischen mindestens zwei Sprachen und Kulturen bewegen, ganz egal, ob in Deutschland geboren oder nicht. Oder einfach nur daran, dass die Kollegys so witzig, warm und wunderbar sind.

Schon bei meinem ersten großen Übersetzungstreffen fühlte ich mich wie zu Hause. Davor hatte ich eine schlaflose Nacht zugebracht. Ich habe einen hörbaren Akzent; dass ich keine ›Muttersprachlerin‹ bin, ist offenhörig. Was, wenn alle denken, »was maßt sie sich denn an?« Das wäre auch keine Xenophobie, sondern eine vertretbare übersetzungstechnische Annahme. Aber nein, nichts dergleichen.

Nur eine Sache hat mich überrascht: Dass so viele Kollegys rauchten. Sonst kannte ich das aus meinem Bekanntenkreis gar nicht. Was es damit

wohl auf sich hat, fragte ich die Frau neben mir. »Tja«, sagte diese. »Die linken deutschen Intellektuellen eben: Rotwein und Zigarette!«

Ich trinke auch noch lieber weiß.

Also bin ich nicht links genug, nicht intellektuell genug und/oder nicht deutsch genug. Aber damit kann ich leben. Wir standen da, die Kollegin und ich, und rauchten nicht.

In der Ferne bellte ein Hund.

Der Hund wusste nicht, dass er ein Zitat ist, und hätte sich bestimmt gewundert, dass wir lachen.

Es ist nämlich so: Beim Übersetzen kommt einem fast immer früher oder später dieser Satz unter: »In der Ferne bellte ein Hund.« Ganz egal, aus welcher Sprache man übersetzt. Bellende Hunde sollen Atmosphäre schaffen. Manchmal kreischt ein Vogel oder es muht sogar eine Kuh. Meist ist es aber eben ein Hund.

Kitschig, wie dieses literarische Mittel ist, funktioniert es im wahren Leben einwandfrei. Vor dem Tagungsgebäude, in der lauen, wenn auch verrauchten Abendluft, war dieses Bellen schön und fast schaurig. Es war eine Welt da draußen, eine Welt, die nicht nur aus übersetzenden Menschen bestand, sondern ebenso aus Tieren mit ihren eigenen Sprachen ...

Aber schon redeten die Kollegin und ich darüber, wie es wohl unser Denken beeinflusse, dass der neutrale Begriff für ›Hund‹ auf Deutsch männlich und die ›sobaka‹ auf Russisch weiblich ist, und warum das Wort für meist eher unmusikalische Hundelaute im Russischen so melodisch ist – ›lajala! – und auch im Deutschen nach einer englischen Glocke klingt.

Der Übersetzungstreff findet übrigens in Wolfenbüttel statt, es gab aber keinerlei fernes Wolfsgeheul. Stattdessen träumte ich in der Nacht auf den zweiten Workshoptag, der Ort hieße ›Wolkenbuckel‹ und befände sich im Himmel. Ich sage ja, tiefreligiöse Atheistin.

... Wolkenbuckel! Bandwurmwürter, was habe ich euch lieb! Ob Menschen, die mit Deutsch aufgewachsen sind, so über diese Aneinanderreihungsmöglichkeiten staunen können? Meine Tochter sagte einmal: »Russisch ist wie Knete und Deutsch wie Lego« ...

Noch ein Traum: ein idealisierter sowjetischer Zug, in dem alle miteinander plaudern, während sie ihre Gurken und hartgekochten Eier aus der Alufolie wickeln. Geplaudert wird auf Deutsch und über Literaturübersetzung, was sonst. Ich hocke auf der Sitzlehne und versuche, etwas sehr Gescheites zu sagen, alle reden aber zu laut durcheinander. Da steht ein junger Mann auf, der offenbar mein Freund oder Partner oder irgendwas ist, und sagt: »Jetzt hört mal alle zu! Diese Frau hier –«

Und ich denke: Gleich verkündet er, sie sollen mal alle hinhören, weil ich ein Profi bin.

» – diese Frau hier«, sagt er, » – hat riesengroße Ohren!«

Und das stimmt nicht einmal!

Apropos: ›Ohren‹ heißt auf Russisch ›uschi‹, und ›Auge‹ heißt ›glas‹.

Bis zu meinem ersten Übersetzungshund dauerte es noch ein paar Jahre, dafür blieb es dann nicht bei einem:

»Die Hunde, die längst schon hätten schlafen sollen, brachen auf einmal in ein furchtbares Gebell aus, das in unsäglich quälendes chorisches Heulen überging. Das Heulen schwoll an, flog über die Felder, und als Antwort kam das millionenstimmige Knattern und Rattern der Frösche aus den Teichen.« So etwas zu übersetzen, ist ein körperliches Vergnügen.

Später dann saß ich an einem Text, in dem es hieß: »Unsere Vereinigung ist nur eine helle Hoffnung in der Ferne«, nur dass ›hellen‹ auf Russisch ein Verb ist, ›swetlet‹. Und da wurde mir klar, was ich da schreibe –

In der Ferne hellte ein Bund!

Ich habe ein schönes Sprachlos gezogen im Leben. Mit einer Sprache allein lässt sich auch gut spielen, aber wenn mehrere durcheinanderhüpfen, geht es noch besser.

*

Ein lauer Abend legte sich über Düsseldorf. Wareniki mit Kartoffeln ploppen prall auf die Teller, dazu Sauerkraut. Anstatt sich an den Wareniki zu laben, verlangten die Kinder Pommes. Das hat man davon, Nachwuchs in Deutschland zu bekommen – man muss mit belgischen kulinarischen Präferenzen vorliebnehmen. Ein innerer Monolog stolzierte etwas gestelzt durch meinen Kopf, heute mal auf Deutsch. *Umso mehr Wareniki für mich!*

Die Kinder aßen ihre Pommes und kalauerten zweisprachig.

In der Nähe kicherte eine Übersetzerin.

JEFFREY A. GROSSMAN

A Wandering Jew Walks into a Library

It was the summer of 2001, and a forty-year-old man from New York walked into the library at the *Zentrum für Antisemitismusforschung*, a part of the Technical University of Berlin. The man, who bore dark wavy hair, a trimmed beard, and who, in his own eyes, came across as too young for his years, was once again back in Berlin ... this time one year after the collapse of a six-year recent relationship that had often been a struggle, with the inner struggle continuing even when things were outwardly calm. Now, liberated, he found himself driven to seek out new experiences, whether in books or wandering out in the world, in this case of Berlin itself. He had nonetheless to admit to himself a frequent sense of loneliness, even as he continually sought to deny it. On this warm summer day, he was not sure what he expected to find in the *Zentrum* library, perhaps new materials and impulses to liven up his project on Yiddish-German literary cultural relations, which had lately come to feel wearying. One never stops hoping, he thought ... The library of this research center for antisemitism, devoted to a subject he had so often felt ambivalent about studying – the frequently repulsive materials, the capacity of people to indulge such bizarre fantasies –, could hold a certain fascination for him, but reading such material often left him feeling numbed and empty, anything but inspired ...; this library was located on the tenth floor of the main Technical University building, one of those drab no-frills architectural constructs found especially in places of higher education in old West Berlin. The library itself looked drab, with walls made of flat, poured cement, windows framed with what looked like tin, and plain, if more robust-looking, metal shelves compressed into an absurdly small space. Still, those shelves overflowed with books often enough too rare and, after 1945, too taboo to be housed on open shelves in your typical publicly accessible libraries.

Both *Zentrum* and library towered above the Ernst-Reuter-Platz, where, arriving on foot, you could choose to either wait interminably for the traffic light to change or take your life in your hands by crossing against the light, jaywalking – or *jayrunning* – ahead of the next wave of cars

zipping propulsively as if out of nowhere into the traffic circle (a violation for which you could easily be fined). Riding up the elevator to the tenth floor, he had vowed never to cross that way again. His mother back in New York would not forgive him if he were killed at a busy Berlin traffic circle, even if it were for the sake of pursuing research into the history of central European Jews ... A Jew from New York, if not from New York City, then still at least from the greater metropolitan area, he wandered from place to place ... sometimes with purpose, sometimes aimlessly, sometimes as if driven by a need he only partially understood. Was he somehow destined to wander? Predestined, even condemned to? He never could find a satisfactory answer to this question, which had plagued him as long as he could remember. For years now, he had taken to wandering – first among peer groups as a child, then across a series of cities, towns, and beyond ... into Manhattan and out to the strands of Long Island, up into the hills of New Hampshire (where he learned to ride and later jump a horse), and even to upstate New York (where the poison ivy grew like wild fire and invaded his whole body one summer), on, at age 16, to Jerusalem, Tel Aviv, Haifa, the Dead Sea, the Red Sea, even to dry-as-dust Beersheva, and soon thereafter to study outside Boston, Massachusetts, and from there onto Tübingen for three semesters before heading off to the Friedrich Schiller University in Jena, East Germany, for two more to teach conversational English (while getting recruited to translate a book on laser physics), whence he roamed to at least the major cities of East Central Europe, until he returned to Boston to belatedly complete one degree program of study before departing for Austin, Texas (of all places), to begin another, with interludes in Oxford and New York City (where else but Oxford and New York City if you wanted around 1990 to immerse yourself in Yiddish for a month or two?), finding his way somehow to Trier (which boasted Old Yiddish Studies, Roman ruins, and nearby wineries, and where he didn't last even one semester), then on to Berlin just as the physical border and the Cold War were collapsing, back to Austin, Texas (again, of all places ...), which he fled after two more years, for a post-doc in Jerusalem, with an initial period mixing excitement, loneliness, and deep despondency as he'd take in the beautiful and melancholy view from Mount Scopus across oppressed East Jerusalem and on over to the West, a place he eventually was compelled to leave as well, after more than two and a half years, for a three-month sojourn in Freiburg, Germany, where he survived by translating pharmaceutical lab reports, and teaching a week-long summer course, having been invited to give one on Holocaust literature (what else but ...?), and from there to another post-doc in Philadelphia, from which he'd intended to plan his

exit from academe ... only to land a very desirable position in Charlottesville, Virginia, a small city that would later gain world-renown not for being the home of three of the first five U. S. presidents, including the author of the Declaration of Independence or for the University of Virginia, founded by said author, but for being home, in 2017, to one of the largest, most militant, and portentous demonstrations by right-wing extremists in the United States in many decades. The event began one Friday evening in mid-August when demonstrators, dressed in white Oxford shirts and well-pressed khakis, descended with tiki torches upon Jefferson's university, marching across its grounds and chanting »You will not replace us, Jews will not replace us,« and from that point on things only got worse.

In most summers, though, with most students away, Charlottesville became just a sleepy, small city in central Virginia where people moved slowly on hot, humid days ... Was that the reason he found himself feeling compelled to return to Berlin in summer 2001? Or was there more to it? Was he perhaps aspiring to be that which one prominent Jewish professor from Germany he'd met back in Philadelphia called a »Spagatjude« – a split Jew, a Jew performing a balancing act between life in Germany and North America (and/or England, France, Israel, Italy, Australia, etc.)?

It was in any event a perk of his profession that he could rationalize a sojourn of this kind in this central European metropolis, by visiting special library collections like the one at the *Zentrum* in search of material for his idiosyncratic project on the wandering of both East European Jews and Yiddish texts into the German sphere ... And yet, this sojourn in Berlin, like the few that had sporadically preceded it, served an additional purpose of which he was initially, upon his departure from Charlottesville, only dimly aware. It nonetheless announced itself once he'd arrived – as he rode in on the X10 bus from Tegel airport at the point when he reached the streets of Charlottenburg (once referred to as *Charlottengrad*), passing buildings new and old, residential blocks with their *Gründerzeit* townhouses, cafés and restaurants, old ones or newly founded, modern shops on the Kurfürstendamm, well-known landmarks, streets, and points of orientation, Stuttgarter Platz, Joachim-Friedrich-Straße, the Greeks (Hektor- and Nektorstraßen), Adenauerplatz (deserving of a better name), and streets named for the liberal-minded *Aufklärer* ... Leibniz-, Kant-, and Wielandstraße, and on to Mommsenstraße and Bleibtreustraße, always sounding like an admonishment (be loyal to whom?), though it was in fact named for a nineteenth-century German graphic artist, and on to the Zoologischer Garten with its renowned station ... all this and more sent his mind wandering through the history of Jews and others in Germany,

to the writers and artists who'd lived and worked in Berlin – the Mascha Kalékos, Joseph Roths, Kurt Weills and Lotte Lenyas, the Brechts, Weigels, Benjamins, and Döblins, and then the Jews who poured into the city from the East by the early twentieth century – sometimes on their way to port cities where they'd embark for North America until the United States closed its borders to most in 1924, but also arriving as students drawn by the outstanding reputation enjoyed by German universities, while evading the strict quotas in Tsarist Russia, or, later, fleeing the post-World War I devastations, political turmoil or persecution, and pogroms that accompanied the civil war then raging in the East – they came from Poland, Belarus, Ukraine, Romania, Russia, Hungary, and Lithuania ... the *Juden auf Wanderschaft*, the wandering Jews, who Joseph Roth described with a mix of passion, romantic nostalgia, and profound *Angst* or worry, »Kein Ostjude geht freiwillig nach Berlin« (»no Eastern Jew goes voluntarily to Berlin«), he asserted, but that was in 1927, and this wanderer knew there was much more to the history of Jews in Germany from the times of Moses Mendelssohn to those of Joseph Roth, certain lows but also many highs as well ...

Still on a sojourn of this kind, he couldn't help but return in his mind to the catastrophe that followed (something that contrasted with the youthful self who first went to Germany and tended, most of the time, to repress the issue, rarely even mentioning to anyone that he was Jewish). Was that ineluctable return in part because he carried with him always half-buried in memory the image of his grandfather, the prematurely white-haired playful-serious man his siblings, cousins, and he all loved and called »Papa,« Benny Klein, who had a face that could appear melancholy at one moment but then light up the next, his blue eyes gazing intensely, gently, sparkling brightly when he set about teasing you for this reason or that, with knowing smile (while always praising you to everyone around) – his teasing way of negotiating a deal with the children to recover the afikomen he'd let them steal and hide at Passover: His young aunt and his older sister prompting Papa to promise a gift in return for that piece of hidden matzo: »I, Benny Klein, promise to ...« to which he'd respond »You, Benny Klein, promise to ...« was just one of his evasions – a game he'd keep going for what felt to the laughing children (calling out »noo ...« each time) to be everlasting, but was probably just a few minutes; or when, after his teenage brother once made a wisecrack (with the parents not around), Benny Klein snapped back with a laugh: »Careful boy, I'll knock the shit out of you.«

Benny Klein, small in stature and powerfully built, wielding a meat cleaver in his butcher shop as if it were an extension of his own arm

and trimming away the fat on the rib steaks while chatting with this client or that, including, as it turned out, the grandson's Hebrew school teacher, Mrs. Friedman, who had a granddaughter ... also 11 years old ... and maybe grandson and granddaughter could meet ... And Benny Klein loved to tell stories, for instance, about the time he tried to hide from the manager of the New York slaughterhouse where he worked as a young man the bloodied finger he'd almost severed, hanging by a thread (as he told it), hiding it for fear of being fired, only to be discovered and sent to a doctor at the cost of his employer; or when he'd say (he often repeated himself) »You know, boy, back then, I could carry a side of beef twice the size of a guy half a foot bigger,« »the *shoykhet*, if his knife had even one nick in it, he couldn't use it« – since the slaughtering needed to happen with a single blow to the jugular ... all this said with a pronounced East European accent the grandson had never noticed until, when he was about 20, his mother told him she'd never been embarrassed by her parents' accents, unlike others she'd grown up with, to which the grandson – now at the Berlin library – responded with genuine surprise: »They have accents?«

Many stories Benny Klein told were from »the old country« – how he'd left home at age 14 (or was it 12?) to travel through Europe, though returning to his family back in Satmar from time to time, about whom he also had much to say ... »We were wealthy ... we had two cows, a few goats ... and in the fields by our house the horses grazed ... we'd climb on and ride the horses ... my brother was so big they recruited him for the cavalry ... a river ran through our property ... with the biggest fish you'd ever seen« (»Oh, yeah,« the grandson's older brother would later remind him, »he has *his* fish story, just like everyone else«).

But all the while the grandson had somehow known from a time before he could remember, just as all the grandchildren knew, that those siblings and parents had perished in the camps, or worse ... a death Benny Klein was spared since he'd chosen, after roaming the cities and towns of Europe, east and west, to emigrate to the United States, landing on his own at age 20 in New York harbor, bearing a Romanian passport, and entering the country with the visa of a Czechoslovak national (to which, he'd, upon the older siblings' query »why from Czechoslovakia?«, responded with a shrug, »nu, you got a visa where you could get a visa«) ... and in fact the ship's log listed »Czechoslovak« as his nationality, despite his carrying a Romanian passport, »Magyar« as his »race,« and Romanian as his country with no religion mentioned, though others had listed under race »Hebrew« ... Thus registered, the wandering Jewish grandfather passed through U.S. immigration, enter-

ing New York City alone with little more than the address of a cousin and a kosher butcher's training ...

* * * * *

Now, though, the wandering grandson was here at the library to work, to seek out books and articles from a century earlier, dealing with Yiddish language, literature, and its East European speakers as viewed in the German and German Jewish sphere ... and, yet, as he scoured the catalogue and shelves for older books, what caught his attention was not a book from 1892 or 1912, but a new book whose seductive title he could not resist – *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten: Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik* ... *die Uneinholbarkeit* ... of the eternal, wandering Jew ... could he begin to translate even just that first term ... the uncatchableness (if he relied on *Pons*' rendering of ›uneinholbar‹), the ›unassailability‹ (if he followed *Langenscheidts*) ... *des Verfolgten* ... of the persecuted . . . the *eternal*, the *wandering* Jew ... this seductive title was by one Mona Körte ... a name he had not heard before ...

And so he began to read. The book's prose style, its treatment of the topic – blending history, literary history, and acute literary analysis – its writing, often suggestive, at times elliptical, always elegant – all this impressed him from the opening sentences: »Der Schuster Ahasver, von dem die Legende (1602) sagt, er habe Christus auf dem Weg nach Golgatha die Rast verweigert und sich damit selbst um die letzte Ruhe gebracht, wandert Augenzeugen zufolge noch immer. Der Ewige Jude, zuletzt 1948 mehrmals in der Public Library in New York gesehen, haust offenbar im Schatten der Bücher«¹ (»The cobbler Ahasver, of whom the legend says, he refused to let Christ rest on his way to Golgotha and thereby deprived himself of lasting rest, wanders on even now according to eyewitnesses. The wandering Jew, last seen in the New York Public Library several times in 1948, resides apparently in the shadow of books«; 11).

Discussing Ahasver, the wandering Jew, as literary motif across a range of genres, Mona Körte's words spoke directly to this reader and his deepest concerns, and not only about the wandering Jew, himself, or Jewish existence, more generally, or, for that matter, literary representations of Jews. Her words struck a personal chord within him: »Das wesentliche Moment des Motivs, die ›minimale Bleibe oder Beharrungskraft,‹ liegt gerade im

¹ Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten: Der ewige Jude in der literarischen Phantastik*. Frankfurt a.M./New York 2000. References below with the page number indicated directly in the text. English translation by J. G.

Gehen und Wandern als einer ziellosen Unruhe, also im fortwährenden Entzug jener ›Bleibe,‹ die eine geschlossene Komposition verhindert [...]. (Der) Ahasver(-stoff) demonstriert sein eigenes Motiv, indem er jene Bleibe fortlaufend zu unterwandern sucht, die seinem Motiv Wirkung und Überleben sichert« (»The essential aspect of the motif, the ›minimal housing or persistence‹ consists precisely in the movement and wandering as an aimless restlessness, hence in a continual withdrawal from that ›housing,‹ which precludes [...] closure of composition. (The) Ahasver(-material) puts on display his [its] own motif, since he [it] continually seeks to undermine such a housing, which ensures for the motif its effect and survival«; 14). Never resting, always on the move, residing in a persistent state of unsettlement, never finding any closure in the written works ...

And he discovered amongst the rich selection of sources Mona Körte cites this passage from the philosopher Martin Buber: »Die wandernde, irrende preisgegebene Gemeinschaft, anders beschaffen als jede andere und keiner vergleichbar, hatte für die Völker, in deren Mitte sie lebte, in ihrer Uneinreihbarkeit stets etwas Gespenstisches, und das konnte wohl nicht anders sein – sie war in Wahrheit ein ›Unheimliches,‹ Heimloses« (»The wandering, roving community, at the mercy of others, formed differently from every other one and comparable to none, always had something ghostlike for the people among whom it dwelt, and that could not be otherwise – it was in truth something ›uncanny,‹ homeless«; 53) – where Buber plays on the presence of the word for home (*Heim*) within the German word for uncanny (*unheimlich*). Under the circumstances, Buber added that the impossibility of ranking this community among the others, its *Uneinreihbarkeit* made it appear as counter to nature, to the laws of national histories, and even intolerable (*unerträglich*) for others ...

Even if this particular wandering reader knew that Buber's terms might actually apply to others (most obviously, the Roma and Sinti) and that his language was dated, caught in that of an earlier notion of national histories, he felt there was surely something to it ... given the history of expulsions and frequent – if by no means absolute – descriptions one found in the past, and it certainly resonated powerfully after the pogroms of the late nineteenth and early twentieth centuries and the later catastrophe that surpassed all the others they'd known in Europe ...

Still, he found it even more affecting to read how Mona Körte, herself, wrote about the wandering Jew(s): »Das Jüdische an ihm [Ahasver] ist das Rätsel seiner Existenz und das dieses begleitende monströse Gedächtnis, das sich als manipulierendes und intrigierendes Wissensinstrument präsentiert. Die Unbegreiflichkeit seiner Existenz, die die zahllose Vervielfältigung seiner Spuren in sämtlichen Gattungen belegen, findet im ›jüdischen perpetuum

mobile< ihre Metapher, während sich sein unheimliches Gedächtnis im listenreichen Spiel mit Bedeutungen bewährt« (»That which was Jewish in him [Ahasver] is the riddle of his existence as is the consequent monstrous memory, which presented itself as a manipulative and scheming instrument of knowledge. The incomprehensibility of his existence, attested to by the relentless multiplication of his traces in all the genres, finds its metaphor in the ›Jewish perpetuum mobile,‹ while his uncanny memory preserves itself in cunning play with meanings«; 49 f.). Although this observation concerned literary treatments of the subject, it seemed to him that it addressed itself to something more ... to a certain reality created by those literary discourses and other forms of the legend, contributing to the notion of Jews as mysterious, uncanny, even, as Buber thought, ghostlike. But more than that, he could not help but begin to think she was writing his own story on some level, describing his own personal – or even family – history ... not least since he always remained a riddle to himself, as did much of that family history, and he thought now of all the questions he'd wished he'd asked either the grandfather or grandmother, Frieda, whose earlier worlds, despite the stories he'd heard growing up, retained on another level many unresolved riddles. For the grandson and would-be scholar, the riddles included: Could you be a godless Jew? If not, how could you find such a divine figure as recorded in scripture in a world where it seemed by the second half of the twentieth century that such a God either could not exist or had gone utterly silent ... or if he was a godless Jew, what kind of creature was this? And why did such a creature persist and continue to move across continents and seas ...?

Unable to find answers to these questions ... he found himself nonetheless at least able to dwell within the words and sentences of Mona Körte's account of the wandering Jew, propelling him forwards and backwards through the book, leaping over pages, then flipping back through this woven web of words, until he came eventually to the opening of her final chapter: »Ahasver, der durch ›viel Länder gereiset‹ ist, mit Gelehrten aller Länder konferiert hat und Augenzeuge großer Dinge war, scheint sich durch seine spröde Fabel, die Spielraum nur für ein unendliches Durchspielen einer endlichen Variation von Vergehen, Fluch und Wanderschaft gewährt, der Poetisierung zu entziehen« (313). And once again he found himself wrestling with the words – how could he put into English a term like *spröde Fabel* for instance? The dictionaries offered little help ... ›brittle‹ for *spröde*, ... no ... ›aloof,‹ or maybe ›coy‹ or ›demure‹ ... and a ›fable,‹ a ›tale‹ or ›story?‹ He concluded that it must refer to a tale that was difficult to give form to ... hence, ›aloof‹ or maybe ›elusive‹ ... and he took a stab at it (like a Beckett character, trying, failing, trying again,

failing again, but maybe, just maybe, failing better): »Ahasver, having ›traveled many a land,‹ conferring with the learned men of all countries and an eyewitness to great things, seems, through his elusive tale that grants latitude only for an infinite playing out of finite variations of offense, curse, and wandering, to defy all poeticizing« (313).

Or put differently, this elusive figure, someone who in the legends and stories about him plays out so many different variations on a theme – variations of the offences he’s ostensibly committed, the curse he carries about, his endless legendary wanderings through the world –, such a figure could never be adequately grasped in literary terms. Mona Körte seems to suggest that what makes Ahasverus so monstrous in the eyes of many is precisely the way he exceeds all attempts by writers, poets, mythmakers, etc., to nail him down, fix him in their words or artistic depictions, he exceeds all their attempts at meaningful expression. And yet in precisely this feature she also finds him to be a self-referential literary creation, one who points to or ultimately allegorizes a condition of certain streams of modern fiction and poetry ... a tendency in such writing to reveal its own impossibility precisely at the moment it comes into existence, and hence to assume a paradoxical, fragmentary form ...

And yet, even this suggestion of the metafictional self-referentiality and Ahasverus’s relationship to modern literature, more generally, only raised more questions for him ...

* * * * *

That same evening, he met up with his friend Justus. The two had met five years earlier, when he had just arrived to take up his new position in Charlottesville, and Justus had joined the department faculty for one semester as its annual visiting professor from Germany. Both were of a similar age and at similar points in their careers, and their shared experience of the newness there had helped seal the bond between them that their personalities inclined them to in any case.

Over dinner in Berlin, Justus asked him what his plans were during his visit there, and he mentioned going to the *Zentrum für Antisemitismusforschung*. Suddenly, Justus’s eyes lit up, and the wanderer began to hear him speak cheerfully of someone he knew there, while gesticulating enthusiastically, arms flapping graciously in the air like the wings on some elegant bird (and prompting the wanderer to wonder about the widespread notion that Jews and Italians, of which Justus was neither, speak with their hands): »Ach, if you are going to the *Zentrum für Antisemitismusforschung*, then you must, you absolutely must, look up a

friend of mine. I don't have much contact with her these days, she's the former partner of another friend, and you know how that can be ... but I like her very much, a wonderful person: Mona Körte.«

The wanderer's mouth dropped.

»What? You know her ...?« and he recounted to Justus his encounter that day with Mona Körte's study of the wandering Jew, *der ewige Jude*, Ahasverus.

»Well then,« Justus repeated, »go knock on her office door and introduce yourself, and you can, I think, certainly give her my regards ...«

* * * * *

Returning to the library the next day, this time waiting for the traffic light at the Ernst-Reuter-Platz to change before crossing, the wanderer overcame the usual reticence he felt when approaching a scholar he had never met but whose work he admired – and went up to her office. He could see through the frosted glass that the light was on, and, after brief hesitation, knocked. The door opened, and there stood before him a remarkably beautiful woman, presumably in her early to mid-thirties, though she looked as if she could have been younger; delicately built, unlike so many Teutonic and northern European types. She had the kind of beauty that depended not only on remarkably harmonious features, warm eyes, and urbanity, but an intelligent, knowing, yet gentle, gaze with a comportment to match. He introduced himself, mentioning that Justus referred him to her. She smiled and invited him into her office ...

As they met over the next week or so, once with her partner and soon-to-be husband, Bernd, and with her young son Moritz, he conversed with her extensively, though admittedly without revealing *all* of what he'd found – personally – relevant in her book, but learning something in the meantime about Mona Körte's own personal and family history, so that he came to better understand why it was that Mona Körte could, while remaining committed to *Wissenschaft*, write so knowingly about the legend, the phenomenon of Ahasverus, a subject to which she had brought a mix of wit (»Der Ewige Jude, zuletzt 1948 mehrmals in der Public Library in New York gesehen ...«) and understanding, of extensive and intensive reading, and ultimately profound insight into this specter moving through European culture and the imaginary force that European culture brought to bear on its own notion of the Jew Ahasver and maybe, more generally, on the Jewish people in its midst who sought peaceful settlement and, who, whether choosing or forcefully driven to do so, roamed about and beyond the European lands.

This particular sojourn in Berlin came to an end. He returned to Charlottesville but with the awareness that he would continue to be on the move, as he knew he must, and, when not traveling to New York or its greater metropolitan area or to some academic conference somewhere, the movement increasingly brought him back to Berlin, turning it into a steadily evolving place of unsettlement for him, one he increasingly frequented – or haunted – knowing that there he could always find the company of another, even more thoroughly steeped in the knowledge and meaning of what it was to come from the world of wanderers and to continue, whether in imaginings or in practice, the wandering, the life of unsettlement ...

(Zwie-)Sprachen der Flucht – und der Wissenschaft: ein praxo-poetologisches Experiment in drei Stimmen

Zwiesprache: gehoben Zwiegespräch,
meist mit jmdm., der nicht anwesend ist

Diese Art von Gesprächen führt man mit Toten, mit Geistern, mit Ahnen, lesen wir im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. Wir führen sie aber auch in unserem akademischen Alltag. Mit den Autor*innen von literarischen Texten, mit anderen Wissenschaftler*innen – manche von ihnen imaginieren wir, manche kennen wir. Manchmal setzt das Zwiegespräch ein persönliches Gespräch fort, das wir nach einem Vortrag, bei einem Abendessen, auf dem Weg vom Hotel zum Plenarsaal geführt haben. Dann diskutieren wir mit den Abwesenden noch einmal Einwände, ersinnen Argumente, ärgern uns über Behauptungen, denken sie weiter, denken sie anders, nehmen sie zum Anlass, Neues, Anderes zu denken, umzudenken.

Ich erinnere mich an einen Vortrag, es ging um Erich Auerbachs *Mimesis* und Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, beide im Exil entstanden, in einer Form von Isolation, in historischen und persönlichen Krisensituationen. Istanbul. Göteborg. Die Sprache der Wissenschaft, der Analyse, der Logik. Eine Sprache zwischen den Büchern, die nicht vorhanden sind, den Autor*innen, die andere Wege gegangen sind, den Geschichten, die hätten sein können. Dazwischen: die Zwiesprache der Flucht, vielleicht. Eine Sprache zwischen den Sprachen?

Manchmal wird das Zwiegespräch durch einen Anlass initiiert, so wie hier. Wir werden gebeten, zu einem Band beizutragen, einem Band, der jemandem zu Ehren gedacht ist und gleich setzt das Zwiegespräch ein, denn die Ideen zu dem Beitrag entwickeln sich in einem imaginären Austausch mit der Geehrten: Was interessiert Dich? Was interessiert mich? Wo sind unsere Schnittpunkte? Worüber würden wir reden, sähen wir uns jetzt? Fragen wie bei einem Treffen mit einem Freund, den man lange nicht gesehen hat. Zu dem man mit Vorfreude, Neugier, Spannung, leichtem Unbehagen hingeht. Die Fäden scheinen schon so fest geknüpft, dass wir sie nur noch aufrollen müssen.

Zwie – ›doppelt, zweimal auftretend, zweifach‹,
zuweilen auch ›auseinander, gespalten, halb, geteilt, schwankend‹

Bei zwei Autorinnen und einer abwesenden Gesprächspartnerin, die zugleich Adressatin ist, löst sich der Zwiesgesprächsfaden auf – in mehrere Stränge. Wie das gemeinsame, wie unser *tertium comparationis* finden?

September 2025, Seminarsitzung zum Thema Korpus und Methode. Auf der Präsentation steht in Blockschrift: RELEVANZ – REPRÄSENTATIVITÄT – MACHBARKEIT. Die drei Grundsäulen bei der Zusammenstellung eines Korpus. Und, ganz wichtig, es braucht Argumente, um die Auswahl zu rechtfertigen. Frage: Wie verhält es sich mit dem Zufall? Ja, wie verhält es sich mit dem ZUFALL? Ich denke an die vielen Fußnoten, in denen steht: Für den Hinweis auf xy danke ich z. Manchmal steht es auch ganz prominent am Anfang: ohne die Gespräche mit a, b, c, wäre diese Recherche nicht zustande gekommen.² Ich lese sie mit Neugier, versuche mir vorzustellen, welche Stränge wie zusammengekommen sind. Vielleicht ließe sich eine ganze Poetik der Dank-Fußnote entwickeln. Oder auch eine Praxeologie.

Ich denke an meine letzten Projekte, da geht es um Flucht, um das Schreiben von Flucht, um das Schreiben der vergangenen Flucht, um die Schreibenden, die von vergangenen Fluchten schreiben, um nie endende Flucht, um transgenerationale Traumata, um Menschen, die über ihre Eltern, ihre Großeltern schreiben, Zwiesprache mit ihren Ahnen halten, eine Sprache suchen, keine Sprache finden, eine Sprache finden.

Refugee-Stories: Der Künstler Michael Kovner beginnt 20 Jahre nach dem Tod seines Vaters, Abba Kovner, ein Zwiesgespräch mit ihm. Selbst schon 60 Jahre alt, entscheidet er sich dafür, das Gespräch in einer Graphic Novel über den Dichter und Widerständler zu führen. »In graphic novels almost everyone talks about the most personal subjects that's their strength. So I asked myself: what is most personal to me? Having a dialogue with my father that I haven't had since he passed away.« Er nennt den Mann, der Nakam gegründet hat, eine Organisation, die sich der Rache verschrieben hat, Ezeziel, einen Mann mit Schwächen. »A poet cannot be dogmatic.«

Mir fallen Bücher ein, die ich zuletzt gelesen habe. Olonetzky, Saemmer, Buchholz. Es geht um Verfolgung, um Flucht, aber auch um Flucht vor der eigenen Geschichte, vor der eigenen Verantwortung. Blindflecken zwischen den Generationen. Es geht ums Verstehen. Es geht um Leer-

2 Wir möchten an dieser Stelle Mona Körte danken, die unsichtbare Stränge flicht.

stellen, um Lücken. Wie entstehen sie? Wie sind sie entstanden? Und in welchen Sprachen lassen sie sich einfangen? (Lassen sich Leerstellen überhaupt einfangen?)

Nur ein einziges Mal hat Nadine Olonetzky mit ihrem Vater über seine Flucht aus Stuttgart, über Wuppertal in die Schweiz gesprochen. Oder genauer: hat er mit ihr gesprochen. Auf einer Bank, im botanischen Garten, in Zürich. Ich weiß, wie es dort aussieht, kann mir das Licht vorstellen, in denen »die ersten Asten ihre Köpfe wiegten«, vor wenigen Monaten war ich selbst dort. »So vieles erzählte er nicht.« Auf das Buch hat mich ein Freund hingewiesen: Nadine ist eine unglaublich nette Frau, sie würde dir bestimmt gefallen und das Buch wohl auch. Es beeindruckte mich tatsächlich, die ganze Wucht der Bürokratie, die umständlichen Schreiben des Landesamts für Wiedergutmachung, das in seiner Akribie nichts wiedergutmachte. Es sind so viele Dokumente, die aber die unzähligen Lücken nicht zu füllen vermögen. Es bleiben unzählige Fragezeichen. Fragen ohne Antworten: Ist das eine Zwiesprache?

Zwei Kapitel aus *Wo geht das Licht hin, wenn der Tag vergangen ist* übersetze ich ins Französische. Auch dies eine Form von Zwiegespräch, mit jemanden, den ich zu kennen meine, ohne ihn zu kennen. Ich muss behutsam mit dem Text umgehen, mit seinen Leerstellen: Das Übersetzen tendiert zum Erklären, zum Ausfüllen, zum Überfüllen.

Aus einer Laune heraus, habe ich begonnen *Iwrit* zu lernen – im Studium noch, Anfang 20. Auf einer Israel-Studien-Reise fiel mir eine Publikation der Heinrich-Böll-Stiftung in die Hände, die sich dem Phänomen Antisemitismus widmete – auch in Polen. Was wurde in meiner Familie nicht gesagt? In den Familien meiner Freunde? Wo sind die Schulkameraden, Freunde, Geliebten geblieben, die 1945, die 1968 plötzlich nicht mehr da waren? Es gab keine Sprache dafür. Das kam noch, später. Erst mussten meine Fragen, meine Vorwürfe, meine Selbstgerechtigkeit kommen.

Mir fällt ein Gespräch ein. Bei unserer letzten Begegnung in Aix-en-Provence hatte mir Mona von ihrer Geschichte erzählt, ihrer Mutter-Geschichte, von einem Versteck in einem Kloster, von Ordensschwwestern, von jüdischen Mädchen. Ein paar Wochen später eine Nachricht über WhatsApp: In der kommenden Woche bin ich in Belgien. Mutig? Ja, vielleicht. Mutter der Erinnerung. Den Vortrag höre ich mir nun auf YouTube an. Ist Vortrag die richtige Bezeichnung? Im Hintergrund ein Bild, eine Liste, Szenen. »Erinnerungen sind wie Szenen.« Dazwischen? Dazwischen die Nicht-Überlebenden. Dazwischen die Lücken, die

Fragen, die bleiben. Dazwischen auch Platz für den Zufall, für neues Wissen, für neue Fragen: der Blick in den Saal, »ich weiß seit heute, dass sie Sylvie Schönfeld hieß«, ein sanftes, anerkennendes Lächeln.

Um Sprachen, um Zeichen, geht es auch in einem anderen Buch, *Aufrubr verZeichnen: 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*. Man sieht ihm die Freude und Neugier an, dem zwischen Stylesheet, Lehrvorbereitung und akademischer Selbstverwaltung mäandernden Alltag ein literaturwissenschaftliches Experiment abzutrotzen.

Aber es geht auch um die Erkenntnis, dass die Sprache der Wissenschaft manchmal zu glatt, zu rund ist, dass sie vielleicht sogar Gefahr läuft, einzuschläfern (heißt es bei Martus und Spoerhase nicht, dass es, »for better or worse, auch eine Könnerschaft des Konferenzschlafs« gebe?). In dem geisteswissenschaftlichen »Anschlag« sind mehr Ausrufezeichen als Fragezeichen. Er will ein streitbarer Text sein, will Raum für Dissens, für Destabilisierung schaffen. Aber was ist, wenn es still bleibt im Raum? Wenn der Streit nur als Zwiestreit stattfinden kann?

Alexandra Saemmer lerne ich auf einer Tagung kennen, es ist November 2024, für die Jahreszeit noch ungewöhnlich warm. Es ist die Sorte Tagung, bei der man sich die Titel vieler Bücher aufschreibt, die man vielleicht eines Tages lesen wird. Am Ende ist eine Performance angekündigt, genauer ein Performance-Vortrag oder eine Vortrags-Performance, je nachdem, wie man es nimmt. »Le pays des Sudètes est au bord de la mer«. Es geht um die sogenannten Heimatvertriebenen, um Täterschaft, ein schwieriges, schwerwiegendes Wort, und wieder um Lücken, unzählige Lücken. Lücken in der Familiengeschichte, Lücken in der Geschichte, Lücken in der Erinnerung. Im Hintergrund läuft ein Film mit Screencasts von Internetrecherchen, es ist befremdlich zu sehen, wie die Maus über den Bildschirm rennt, man möchte eingreifen, ein anderes Bild anklicken, den Text schneller tippen. Erst später wird mir klar, dass es in dem Buch, das zu dem Zeitpunkt noch gar nicht erschienen ist, wohl auch ein bisschen um meine eigene Geschichte gehen könnte. Prosečné, Proschwitz ist der Ort, in dem mein Großvater geboren wurde, vor Jahren sind wir sogar dorthin gefahren, haben uns den Bauernhof von außen angesehen.

Das Ringen um die Form. Das Suchen nach der Form. Saemmer, selbst Wissenschaftlerin, füllt die Lücken manchmal mit Fußnoten. Oder ist es ihr Schreiben, das die Lücken zwischen den Fußnoten füllt? »Lors

de mon enquête, une sorte de *daimôn* m'a poussée plus d'une fois à flirter avec l'affabulation, à imaginer des causalités là où, en vérité, règne le non-sens.« Wie eine Sprache finden für die Leerstellen. Für die Umwege. Für das Herumtasten. Ihre Muttersprache kann sie nicht verwenden, sie flieht ins Französische. Braucht die Wissenschaft mehr Literatur? Oder die Literatur mehr Wissenschaft? In der Buchhandlung finde ich das Buch im Regal mit den Geschichtsbüchern.

Eigentlich wundert es mich, dass Flucht überhaupt literarisch verarbeitet wird. Literarische Texte haben einen Anfang und ein Ende. Auch wenn das Ende offen ist, irgendwann ist auch das dickste Buch aus, fertiggelesen, ausgelesen, Deckel zu. Flucht hat kein Ende. Das Ankommen an einem Ort ist nicht mit einem Ende gleichzusetzen, denn die Erinnerungen, die Traumata, die Herausforderungen hören ja nicht auf. Manchmal nicht einmal in der nächsten Generation. Oder der übernächsten.

Refugee Stories: Gabriel Wolffs Großvater ist vor den Nazis aus Berlin nach Jerusalem geflohen, kehrte dann aber nach Deutschland zurück. Gabriel ging nach Jerusalem, nach Rotterdam, nach Buenos Aires und lebt nun als Künstler in Berlin. Dort, wo die Flucht seines Großvaters begann. »Do you think, you can stop wandering? And here is your home?« wird er von Avner, dem Interviewer gefragt. »I cannot continue wandering. I am exhausted« antwortet er. Monas Buch heißt Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik. Er lebt jetzt in Berlin. Er hat die Länder, in denen er lebte, als Pflanzen auf seinen Körper tätowiert. Migration verinnerlicht, veräußerlicht. Er erzählt, wie seine Mutter vor dem Umzug nach Jerusalem die Bücher der Wohnung verpackte. Die Kinderbücher, die Lyrikbände blieben, sie nahm nur die über den Holocaust mit: »it defined her.« Das Trauma hört nicht auf. Gabriel ist 1982 geboren, doch sein Leben sei durch 1935, 1937, 1938, 1942 definiert gewesen. »I cannot think of any pile without relating it to the Holocaust.« Wann ist diese Geschichte zu Ende geschrieben?

Und noch ein Grund, warum es gar nicht so einfach ist, für Literatur und Flucht zusammenzukommen. Literatur erfordert Handlung, sie will Peripetie. Flucht ist meistens das Gegenteil davon: Warten. Warten ist gut im absurden Theater, aber auch dessen wird man überdrüssig. Einen 500-Seiten Roman mit Warten füllen? Anna Seghers hat in *Transit* gezeigt, wie es geht, aber auch, wie zäh es ist.

»TRANSIToire« heißt die Ausstellung, die eine Gruppe von Studierenden kürzlich im Rahmen eines Seminars gestaltet und in einem Kulturinstitut vorgestellt hat. In den Überlegungen ging es genau um diese Fragen: Wie ließe sich der Gegenstand des Romans, das Warten, das stillstehende Transitorische *aus-stellen*? Kulturpraktiken des Wartens: das Lesen von Zeitungen; das Schreiben von Postkarten; das Trinken von Kaffee; das Stempeln von Papieren; das Tippen an der Schreibmaschine; der immer selbe Blick aufs Meer.

Ist ein fertiger Text, ein fertiges Buch, eine Graphic Novel, ein Vortrag, eine Performance, eine (Kunst-)(Literatur-)Ausstellung ein Ankommen? Oder nur (oder vor allem) eine Art, das Zwiegespräch fortzuführen, neue Verknüpfungen zu knüpfen, andere Stränge zu flechten, Querverbindungen herzustellen, Zufälle zu erzählen?

Zwielicht: übertragen in der
Undurchsichtigkeit, Unklarheit

(An-)Zitierte Literatur

- Buchholz, Natalie: *Grand-papa*, München 2024.
- Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): »zwie-«, <https://www.dwds.de/wb/zwie-> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): »Zwielicht«, <https://www.dwds.de/wb/Zwielicht?o=zwielicht> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): »Zwiesprache«, <https://www.dwds.de/wb/Zwiesprache> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Faingulernt, Avner und Hagar Saad-Shalom (Drehbuch und Regie): »Michael Kovner. A Portrait«, *Remapping Refugee Stories*, 13.05.2025, <https://refugee-stories.org/#/story?id=/api/stories/40&clang=fr&previousOverviewCompName=map&cuiLang=fr> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Faingulernt, Avner und Hagar Saad-Shalom (Drehbuch und Regie): »Gabriel Wolff. A Portrait«, *Remapping Refugee Stories*, 15.05.2025, <https://refugee-stories.org/#/story?id=/api/stories/56&clang=fr&previousOverviewCompName=map&cuiLang=fr> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Körte, Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt a.M. 2000.
- Körte, Mona: »Dichtungslogiken des Ichs. Theoriebildung im Exil bei Käte Hamburger und Margarete Susman«, in: Stephan Braese/Daniel Weidner (Hg.): *Meine Sprache ist Deutsch. Deutsche Sprachkultur von Juden und die Geisteswissenschaften 1870–1970*, Berlin 2015, S. 174–198.
- Körte, Mona: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: dies./Dorit Funke/Marius Littschwager/Joachim Michael/Nils Rottschäfer (Hg.): *Aufrubr verZeichnen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–55.
- Körte, Mona: »Mutter der Erinnerung. Überleben im Versteck bei Antwerpen«, *YouTube*, 22.04.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=Vbbp55fmVEo> (aufgerufen am 24.10.2025).
- Martus, Steffen und Carlos Spoerhase: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin 2022.
- Olonetzky, Nadine: *Wo geht das Licht hin, wenn der Tag vergangen ist*, Frankfurt a.M. 2024.
- Saemmer, Alexandra: *Les zones grises. Enquête familiale à la lisière du Troisième Reich*, Paris 2025.
- Seghers, Anna: *Transit* (1947), Berlin 2018.

BIRGIT R. ERDLE

Zu Begriffen kommen: Hannah Arendts frühe Texte zum Studium der Konzentrationslager

Am 25. Januar 1949 erhielt Hannah Arendt eine Einladung der New Yorker Conference on Jewish Relations, deren Präsident damals Salo W. Baron war, zu einer Tagung, die dem Thema der jüdischen Katastrophe, so heißt es im Brief, gewidmet war. Arendt wurde zum zweiten Panel gebeten, das sich mit »problems of methodology and approaches to the study of the Jewish catastrophe«¹ auseinandersetzen sollte. Der Vortrag, den sie dort hielt, erschien unter dem nüchternen Titel *Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps* im Januarheft 1950 der Zeitschrift *Jewish Social Studies*. Gegründet im Jahr 1937 – 1939 war der erste Jahrgang der Zeitschrift erschienen – hatte Arendt dort zuvor schon mehrere Beiträge publiziert, darunter 1944 *The Jew as Pariah* und 1946 *Privileged Jews*, aber auch die *Tentative lists*, die sich über viele Seiten erstreckenden Verzeichnisse geraubter jüdischer Kulturgüter, Bücher, Kunstobjekte, Kultgegenstände wie Thorarollen – Verzeichnisse, die listenförmige Erzählungen über die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden und der jüdischen Gemeinden bilden. Für die Commission on European Jewish Cultural Reconstruction hatte Arendt seit 1945 die Aufgabe übernommen, eine umfassende und detaillierte Dokumentation zu erstellen, die zur Rettung und Bergung dieser sogenannten herrenlosen Kulturgüter verhelfen sollte.

Der Essay *Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps* nimmt Gedanken auf, die Hannah Arendt schon früher, in ihrer Besprechung zu Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil/The Death of Virgil* von 1945, entwickelt hatte. In diesem Text, zuerst auf Englisch im September 1946 in der amerikanischen Wochenzeitschrift *The Nation*

¹ Hannah Arendt Papers: Correspondence, 1938–1976; Organizations, 1943–1976; Conference on Jewish Social Studies, New York, N.Y., 1946 – 1975, January 25, 1949, Library of Congress, Blatt 012287, <http://hdl.loc.gov/loc.mss/ms001004.mss11056.00341> (aufgerufen am 16.12.2025). Die Conference on Jewish Relations, Inc. [For a better understanding of the position of the Jews in the Modern World] war 1936 in New York von Salo W. Baron und Morris Raphael Cohen begründet worden; die initiale Idee reichte in das Frühjahr 1933 zurück.

erschienen, spricht Arendt von dem »Abgrund«^{2/}»abyss«,³ der »sehr real«⁴ ist, wie sie unterstreicht, einer abgrundtiefen Kluft zwischen einem »no longer« und einem »not yet«, die auch so etwas wie einen epistemischen Ausnahmezustand beschreibt: Es habe sich ein leerer Raum geöffnet, in dem wir, so Arendt, konfrontiert seien »mit einer Wirklichkeit, die mit bestehenden und überlieferten Vorstellungen von Welt und Mensch nicht mehr begriffen werden kann – so sehr uns dieses traditionelle Denken auch ans Herz gewachsen sein mag.«⁵ In der englischsprachigen Fassung ist von einer Wirklichkeit die Rede, die nicht mehr »illuminated«⁶ werden kann – die Semantik des Hellen kehrt in den Metaphern des Lichts wieder, die häufig in Arendts Texten auftauchen. Es geht für Arendt also darum, den Traditionsbruch auch in den Begriffen nachzuvollziehen, und auch in den Konjunktionen, die Begriffe miteinander verbinden. Doch trifft der Bruch der Überlieferung, der Abgrund, der sich in ihr geöffnet hat, nicht nur die Begriffssprache, sondern auch die Ästhetik: »the ›no longer and not yet‹ cannot be bridged with the rainbow of beauty«,⁷ schreibt Arendt 1946 in ihrer Besprechung von Brochs Roman.

In ihrem 1950 in *Jewish Social Studies* publizierten Text kommt Arendt mehrmals auf die Schwierigkeit zurück, den Unterschied zwischen dem Begreiflichen und dem Unbegreiflichen zu verstehen – »to understand more clearly the difference between the comprehensible and the incomprehensible«.⁸ Das Unbegreifliche erläutert sie als »those [data] which explode this whole framework of reference«,⁹ die den Bezugsrahmen allgemein anerkannter Forschungstechniken und wissenschaftlicher Konzepte sprengen. Das Wort »data« zeigt exemplarisch, wie Arendts Sprache in diesem Text sichtlich darum bemüht ist, an die Kategorien und den Denkstil der zeitgenössischen Sozialforschung anzuschließen, ohne das Unbegreifliche zu verschleiern oder zu nivellieren. Darauf weist auch

2 Hannah Arendt: »Nicht mehr und noch nicht. Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*« (1946), in: Hannah Arendt/Hermann Broch: *Briefwechsel 1946–1951*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1996, S. 169–174, hier S. 169. Die in diesem Band erstmals publizierte deutschsprachige Übersetzung der englischen Fassung von 1946 besorgte Paul Michael Lützeler.

3 Hannah Arendt: »No Longer and Not Yet«, in: dies.: *Essays in Understanding 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, hg. von Jerome Kohn, New York 1994, S. 158–162, hier S. 159. Erstmals erschienen in *The Nation*, 163/11, 14.09.1946, S. 300–302.

4 Arendt: »Nicht mehr und noch nicht«, S. 170.

5 Ebd., S. 170f.

6 Arendt: »No Longer and Not Yet«, S. 160.

7 Ebd., S. 162.

8 Arendt: »Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps«, in: dies.: *Essays in Understanding 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, hg. von Jerome Kohn, New York 1994, S. 232–247, hier S. 234.

9 Ebd.

ein Satz aus dem abschließenden Absatz ihres Textes hin, der vor einem Verstehensversuch durch Analogien warnt, die zwangsläufig in die Irre führen: »The greatest danger for a proper understanding of our recent history is the only too comprehensible tendency of the historian to draw analogies.«¹⁰ Arendts Denken versucht, tradierte Begriffe zu ›ent-setzen‹ – eine Schriftbildung, die sich Mona Körte verdankt. Dieser Versuch, das Präzedenzlose der Verbrechen der Deutschen an den Juden zu bedenken, trifft auch von ihr verworfene Begriffe und Metonymien wie Tyrannei, Hölle, Tragödie, weil sie irreführend seien.

Es ist die Spannung, die Diskrepanz zwischen wissenschaftlicher Begriffssprache, philosophischer Sprache und literarischer Sprache in Arendts Schriften in den ersten Jahren nach 1945, die mich vor diesem Hintergrund in der folgenden Skizze interessiert – drei ›Sprachen‹, wenn man so sagen kann. Sie sind ineinander verwoben, aber sie treffen sich nicht.

Dazu möchte ich drei verschiedene Schrifträume nebeneinander stellen: Hannah Arendts Essay *The Concentration Camps*, der auf Englisch im Juli 1948 in der New Yorker Zeitschrift *Partisan Review* erschien, auf Deutsch im selben Jahr in der Monatsschrift *Die Wandlung*; sodann zwei Exzerpte aus Texten von Martin Heidegger, die sich unter den von der Library of Congress archivierten Papieren Arendts befinden; und, drittens, zwei Gedichte, eines von Arendt selbst und eines des englischen Dichters John Donne, das sich als Zitatausschnitt auf einer Karteikarte, ebenfalls in Arendts Nachlass, findet.

I.

An dem Essay über »Konzentrationslager«¹¹ [sic], so der Titel der deutschsprachigen Fassung, arbeitete Arendt parallel zu ihrem Buch über *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, wie ein Brief Arendts an Gershom Scholem vom 4. April 1948 belegt.¹² Diese parallele Schreibarbeit färbt die Argumentation des Essays, der sich unter anderen auf Arendts Lektüren von Eugen Kogon und David Rousset stützt, aber auch auf ihre Rezeption

¹⁰ Ebd., S. 243.

¹¹ Hannah Arendt: »Konzentrationslager«, in: *Die Wandlung. Eine Monatsschrift* 3 (1948), H. 4, S. 309–330.

¹² Hannah Arendt/Gershom Scholem: *Der Briefwechsel*, hg. von Marie Luise Knott, Berlin 2010, S. 188–191, hier S. 189. Der Brief öffnet zugleich einen weiteren Kontext, in dem die Entstehung von Arendts Essay steht, den Kontext der Debatte um die Bildung eines jüdischen Staates nach der UN-Teilungserklärung zu Palästina, vgl. Hannah Arendt: »To Save the Jewish Homeland: There is Still Time«, in: *Commentary* 5 (May 1948), No. 5, S. 398–406.

von Teilen der ersten Fassung des Theresienstadt-Buchs von H.G. Adler. In ihrem Essay von 1948 befasst sich Arendt ausführlich mit dem Fassungsvermögen der Begriffe, genauer mit deren Fassungs-Unvermögen – das erstreckt sich auf analytische und mitteilende Begriffe, wie auch auf juristische. »We attempt to understand elements in present or recollected experience that simply surpass our powers of understanding«,¹³ notiert sie. Gegen Georges Bataille hält sie fest: »If it is true that the concentration camps are the most consequential institution of totalitarian rule, ›dwelling on horrors‹ would seem to be indispensable for the understanding of totalitarianism.«¹⁴ ›Dwelling on horrors‹, ›verweilen beim Grauen‹, zitiert eine Formulierung von Georges Bataille in dessen Zeitschrift *Critique* vom Januar 1948, derzufolge dieses »verweilen« »oberflächlich« bleibe.¹⁵ Arendt kehrt das Urteil Batailles geradezu um und verbindet dies mit einer Kritik, die sich in ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* übersetzt ins Deutsche so wiederfindet: »Alle Erklärungen des gesunden Menschenverstandes, alle Vergleiche aus der Geschichte, alles Pochen auf Präzedenzfälle dienen schließlich nur dazu, es als ›oberflächlich‹ ablehnen zu dürfen, ›beim Grauen zu verweilen‹.«¹⁶ Zwischen dem Englischen und dem Deutschen, zwischen der englischen Übersetzung des Essays und der ebenfalls im selben Jahr 1948 erfolgten Publikation der deutschsprachigen Fassung in *Die Wandlung* kommt es hier zu einer signifikanten Bedeutungsverschiebung: »s'attarder«, »dwelling« in der englischen Übertragung, wird in der *Wandlung* wiedergegeben als »verspäten«. In der Textfassung in *Die Wandlung* lautet der Passus: »›de s'attarder à l'horreur‹ (nach einem Worte von Georges Bataille): sich gegenüber dem Grauen zu verspäten.«¹⁷

13 Hannah Arendt: »The Concentration Camps«, in: *Partisan Review* XV (Juli 1948), H. 7, S. 743–763, hier S. 745.

14 Ebd., S. 746.

15 Georges Bataille: »[I] me semble superficiel à cette fin de s'attarder longtemps à l'horreur.« Ders.: »Le sens de l'industrialisation soviétique«, in: *Critique* IV (Januar 1948), H. 20, S. 59–76, hier S. 72.

16 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986, S. 912. In der englischsprachigen Ausgabe lautet die Passage, ebenfalls mit einer Fussnote versehen, die auf den Text Batailles verweist: »All statements of common sense, whether of a psychological or sociological nature, serve only to encourage those who think it ›superficial‹ to ›dwell on horrors‹.« Hannah Arendt: *The Origins of Totalitarianism. New Edition with Added Prefaces*, San Diego/New York/London 1973, S. 441. – Es scheint mir signifikant, dass Arendt bei der Übersetzung der *Origins* ins Deutsche das Tätigkeitswort ›verspäten‹ nicht übernimmt, sondern sich für ›verweilen‹ entscheidet.

17 Arendt: »Konzentrationslager«, S. 312. – Der Briefwechsel zwischen Hannah Arendt und Dolf Sternberger gibt Hinweise darauf, dass die Übermittlung des Manuskripts an Sternberger durch Karl Jaspers geschah, und dass das von Arendt wohl auf Deutsch geschriebene Manuskript von Sternberger noch redigiert wurde. Hannah Arendt/Dolf Sternberger: »Ich bin Dir halt ein bißchen zu revolutionär«. *Briefwechsel 1946–1975*,

Die temporale Bedeutung hat sich mithin im deutschsprachigen Text vom Insistieren des Verweilens in die (immer schon unvermeidbare, uneinholbare) Verspätung eines Ankommens verschoben, in ein *danach*.

›Dwelling‹ und ›keep thinking about‹ sind in der englischsprachigen Fassung Arendts nahezu Synonyme. Man mag in Arendts Wortwahl eine Korrespondenz zu Martin Heideggers ›bleibendem Weilen‹ als Bestimmung des Anwesens erkennen, wie er in seiner Vorlesung *Was heißt Denken?* aus dem Jahr 1952 schreibt. Doch Arendt grenzt scharf ein: Hatte sie zu Beginn ihres Essays von 1948 zwischen drei möglichen Annäherungen an die Wirklichkeit der Konzentrationslager unterschieden – nämlich »the inmate's experience of immediate suffering, the recollection of the survivor, and the fearful anticipation of those who dread the concentration camp as a possibility for the future«¹⁸ –, so ist es für Arendt nur der zuletzt genannte Erkenntnisweg, die antizipierende Angst, die es sich gewissermaßen leisten könne, beim Grauen zu verweilen. Die antizipierende Angst entzündete sich an den Berichten der Überlebenden, doch sei ihr ja faktisch noch nichts auf den Leib gerückt, deshalb sei sie noch frei »von der tierisch verzweifelten Furcht, die vor dem real gegenwärtigen Grauenhaften unweigerlich alles lähmt, was nicht bloße Reaktion ist«.¹⁹

Wir hören, wie sich der Topos der Unsagbarkeit in Arendts Essay von 1948 aufsplittert und übersetzt. Es geht um das zerstörte Fassungsvermögen tradierter Begriffe und Kategorien, als Ausgangslage für ein Denken und Verstehen, das der Tatsache der Massenmorde an den europäischen Juden gerecht zu werden versucht. Doch auch die Schriften der Überlebenden unterscheidet Arendt entlang dieser Zerstörung: Berichte überlebender Augenzeugen, in denen sich die »unmittelbar erleidende Erfahrung« des einzelnen Überlebenden äußert, werden von Arendt als »reports« beschrieben, »which ›record but do not communicate‹«²⁰ (diese Formulierung entlehnt Arendt dem 1947 erschienenen Band *The Dark Side of the Moon*, einer Sammlung von Berichten polnischer Überlebender sowjetischer Konzentrationslager). Diese Zeugnisse, die berichten, was sich menschlichem Verstehen entzieht und was sie daher einer Leser- oder Hörerschaft, die an dieser Erfahrung nicht teilhat, nicht mitteilen, nicht ›kommunizieren‹ können, unterscheidet Arendt von Erzählformen

hg. von Udo Bermbach, Berlin 2019, S. 96, 97, 103. So lässt sich der intermittierende Wechsel der Benennung von ›verspäten‹ zu ›verweilen‹ in der Übersetzung von ›s'attarder‹ und ›dwelling‹ nicht eindeutig einem Autor zuordnen.

18 Arendt: »The Concentration Camps«, S. 743.

19 Arendt: »Konzentrationslager«, S. 312.

20 Arendt: »The Concentration Camps«, S. 743.

rückschauender, verarbeitender Erinnerung («assimilated recollection»²¹). Dazu zählt sie die beiden schon erwähnten Bücher von David Rousset und Eugen Kogon. Beide sind für Arendt unverzichtbare Dokumente, doch werden sie, wie sie schreibt, »unbrauchbar und sogar gefährlich«,²² sobald sie eine positive Interpretation anstreben – was Kogon in Arendts Augen z. B. tut, wenn er scheinbare historische Präzedenzfälle zitiert, und Rousset, wenn er den Trost im Gedanken einer durchlittenen »extremen Erfahrung«²³ sucht.

Wie intensiv die Frage nach dem Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit Arendt beschäftigt hat, zeigen ihre Aufzeichnungen zum Thema *Metapher und Wahrheit*, die sie im Dezember 1950 notiert hat. Eines dieser Notate handelt von der ›Rückverwandlung‹ der »Floskel« ins »Wort«, »weil die Wirklichkeit sich eröffnet hat.«²⁴ Das »Zum-Wort-Werden«,²⁵ so Arendts Ausdruck, hat zwei widerstrebende, ineinander verschränkte Wirkungen: Es schirmt ab gegen den Schrecken der Wirklichkeit – ohne es könnte man nach Arendt »den Schock der Wirklichkeit nicht aushalten«.²⁶ Gleichzeitig ereignet sich das Zum-Wort-Werden nur in dem Moment, in dem »die Wirklichkeit sich eröffnet«, das heißt, das Wort kann einen Moment der Wirklichkeit auffangen, solange es noch nicht zur Floskel geworden ist. Eingelassen sind diese Denkbewegungen in eine Auseinandersetzung mit dem Wahrheitsbegriff Thomas von Aquins und mit Kants Kategorien von Mittel und Zweck. Doch könnte man auch argumentieren, dass in der Wendung vom »Zum-Wort-Werden« der englischsprachige Ausdruck »to come to terms« wiederhallt, der uns in Arendts *Report from Germany* begegnet:²⁷ Dieser Essay, entstanden im Kontext ihrer ersten Deutschland-Reise im Rahmen ihrer Arbeit für den JCR (Jewish Cultural Reconstruction), und 1950 in der amerikanisch-jüdischen Zeitschrift *Commentary* veröffentlicht, schildert die Beobachtung einer tiefstehenden Weigerung der Deutschen, »to face and come to terms with what really happened.«²⁸ ›Come to terms‹, sich auseinandersetzen, aber

21 Ebd.

22 Arendt: »Konzentrationslager«, S. 310.

23 Ebd.

24 Hannah Arendt: *Denktagebuch 1950–1973*, hg. von Ursula Ludz/Ingeborg Nordmann, München 2002, S. 48.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Vgl. Thomas Wild: »By relating it: On Modes of Writing and Judgment in the *Denktagebuch*«, in: Roger Berkowitz/Ian Storey (Hg.): *Artifacts of Thinking. Reading Hannah Arendt's ›Denktagebuch‹*, New York 2017, S. 51–72, hier S. 51.

28 Hannah Arendt: »The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany«, in: dies.: *Essays in Understanding 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, hg. von Jerome Kohn, New York 1994, S. 248–269, hier S. 249.

auch ›zu Begriffen kommen‹, denken – dem geht in Arendts Wortwahl voraus (in der Folge der Wörter, verbunden mit der Konjunktion ›und‹) – to face: das (eigene) Gesicht zuwenden. Der »Schock der Wirklichkeit« und das »Zum-Wort-Werden«/ »come to terms with« werden so über die Texte hinweg unmittelbar aufeinander bezogen.

II.

Dem Nachdenken Arendts über die Frage des ›Verweilens‹ und ›Zu-Begriffen-Kommens‹ möchte ich, wie schon eingangs erwähnt, zwei andere, korrespondierende Schrifträume zur Seite stellen. Zunächst zwei Exzerpte Hannah Arendts aus Texten von Martin Heidegger, die sich in ihrem von der Library of Congress archivierten Nachlass befinden. Bei dem ersten Exzerpt handelt es sich um ein Zitat aus dem ersten Band der Nietzsche-Studien Heideggers, welches auf seine im Sommersemester 1937 gehaltene Vorlesung *Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken* zurückgeht. Die Zitatstelle behandelt das Verhältnis von Denken und Dichten:

Das höchste denkerische Sagen besteht darin, im Sagen das eigentlich zu Sagende nicht einfach zu verschweigen, sondern es so zu sagen, dass es im Nichtsagen genannt wird: das Sagen des Denkens ist ein Erschweigen. Dieses Sagen entspricht auch dem tiefsten Wesen der Sprache, die ihren Ursprung im Schweigen hat.²⁹

Das zweite Exzerpt, das wie das erste im Nachlass-Verzeichnis der Hannah Arendt Papers den Vermerk ›undatiert‹ trägt, aber im Index mit der Jahresangabe 1945 versehen ist, zitiert einen Ausschnitt aus Heideggers Schrift *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken*. Die Ausgabe von 1959, in der die Schrift erstmals publiziert wurde, besaß Arendt in ihrer Bibliothek. Heideggers *Feldweggespräche* entstanden in den Jahren 1944 und 1945; vermutlich hat Arendt den Text, aus dem sie hier exzerpierte, erst 1959 in die Hand bekommen. Die Wiederaufnahme des 1932/1933 abgebrochenen Briefwechsels und die erste Wiederbegegnung zwischen Heidegger und Arendt hatte bekanntlich im Jahr 1950 stattgefunden. Auf der uns überlieferten Karteikarte hat Arendt jene Sätze aus dem *Feldweggespräch* notiert, die im gedruckten Buch mit Anstreichungen versehen sind (es handelt sich jeweils um Aussagen der Redeposition, die von der Figur des Lehrers eingenommen

²⁹ Hannah Arendt Papers: Addition III, 1945 [4 of 8, image 13]; Writings; Notes and excerpts, undated, Library of Congress.

wird):³⁰ »... dass wir inzwischen vor etwas Unsagbares gekommen sind. ...«, und: »Wir könnten vielleicht auch denken: ›In-die-Nähe-gehen.«³¹ Zweifellos wäre es irreführend, das ›Unsagbare‹ hier stellvertretend für ein unbenanntes geschichtliches Geschehen zu setzen. Ein ›Geschichtliches‹ zu denken, »das nicht in den Begebenheiten und Taten der Welt besteht«, wie Heidegger einige Seiten vorher es dem Lehrer in den Mund legt, muss Arendt befremdet haben – die betreffende Stelle im gedruckten Buch ist mit Bleistift unterstrichen und am Rand finden sich drei handschriftliche Ausrufezeichen.³² Zu vermuten ist vorläufig, dass der Zusammenhang von Benennen, Name und Denken, Erkennen und Wahrheit Arendt bei der Lektüre des Heidegger-Stücks beschäftigt hat. Das »In-die-Nähe-Gehen«, auf die Gegenstände zu, als Benennung für das, was Erkenntnis im Kern ist.

III.

Der Bezug, in dem die beiden Heidegger-Exzerpte und jene beiden Gedichte bzw. Gedichtzitate, denen ich mich nun abschließend zuwende, zu den diskutierten Essays von Hannah Arendt stehen, lässt sich vielleicht – jenseits der Differenz der Diskurssprachen, der wissenschaftlichen, philosophischen und poetischen Sprache, jenseits auch der Differenz zwischen dem Englischen und dem Deutschen – zunächst nur durch die Intensität kennzeichnen, die die drei Schrifträume verbindet. Dennoch reflektieren sie Arendts Suche, den Zuschreibungen und begrifflichen Verfestigungen der klassischen Philosophie zu entgehen, oder vielleicht, die Übersetzung jüdischer Erfahrung in philosophische, wissenschaftliche, literarische Theoreme, Termini und Bilder (noch) offen zu halten, sie für eine Weile auszusetzen, was auch heisst, die geläufigen Theoreme und Termini, die verfestigten Bilder dieser Erfahrung auszusetzen.

Die Karteikarte mit dem Gedichtzitat von John Donne enthält auf der Vorderseite nur sieben Zeilen des viele Verse langen, im Jahr 1611 geschriebenen Textes. Das Gedicht erinnert an den Tod der geliebten Tochter von Sir Robert Drury, John Donnes wohlhabendem Gönner. Ihr Name war Elizabeth, sie starb im Dezember 1610 im Alter von vierzehn Jahren. Arendt notierte die folgenden Zeilen aus Donnes Gedicht:

³⁰ Bard College Libraries, Bard Archives & Special Collections Hannah Arendt Personal Library B3279.H48 G4, https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1231&context=hapl_marginalia_all [S. 70, S. 72] (aufgerufen am 16.12.2025).

³¹ Hannah Arendt Papers: Addition III, 1945; Writings; Notes and excerpts, undated, Library of Congress, Blatt 032926.

³² https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1231&context=hapl_marginalia_all [S. 58] (aufgerufen am 16.12.2025).

And new philosophy calls all in doubt, / The element of fire is quite put out; /
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit / Can well direct him where to
look for it. / ... / 'Tis all in pieces, all coherence gone; / All just supply, and
all relation: / Prince, subject, Father, Son, are things forgot,

Der bibliographische Nachweis ist am unteren Rand der Karteikarte vermerkt: »An Anatomy of the World. The First Anniversary of the Death of Mistress Elizabeth Drury.« (1611) Line 205 f«. ³³ Auf der Rückseite der Karteikarte setzt sich der maschinengetippte Auszug aus Donnes Gedicht in weiteren neun Zeilen fort:

For every man alone thinks he has got / To be a Phoenix, and that then can
be / None of that kind, of which he is, but he. / ... / She, she is dead; when
thou knowst this, / Thou knowst how ugly a monster this world is. / ... / She,
she is dead; when thou know'st this, / Thou know'st how wan a Ghost this
our world is. / ... / She, she is dead; when thou know'st this, / Thou know'st
how dry a Cinder this world is. ³⁴

Arendts Zitat einer Anatomie der Welt löst Donnes Text aus dem zeitgenössischen ideengeschichtlichen Kontext, um in den Wörtern des abgeschriebenem Gedichtsausschnitts die existentielle Befindlichkeit des Verlustes und der Verlorenheit in einer zertrümmerten Welt als eigene zeitgenössische Erfahrung zur Sprache zu bringen.

Arendts eigenes poetisches Sprechen sei an den Schluss gestellt. Die handschriftliche Originalfassung des hier zitierten Gedichts und die mit ihr identische, als Typoskript überlieferte Abschrift trägt keinen Titel:

Ich weiss, dass die Strassen zerstört sind.
Wo leuchtet die Wagenspur, die wunderbar unversehrte
aus antiken Trümmern hervor?

Ich weiss, dass die Häuser gestürzt sind.
In sie traten wir in die Welt, wunderbar sicher, dass sie
beständiger als wir selbst.

Ob der Mond, den wir diesmal vergassen,
in seinem beständigeren Licht
der Pferde Hufe noch mitträgt
wie ein Echo aus des Flusses schweigendem Gesicht? ³⁵

Das Gedicht, in der Handschrift mit dem Datum »März 1946« versehen, zeigt eine traditionelle Versform, wobei es sich nur in der letzten Strophe reimt (Licht/Gesicht). Das Wissen um die Zerstörung, und die

³³ Hannah Arendt Papers: Addition III, 1945; Writings; Notes and excerpts, undated, Library of Congress [Box 95, file 6 of 8], Blatt 033006.

³⁴ Ebd.

³⁵ Hannah Arendt Papers: Speeches and Writings File, 1923–1975; Miscellany; Notebooks; Vol. II, 1942–1950, Library of Congress [Box 84, image 11 of 42]. Abgedruckt in: Hannah Arendt: *Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte*, München/Berlin/Zürich 2015, S. 38.

Frage, ob (oder wo) aus den Trümmern der Tradition noch eine Spur ›hervorleuchtet‹, bilden Referenzpunkte in dem Gedicht; es ist ein »ich«, das hier spricht, von seinem Wissen spricht, und das fragt. Was auffällt, ist nicht nur der Wechsel der Personalpronomen³⁶ (ein »wir«, das dem Sprechenden »ich« gleichsam auf der Zunge liegt, doch syntaktisch verknüpft mit Vergangenem – »traten wir« – und Vergessen – »den wir diesmal vergassen« [sic]), sondern noch mehr das zweimalige Wiederholen des Wortes »beständiger«. Es ist ein Wort, das Arendt andernorts wieder aufgreift, nämlich in dem Kapitel »The Permanence of the World and the Work of Art« (»Die Beständigkeit der Welt und das Kunstwerk«) in ihrem Buch *The Human Condition* von 1958, dort nun als theoriesprachlichen Begriff. Und noch ein Weiteres fällt ins Auge: die Beobachtung nämlich, wie die zweite Strophe in Arendts Gedicht mit der zweiten der *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke korrespondiert, diese aufnimmt, um ihr zu widersprechen. 1930 hatte Arendt einen zusammen mit Günther Stern (Anders) verfassten Aufsatz über die *Duineser Elegien* im November-Heft der Monatsschrift *Neue Schweizer Rundschau* veröffentlicht. Dort zitieren die beiden Autoren aus Rilkes *Elegien* die Verse: »Siehe, die Bäume sind; die Häuser, / die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur / ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.«³⁷ Arendt und Stern kommentieren diese Verszeilen im November 1930, indem sie schreiben, »die Dinge« seien für Rilke »relativ dauernder als der Mensch, der in seiner äußersten Flüchtigkeit der Welt eigentlich nicht mehr zugehört«.³⁸ Arendts Gedicht von 1946 stürzt diese Vorstellung um. Die Sicherheit, dass die Häuser »beständiger als wir selbst« sind, in der zweiten Strophe als »wunderbar« bezeichnet, wird in die Tempusform der Vergangenheit gefasst. Das Wissen vom Sturz der Häuser impliziert vielleicht, folgt man der Logik der drei Gedichtzeilen, dass auch der Zutritt in die Welt verschüttet ist und neu gefunden werden muss. Insofern die gebundene Versform das Gedicht zum »Gedankending«³⁹ (»things of thought«⁴⁰) macht, wie das erwähnte Kapitel aus *The Human Condition* ausführt, könnte es, durch seine buchstäbliche, dingliche Existenz, auch einen Versuch oder ein Versprechen enthalten, der Welt Stabilität und Beständigkeit zu verleihen.

36 Dazu: Mona Körte/Elisa Ronzheimer/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Wechselwörter. Personalpronomen in Bewegung*, Beihefte zur *Zeitschrift für deutsche Philologie* 26, Berlin 2025.

37 Hannah Arendt/Günther Stern: »Rilkes Duineser Elegien«, in: *Neue Schweizer Rundschau* 23 (November 1930), H. 11, S. 855–871. Wiederabgedruckt in: Hannah Arendt/Günther Anders: *Schreib doch mal hard facts über Dich. Briefe 1939 bis 1975. Texte und Dokumente*, hg. von Kerstin Putz, München 2016, S. 105–127, hier S. 111 (Kursivierung im Original).
38 Ebd.

39 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich 1981, S. 156.

40 Hannah Arendt: *The Human Condition* (1958), Chicago/London 1998, S. 169.

VIVIAN LISKA

Entgegnung, Begegnung. Arendt, Kafka und die Literatur

»Niemals, niemals« werden wir, weil sie nur als Gerücht überliefert wurde, mit Sicherheit wissen, was die kaiserliche Botschaft in Kafkas gleichnamiger Erzählung enthält.¹ Mit einiger Wahrscheinlichkeit können wir annehmen, dass diese Botschaft, die der Kaiser auf seinem Sterbebett dem Einzelnen, seinem »in die fernste Ferne geflüchteten« Untertanen, übermitteln wollte, sein Testament ist. Um Geringeres als die Bestimmung seines Erbes hätte der Kaiser wohl kaum so viel Aufhebens gemacht, hätte sich kaum abermals und vor der ehrwürdigsten Zeugenschaft des Reichs der Richtigkeit ihres Wortlauts versichert, als er auf dem erhabenen, freien Platz den Boten mit ihr losschickte. Dass dieser Unermüdliche niemals, aber auch niemals an den Ort seiner Bestimmung gelangt, ist wohl kaum seiner mangelnden Beharrlichkeit zuzuschreiben, denn die Hindernisse wachsen im Laufe der Jahrtausende zunehmend ins Maßlose. Schließlich trägt er nur noch die letztwillige Verfügung eines Toten mit sich, doch den Adressaten erreicht er nicht. So verfügt kein Testament über das Erbe des Kaisers. Erwartungsvoll sitzt jener, für den die Botschaft bestimmt war, am Fenster und erträumt sie sich, »wenn der Abend kommt«, der Lebensabend oder das Ende der Zeiten. Und weil uns die Kunde von der Botschaft nur als Literatur überliefert ist, werden wir niemals wissen, ob der Mann am Fenster in die Vergangenheit oder in die Zukunft schaut, ob er den Blick auf ihren Ursprung richtet und sich sie, die Botschaft des Kaisers, erträumt, oder ob er sich, um weiterleben und etwas weitergeben zu können, alles nur ausgedacht hat, den Kaiser, die Botschaft und den Boten, die Erbschaft selbst.

Die beiden Möglichkeiten weisen der vom Mann am Fenster erträumten Botschaft unterschiedliche Aufgaben zu und damit – entwickelt man den Gedanken weiter – der Literatur. Im ersten Fall gibt es eine ursprüngliche Nachricht, und der Mann weiß von ihrer Existenz, aber da ihre Über-

¹ Franz Kafka: »Eine kaiserliche Botschaft«, in: ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. von Roger Hermes, Frankfurt a.M. 1996, S. 305f. Dort auch die folgenden Zitate.

mittlung nicht stattfand, muss er seine Einbildungskraft nutzen, um deren fehlenden Inhalt zu ersetzen. Obwohl es notwendigerweise Spekulation bleiben muss, ob diese Rekonstruktion der Botschaft aus der Fantasie der Wahrheit entspricht, so steht sie dennoch in einem Kontinuum mit den Zielen und Absichten des Originals. Während also ihr Wahrheitsgehalt unbestimmt bleibt, hängt ihr Wert von der Nähe zu den vermuteten Intentionen des Kaisers ab. In einer Welt, die der Tradition und der Orientierung durch eine höhere Autorität beraubt ist, wird die Literatur, wie die kaiserliche Botschaft, die der Mann am Fenster erträumt, ein Ersatz für die verlorenen Direktiven. In einer zweiten möglichen Lesart der Parabel ist die Behauptung, dass eine solche Botschaft überhaupt existiere – ihr Ursprung, ihre Autorität und ihr Ziel –, selbst ein Teil dessen, was sich der Mann erträumt. Sein Erwarten der Botschaft und sein Versuch, ihren Inhalt zu erkunden, sind dann durch das klare Bewusstsein ersetzt, dass die ganze Szene nur ein Bruchstück seines Traums ist und dass folglich auch die Botschaft erträumt werden kann, ohne Rücksicht auf eine ihr zugrunde liegende, aber unerreichbare Autorität. Auf der Ebene der Narration stellt sich ein Bruch ein: Der Kaiser und der Mann am Fenster befinden sich nicht mehr auf derselben Realitätsebene. In dieser zweiten Lesart definiert der Bruch, der zwischen dem niemals eintreffenden Boten und dem am Fenster sitzenden Mann besteht, die Autonomie der Literatur in der Moderne, ihre nur begrenzten Möglichkeiten, Botschaften zu übermitteln, sowie ihre Freiheit, sie zu erträumen. In der ersten Lesart enthält die Erzählung also noch eine Botschaft, in der zweiten hingegen ist selbst die Botschaft eine Erzählung. Im Licht dieser zweiten Möglichkeit könnte man fragen: Was kann eine Botschaft, die nichts als eine Erzählung, nichts als Literatur ist, vermitteln? Ist es überhaupt legitim zu sagen, dass Kafkas Erzählung eine Botschaft enthält, dass sie verbindliche Aussagen über politische und soziale Konfigurationen vermittelt?

Hannah Arendt war zunächst dieser Auffassung. In *Franz Kafka: Der Mensch mit dem guten Willen*, veröffentlicht in *Die verborgene Tradition*,² beschreibt Arendt Kafkas Roman *Das Schloß* als eine vollendete Darstellung der existentiellen Lage des jüdischen Parias und als Illustration des Dilemmas des modernen, sich assimilieren wollenden Juden. In ihrer Lektüre ist der Landvermesser K. ein Mensch guten Willens, der sich in die Gesellschaft einfügen möchte, die aber darauf besteht, ihn auszuschließen. Gleichwohl bleibt er im Dorf, lebt als Außenseiter und hat keine Macht, irgendeine nennenswerte Änderung herbeizuführen. Allein in

2 Hannah Arendt: »Franz Kafka: Der Mensch mit dem guten Willen«, in: dies.: *Die verborgene Tradition. Acht Essays*, Frankfurt a.M. 1976, S. 68–78.

seinem hoffnungslosen, endlosen Kampf stirbt er zuletzt an Erschöpfung, denn was er erstrebte, verlangt übermenschliche Kraft. Er hinterlässt bei den Dorfbewohnern dennoch das Gefühl, dass eine Rebellion möglich wäre – nicht für den Einzelnen, wohl aber für ein Volk. Diese Interpretation führt Arendt zu einem impliziten Bekenntnis zum Zionismus: »Nur innerhalb eines Volkes kann ein Mensch als Mensch unter Menschen leben – wenn er nicht vor ›Entkräftung‹ sterben will. Und nur ein Volk, in Gemeinschaft mit anderen Völkern, kann dazu beitragen, auf der von uns allen bewohnten Erde eine von uns allen gemeinsam geschaffene und kontrollierte Menschenwelt zu konstituieren.«³

Arendts Verständnis Kafkas als ›Botschafter‹ nationaler Solidarität ergibt sich aus ihrer Einschätzung der Möglichkeiten, die den Juden im frühen 20. Jahrhundert blieben. Zwei Wege des Parias im 19. Jahrhundert – Zusammenschluss an den Rändern der Gesellschaft oder Flucht zu zeitlosen Werten von Natur und Schönheit – verwirft sie als Abkehr von der Realität. Für Arendt bot Kafka, als Repräsentant des 20. Jahrhunderts, eine Alternative: Er wies die Versuchung des Parvenu zurück und verstand, dass die einzige Option des Ausgeschlossenen im Denken als einer Art neuer ›Waffe‹ bestand. Aus der Literatur, und insbesondere aus Kafka, leitet Arendt Anweisungen ab, wie man sich politisch in einer Welt bewegen sollte, in der die Übermittlung der ursprünglichen Botschaft unterbrochen worden ist.

Fast ein Jahrzehnt später reflektiert Arendt in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* über die Rolle des Denkens unter Bedingungen, in denen kein Testament genauer bestimmt, wie man mit dem Erbe der Vergangenheit umzugehen habe.⁴ Sie stellt René Chars Satz an den Anfang: »Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.«⁵ Die gemeinschaftliche, in der Résistance gelebte Erfahrung eines Moments, in dem die Enge der Privatinteressen von einer kollektiven, öffentlichen Freiheit überwunden wurde, lässt sich nicht tradieren; doch können die Strukturen solcher Erfahrungen fortwirken, indem sie als »Intervall in der Zeit«⁶ einen Denkraum eröffnen, der den unerbittlichen Zeitfluss unterbricht.

Arendt illustriert ihre Idee mit Kafkas Parabel *Er*. Ein Mann steht zwischen zwei Antagonisten: »Er hat zwei Gegner: Der erste bedrängt ihn von hinten, vom Ursprung her. Der zweite verwehrt ihm den Weg nach vorn. Er kämpft mit beiden.« Jede dieser Kräfte, jene, die ihn nach

³ Ebd., S. 73.

⁴ Vgl. Hannah Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. von Ursula Ludz, München 1994.

⁵ Ebd., S. 7.

⁶ Ebd., S. 13.

vorne drängt, und jene, die ihn zurücktreibt, sollte den Mann eigentlich in seinem Kampf gegen die andere unterstützen, aber »so ist es [...] nur theoretisch. Denn es sind ja nicht nur die zwei Gegner da, sondern auch noch er selbst, und wer kennt eigentlich seine Absichten?«⁷ Dort, wo der Kämpfende leben, entscheiden und handeln muss, scheitert er; was ihm bleibt, ist der »Traum, daß er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehört allerdings eine Nacht, so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine mit einander kämpfenden Gegner erhoben« wird.⁸

In der von Arendt benutzten Version – eine von Max Brod übernommene Fassung – bleibt dem Mann der Traum, aus der Kampflinie zwischen Vergangenheit und Zukunft herauszuspringen. Arendt liest dies als Denkbild des modernen Menschen, dem in diesem Kampf die Gefahr droht, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Gegen Determination durch die Vergangenheit und gegen die Hindernisse einer sich der Vergangenheit entziehenden Zukunft erfährt er die politisch bedeutsam gewordene Lähmung der Moderne. In seiner Verzweiflung träumt er vom Herausspringen aus der Geschichte; Arendt kritisiert den »Traum von einer Sphäre jenseits und über der Kampflinie« als »de[n] alte[n] Traum von einem zeitlosen, raumlosen, übersinnlichen Bereich als der eigentlichen Sphäre des Denkens, den die westliche Metaphysik von Parmenides bis Hegel geträumt hat«.⁹

Arendt entwirft ein Korrektiv und schlägt vor, »einen Schritt weiter [zu] gehen, ohne Kafkas Sinn zu verfälschen.«¹⁰ Den Ort, an dem in der Parabel Vergangenheit und Zukunft aufeinandertreffen, will Arendt durch einen Raum ersetzen, den sie als »Parallelogramm der Kräfte«¹¹ verbildlicht. Innerhalb dieser Lücke, die räumliche Dimensionen annimmt, kann der Mensch eine dritte Kraft ausüben, die in einer diagonalen Linie die Anwesenheit des Mannes markiert und in den Geschichtsverlauf eingreift, indem sie einen aus dem Denken entstandenen Widerstand gegen den frontalen Zusammenstoß der zwei gegnerischen Kräfte ausübt. Stattdessen entstünde ein Raum, der dem linearen Zeitverlauf entzogen ist, in dem das Denken »in langsamen geordneten Bewegungen sozusagen vorwärts und rückwärts gehen« kann. Kafkas *Er*, so Arendt, »müßte dann nicht aus der Kampflinie Herausspringen« und »befände sich nicht, wie es die Parabel fordert, über dem Handgemenge«.¹²

7 Franz Kafka: »Er«, zit. nach: Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 11.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 14.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 15.

12 Ebd., S. 16.

Ob allerdings seine nächtliche Hoffnung wirklich, wie Arendt meint, darin besteht, zum »Schiedsrichter«¹³ zu werden? In Kafkas Text ist außerdem von einem Richter, nicht von einem Schiedsrichter die Rede. Anders als ein Schiedsrichter, der immer auf dem Spielfeld bleibt, erhebt sich Kafkas Richter über beide Parteien. Der Traum impliziert nicht eine verbesserte epistemologische Beobachtungsperspektive, sondern eine andere Existenzform. Kafkas Zeitangabe eines »unbewachten Augenblicks« in einer »Nacht, so finster wie noch keine war«,¹⁴ wird bei Arendt ausgeblendet. Gerade sie aber weist auf Vorstellungen, die Kafkas nächtlichem, »vielleicht gefährliche[m], vielleicht erlösende[m]« Schreiben, das er in seinem Tagebuch als »Herausspringen aus der Totschlägerreihe«¹⁵ beschreibt, näherkommen. Zwar versteht Kafka die in diesem »herauspringenden Schreiben« gewonnene Perspektive als Ort »einer höheren Art der Beobachtung«,¹⁶ doch bezeichnet dieser nicht, wie Arendt meint, eine durch neutrale Urteilsfähigkeit gewonnene andere Haltung zur Geschichte, sondern, aller Wahrscheinlichkeit nach, ein Anderes als Geschichte überhaupt.

Beide, Arendt wie Kafka, zielen auf einen Bereich, in dem »Freiheit erscheinen könnte«.¹⁷ Während Arendt im Denken noch hören möchte, was der Kaiser als Sprachrohr der Wahrheit vermutlich sagt, nimmt sich Kafka die Freiheit, Möglichkeiten zu erfinden, die sich von dieser engen Bestimmung der Welt der Politik lossagen. Mit Arendts Schritt über Kafka hinaus scheinen sich ihre Wege zu trennen. Wenn Arendt davon träumt, auf dem Kampfplatz zu intervenieren, anstatt aus der Kampflinie herauszuspringen, bleibt ihr Blick auf die öffentliche Welt geheftet. Es ist allerdings nicht undenkbar, dass sie dort einem begegnet, der aus einer anderen Richtung kommt, sich weigert, einer mordenden Geschichtszeit in irgendeiner Weise verhaftet zu bleiben, und es vorzieht, die »Menschengeschichte« als eine »Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers«¹⁸ zu denken. Wären sie sich auf dieser Wanderschaft begegnet, wäre gleichwohl eine Lücke geblieben: Kafka hätte sich wohl kaum in Arendts Parallelogramm einfügen lassen. Aus der »Totschlägerreihe« der Geschichte springt er nur mit seinem »merkwürdigen, geheimnisvollen, vielleicht gefährlichen, vielleicht erlösenden Trost des Schreibens«.¹⁹ In

13 Ebd.

14 Ebd., S. 11.

15 Franz Kafka: *Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. von Hans-Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990, S. 892.

16 Ebd.

17 Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 201 f.

18 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. In der Fassung der Handschrift. Kritische Ausgabe*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 54.

19 Kafka: *Tagebücher*, S. 892.

einer »Nacht, so finster wie noch keine war«,²⁰ sitzt er an einem Fenster des Raumes, der an die Geschichte angrenzt, und schreibt erträumte und tradierbare Geschichten. Diese erreichen eine Gemeinschaft von Lesern, die neue Erkenntnisse hervorbringen – und vor allem neue Geschichten über den Kaiser, über Kafka und Arendt, über alle, die uns zum Nachdenken über Literatur und ihre spezifischen Möglichkeiten des Intervenierens in der Welt inspirieren, und nicht zuletzt über uns selbst. Dazu hat Mona Körte wesentlich beigetragen, wofür ihr unsere Bewunderung und unser aufrichtiger Dank gilt.

²⁰ Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 11.

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER

Innerer Dialog: Über Zwiesprache und Natalität bei Annie Lulu. Ein literarisch-philosophischer Wortwechsel

Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln. Im Sinne von Initiative – ein initium setzen – steckt ein Element von Handeln in allen menschlichen Fähigkeiten, was nichts anderes besagt, als daß diese Tätigkeiten eben von Wesen geübt werden, die durch Geburt zur Welt gekommen sind und unter der Bedingung der Natalität stehen. Und da Handeln ferner die politische Tätigkeit entscheidendes, Kategorien-bildendes Faktum darstellt, wie Sterblichkeit seit eh und je und im Abendland zumindest seit Plato der Tatbestand war, an dem metaphysisch-philosophisches Denken sich entzündete.¹

Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*

*

An der Grenze zu Ruanda, im Osten der Demokratischen Republik Kongo, der seit Jahrzehnten von extremer Gewalt erschüttert wird, sitzt eine junge Frau in Erwartung ihres ersten Kindes am Ufer des Kivusees. Die Wehen haben bereits eingesetzt, doch bevor das Kind zur Welt kommt, möchte sich die werdende Mutter ihrer eigenen Geschichte und ihrer unverbrüchlichen Verbindung mit dem neuen Leben vergewissern.

Dies ist die Erzählsituation des Erstlingsromans *La mer Noire dans les Grands Lacs* von Annie Lulu aus dem Jahr 2021.² Die Handlung, die eigentlich keine ist, besteht aus der wenige Stunden umfassenden Zwiesprache der Protagonistin mit dem Ungeborenen; ein innerer Monolog also, der sich treffender als innerer Dialog bezeichnen ließe, insofern sich jeder Satz der Erzählerin an das noch unbekanntes Du richtet.

*

¹ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München 1981, S. 18.

² Annie Lulu: *La mer Noire dans les Grands Lacs*, Paris 2021. Der Roman ist noch nicht in einer deutschen Übersetzung erschienen. Die folgenden Übersetzungen im Fließtext stammen von der Autorin dieses Aufsatzes. Die Originalzitate finden sich jeweils unter Angabe der Seitenzahl in den Fußnoten.

Machen wir ernst mit dem Denken zwischen Ich und Du, dann ist es nicht genug, auf das gedachte andere Denksubjekt zu denken; man müsste, auch mit dem Denken, eben mit dem Denken, auf den andern, nicht gedachten, sondern leibhaft vorhandenen Menschen hin leben, auf seine Konkretheit hin [...], auf sein leibhaftes Nicht-Denken hin [...]. Wann wird die Handlung des Denkens die Gegenwart des Gegenüberlebenden ertragen? Wann die denkerische Dialektik zur Dialogik werden? Zu einer unsentimentalen, unaufgelockerten, zu einer strengen denkerischen Zwiesprache mit dem jeweils gegenwärtigen Menschen?³

Martin Buber: *Das dialogische Prinzip*

*

Freilich ist dem Zwiesgespräch in Lulus Roman die denkbar größte Asymmetrie eingeschrieben. Nur eine Seite ist überhaupt der Sprache mächtig, nur eine Seite vermag zu reflektieren, Widerworte sind nicht zu erwarten, die Gegenrede bleibt aus. Und doch ist das Wesen, das in kurzer Zeit ein Gegenüber sein wird, Anlass, Adressat und Ziel der Rede; einer schonungslosen Selbstreflexion, die konsequent dialogisch angelegt ist:

Und du, mein Sohn, ich bitte dich, zu leben. Keine Angst zu haben. Ich bitte dich, in unserem Bauch durchzuhalten. Also, jetzt hör gut zu, bevor du geboren wirst, bevor du in dem Schwefeldunst landest, den all unsere Verschwundenen hinterlassen haben, lass mich dir erzählen, wie ich meinen Vater gesucht habe und wie wir uns hier wiedergefunden haben, du und ich.⁴

*

Nonviolence becomes the desire for the other's desire to live, a way of saying: ›You are grievable, the loss of you is intolerable; and I want you to live; I want you to want to live, so take my desire as your desire, for yours is already mine. The ›I‹ is not you, yet it remains unthinkable without the you – worldless, unsustainable.⁵

Judith Butler: *The Force of Nonviolence*

*

3 Martin Buber: »Ich und Du« (1923), in: ders.: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg 1962, S. 179 f.

4 »Et toi, mon fils, je te demande de vivre. De ne pas avoir peur. Je te demande de tenir bon dans notre ventre. Alors, maintenant, écoute bien, avant que tu naisses, que tu débarques dans le sillage de soufre que tous nos disparus ont laissé derrière eux, laisse-moi te raconter, comment j'ai cherché mon père, et comment on s'est retrouvés ici, toi et moi«, Lulu: *La mer*, S. 15.

5 Judith Butler: *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind*, London/New York 2021, S. 203.

In der wiedergegebenen Passage aus dem Anfangskapitel von *La mer Noire dans les Grands Lacs* kommt das angesprochene Du in jedem Satz vor. Es strukturiert die Rede in Form von flektierten Pronomen der zweiten Person (»du«, »dich«, »dir«), Apostrophen (»und du«, »mein Sohn«) und Imperativen (»hör gut zu«, »lass mich«).⁶ Die rhetorische Struktur besteht aus Parallelismen (»ich bitte dich zu leben«/»ich bitte dich durchzuhalten«, »wie ich gesucht habe«/»wie wir uns wiedergefunden haben«). Einschübe (»mein Sohn«, »jetzt also«) und syntaktische Wiederaufnahmen (»ich bitte dich zu leben. Keine Angst zu haben«, »bevor du geboren wirst, bevor du landest«) kennzeichnen den einem Höhepunkt zustrebenden Satzrhythmus. Damit scheinen die Worte – der Wellenbewegung des Kivusees gleich, mit dem sich die Erzählerin identifiziert – die Wehen getriebenen Atembewegungen der Sprecherin nachzuahmen: das schmerzhaftes Innehalten, mühsame Luftholen, beherzte Neuansetzen und schließlich das erleichterte Abebben am Satzende (»du und ich«). Dieser Rhythmus wird sich bis zum Romanende steigern, seinen Höhepunkt erreichen, als die Sprecherin vom Tod ihres Geliebten erzählt, und erst mit der vollendeten Geburt auf den letzten fünf Zeilen des Textes abbrechen.

Die Bilder, mit der die Erzählerin ihre Rede beginnt, entstammen vorrangig dem Bereich des Gebärens; es werden Bewegungen des Emporhebens aus dem Wasser und von der Dunkelheit ins Licht nachgezeichnet. Die Protagonistin, die dem Neuankömmling ihre – und damit auch seine eigene – Geschichte erklären möchte, versetzt sich dafür in die Wahrnehmungswelt des noch unbekanntes Kindes hinein. Was auf realistische Weise kaum wiedergegeben werden kann, was die literarisch-poetische Sprache aber zu beschreiben ermöglicht: Es herrscht eine archaische Verbindung zwischen dem lebensspendenden See, dem noch nicht Geborenen und der Schwangeren, die ihre Rede durchweg als Liebeserklärung und verheißungsvollen Zuspruch an das Du formuliert: »Ich liebe dich, und du kommst durch Schönheit zur Welt.«⁷

*

⁶ Zur gesellschafts- und identitätspolitischen Bedeutung von Pronomen vgl. Mona Körte/Elisa Ronzheimer/Sebastian Schönbeck (Hg.): *Wechselwörter. Personalpronomen in Bewegung*, Beiheft zur *Zeitschrift für deutsche Philologie* 26 (2025): »Wie setzt sich ein ›ich‹ zusammen, wen schließt ein ›wir‹ ein oder aus, und wie richtet ›es‹ sich an ein ›du‹ oder ›sie‹? Keine andere Wortgruppe findet in gesellschaftspolitischen Diskussionen derzeit so viel Beachtung wie die Personalpronomen, denn mit ihnen steht der angemessene Ausdruck unterschiedlicher Konzepte von Identität und Personalität auf dem Spiel« (Klappentext).

⁷ »Je t'aime et tu viens au monde par la beauté«, Lulu: *La mer*, S. 14.

Literatur [...] berührt das Fremde, ohne ihm endgültige Gestalt zu geben. Von der oder dem Fremden macht sie sich keinen Begriff, schafft stattdessen Erklärungsnot, denn in ihr ist das Fremde das, was noch nicht erkannt ist, nicht das, was wir als das Fremde bezeichnen.

Hoffnung gibt es nur für die »unfertigen Geschöpfe« [Benjamin über Kafka], die entweder unverständlich reden oder auf etwas zum Sprechen Fundamentales verzichten müssen: auf die Lunge, die Zunge, die Adressat*innen.⁸

Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«

*

Doch was hier womöglich den Anschein erwecken mag, als kippte die Lulu'sche Szenerie ins Idyllische, besitzt von Anfang an eine brutale Kehrseite. Denn der Roman beginnt nicht direkt mit dem zärtlichen Unterfangen, das Kind trotz der feindlichen Umgebung, in die es hineingeboren wird, mit offenen Armen zu empfangen, sondern, umgekehrt, mit dem Versuch, sich eines Neugeborenen zu entledigen. In medias res werden wir mit einem eiskalten, ebenfalls in Parallelismen organisierten und direkt an das Du gerichteten Ausruf konfrontiert: »*Ich hätte dich ertränken sollen, als du geboren wurdest, ich hätte dich mit einem Ziegelstein erschlagen sollen [...]. Sieh zu, wie du zurechtkommst.*«⁹

Dieser erste Satz des Textes stellt eine verbale Vernichtung dar. Es handelt sich um eine Aussage der Zurückweisung und Herabsetzung, die die Protagonistin Nili stets aus dem Mund ihrer eigenen Mutter zu hören bekam: Als Kind einer rumänischen Literaturprofessorin und eines kongolesischen Friedensaktivisten, der mit einem Stipendium Ceaușescus in Iași studiert hatte, nach dem Sturz des Diktators aber ins damalige Zaire zurückkehren musste und dort als Gegner des Regimes ermordet wurde, gilt die Erzählerin in ihrer rumänischen Heimat der 1980er und 90er Jahre als abstoßende Fremde. Rassistischen Anfeindungen ausgesetzt, stellt das Mädchen für das allein zurückgebliebene Elternteil geradezu die Ausgeburt von Ressentiment und Beschämung dar. Den Hass der Anderen hat Nilis Mutter also vollständig internalisiert;¹⁰ zugleich projiziert sie ihn selbst wiederum auf das nächstschwächere Gegenüber, das ihr die eigene Entfremdung täglich vor Augen führt.

⁸ Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: Dorit Funke/Mona Körte/Marius Littschwager u. a. (Hg.): *Aufbruch verzeichnen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–55, hier S. 47.

⁹ »*J'aurais dû te noyer quand t'es née, j'aurais dû t'écraser avec une brique [...]. Démerde-toi*«, Lulu: *La mer*, S. 13 (im Original kursiv).

¹⁰ Vgl. ebd., S. 29.

*

[Das Abjekte] ist schlichtweg eine Grenze, ein abstoßendes Geschenk, das der Andere – zum Alter Ego geworden – fallenlässt, damit das ›Ich‹ nicht in ihm verschwindet, sondern in dieser erhabenen Entfremdung eine verwirkte Existenz findet.¹¹

Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*

*

Mit ihrer eigenen Ansprache an das neue Leben kehrt die Erzählerin nun das angedrohte Ertränktwerden um in ein verheißendes Entbergen aus dem Wasser; aus der Abweisung wird ein Willkommen: »Aber ich, mit dir, ich werde nichts anderes tun können, als dich großzuziehen, ohne dich zu belügen, ohne dich auszulöschen.«¹² Von den Rändern des Lebens zu erzählen, bedeutet immer auch, von einer unsichtbaren Grenze aus zu sprechen, an der Leben und Tod, Gebären und Sterben, Geboren- und Getötetwerden in unmittelbare Nähe zueinander geraten.¹³ Ein solches Ineinsetzen von Anfang und Ende, von Geburt und Tod, ist das Erzählprinzip, das den kreisförmig angelegten Roman *Lulu* durchgehend prägt: »Am Ende dieser Suche hast du dich in das Ungewisse meines Lebens gestürzt – und heute, mein Sohn, beginnt hier alles.«¹⁴ Dieser narrativen Struktur folgt der Roman konsequent bis zu seinem Ende, an dem die Protagonistin nicht nur Kenntnis vom frühen Tod ihres eigenen Vaters erlangt haben wird und die Erzählung wieder an ihren Beginn anschließt. Auch der Vater des ungeborenen Kindes, den Nili erst vor wenigen Monaten auf der Suche nach ihrer Herkunft in der Demokratischen Republik Kongo kennengelernt hatte, wird zum Opfer der repressiven Staatsgewalt, als das junge Paar auf einer Demonstration für freie Wahlen und fließendes

11 Das abgedruckte Zitat ist eine Übersetzung der Autorin dieses Aufsatzes. Das Original findet sich in Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S. 17: »[L'abject] est simplement une frontière, un don repoussant que l'Autre, devenu *alter ego*, laisse tomber pour que ›je‹ ne disparaisse pas en lui mais trouve, dans cette aliénation sublime, une existence déçue.»

12 »Mais moi, avec toi, je ne pourrai faire autre chose que te faire grandir, sans te mentir, sans t'effacer«, *Lulu: La mer*, S. 13. Und auch hier fällt auf, dass mehr als die Hälfte der Wörter dieses kurzen Satzes aus Pronomina besteht, die sich zum überwiegenden Teil auf das angesprochene Du beziehen.

13 Inwiefern Literatur und die Künste gerade solche Grenzerfahrungen erzähl- und nachvollziehbar machen, die immer zu früh oder zu spät kommen, um autobiografisch erzählt werden zu können, wird entfaltet in: Mauro Bertola/Christiane Solte-Gresser (Hg.): *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*, Paderborn 2019, v. a. S. 7–9.

14 »Au terminus de cette poursuite, tu t'es jeté dans l'imprévu de ma vie et aujourd'hui, mon fils, c'est ici que tout commence«, *Lulu: La mer*, S. 15.

Wasser festgenommen und gefoltert wird. Mit seinem Tod, der sich nur wenige Wochen vor der Geburt seines Kindes ereignet hat, reiht sich der Kindsvater in die Reihe seiner kongolesischen Ahnen ein; eine auch für die Erzählerin tröstliche Genealogie, die durch das Neugeborene irgendwann seine Fortsetzung finden wird: »Auch du, mein Sohn, wirst – wie dein Vater und wie meiner – ein Ahne sein.«¹⁵

*

Diese Weitergabe von Wissen über die spirituelle Welt der Ahnen, die ich mir wieder aneigne und die mich nährt, ist keine Form religiöser Orientierung. Der Geist der Ahnen und das traditionelle Wissen haben es mir ermöglicht, mein eigenes Universum und meine Welt zu gebären – in ständiger Verbindung mit dem, was ist, und dem, was war, auf der Suche nach Gleichgewicht und einer Quelle der inneren Ruhe.¹⁶

Géraldine Tobe: *Kalunga*

*

Die Zwiesprache mit dem Kind, die für die Erzählerin einen Akt der Selbstvergewisserung darstellt, kreist also um die Rekonstruktion der eigenen Geschichte. So bewegt sich das Erzählte von einem im Umbruch befindlichen Rumänien über Frankreich mitten hinein in die politischen und sozialen Unruhen der Demokratischen Republik Kongo, vor allem die kriegerischen Konflikte des Ostkongo. Es umfasst damit den Zeitraum von den gewaltsamen politischen Verhältnissen 1989 – dem Sturz Ceaușescus, dem Ende des Kalten Kriegs und dem Geburtsjahr der Hauptfigur – bis zur Gegenwart der etwa 25-jährigen Nili. Da der Roman die Lebensgeschichte der Protagonistin auf das engste mit der Gewaltgeschichte der Herkunftsländer von Vater und Mutter verknüpft, finden sich darüber hinaus zahlreiche historische Rückblenden.

*

15 »Et toi aussi, mon fils, comme ton père et comme le mien, tu seras un ancêtre«, ebd., S. 201.

16 Das vorliegende Zitat wurde von der Autorin dieses Aufsatzes übersetzt. Das Original findet sich in: Géraldine Tobe: *Kalunga. Vous n'êtes pas prêt pour ça*, Brüssel 2023, S. 22: »Cette transmission des connaissances sur la spiritualité ancestrale, que je me réapproprie, qui me nourrit, n'est pas une forme d'orientation religieuse. L'esprit des ancêtres et les connaissances traditionnelles m'ont permis d'enfanter mon univers et mon monde en connexion permanente avec ce qui l'est et ce qui fut et dans la recherche d'un équilibre et d'une source d'apaisement.«

To counter the scheme of lethal phantasmagoria that so often justifies police violence [...] a new imaginary is required – an egalitarian imaginary that apprehends the interdependency of lives. Unrealistic and useless, yes, but it is possibly a way of bringing another reality into being that does not rely on instrumental logics and the racial phantasmagoria that reproduces state violence. The ›unrealism‹ of such an imaginary is its strength.¹⁷

Judith Butler: *The Force of Nonviolence*

*

Die Evokation politischer Gewalt bezieht sich in Lulus Roman zunächst auf die brutale Kolonialherrschaft des belgischen Königs Leopold II. über Kongo, die in den sogenannten ›Kongo-Gräueln‹ kulminiert. Es geht sodann um die Unabhängigkeit von 1960 und die anschließende ›Kongo-Krise‹, die Herrschaft Mobutus und den Genozid in Ruanda 1994 mit den anschließenden ›Kongo-Kriegen‹ in der Region der Großen Seen, der bis heute fort dauert und bislang an die zehn Millionen Todesopfer gefordert hat.¹⁸ Der Text handelt aber auch von der Verfolgung und Ermordung der Sinti und Roma in Osteuropa, von den ersten antisemitischen Pogromen bis zur Vernichtung der rumänischen Juden unter Antonescu mit Unterstützung der Nationalsozialisten, von den ›Säuberungen‹ während der Sozialistischen Republik Rumänien durch die Securitate, Ceaușescus Geheimpolizei, und dem ökonomischen Elend des Landes nach der Revolution von 1989 mit seiner systematischen Ausbeutung durch den (vornehmlich europäischen) Westen.¹⁹

*

Gerade wegen der Verschränkung und Verkettung von Kriegen wie auch von Ursachen und Wirkungen gaben sie Anlass zu solchem Schrecken und solchen Grausamkeiten.²⁰

Achille Mbembe: *Politik der Feindschaft*

¹⁷ Butler: *Nonviolence*, S. 203.

¹⁸ Obwohl bereits 2010 in Belgien erschienen, kann David van Reybroucks *Kongo. Eine Geschichte*, Berlin 2021, immer noch als die komplexeste und umfassendste Rekonstruktion dieser Zusammenhänge gelten.

¹⁹ Dass diese Thematik und die besondere Form des Erzählens sehr durch die Texte Herta Müllers beeinflusst sind, erklärt Annie Lulu in Ninon Chavoz/Anthony Mangeon: »Saga familiale, éthique et science-fiction. Entretien avec Annie Lulu«, in: *Études littéraires africaines* 54 (2022), S. 175–183, hier S. 177.

²⁰ Achille Mbembe: *Politik der Feindschaft*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2017, S. 14. Das Original findet sich in Achille Mbembe: *Politiques de l'inimitié*, Paris 2016, S. 11: »En vérité emboîtement de guerres enchaînées les unes aux autres, causes et conséquences les unes des autres, c'est la raison pour laquelle elles donnèrent lieu à tant de terreur et d'atrocités.«

*

In einer im zweifachen Wortsinne verdichteten Form – der auf wenige Stunden konzentrierten Unterredung in ausgesprochen poetischer Sprache – führt die Autorin, selbst Jüdin und Roma mit kongolesischen Wurzeln, vor Augen, inwiefern sich sowohl in Afrika als auch in Europa eine Gewaltgeschichte aus der anderen heraus entspinnt. Unaufgearbeitete Konflikte führen jeweils zu Rachehandlungen, die wiederum weiteres, als notwendige Selbstverteidigung gerechtfertigtes Gewalthandeln verursachen. Und nicht nur in solche unkontrollierbaren, sich zunehmend verselbstständigenden Gewaltspiralen ist die Erzählerin verstrickt. Ihre Geschichte macht darüber hinaus deutlich, wie sich unterschiedlichste politische Konflikte auch über die Kontinente hinweg überlagern und schließlich unauflösbar miteinander verknoten.

*

Once we see that certain selves are considered worth defending while others are not, is there not a problem of inequality that follows from the justification of violence in the service of self-defense?²¹

Judith Butler: *The Force of Nonviolence*

*

Und dennoch heißt es gegen Ende des Textes: »Ich habe allen gesagt: *Der Frieden wächst in mir.*«²² Doch was eröffnet in diesem ungewöhnlichen Roman, der im Grunde ein gewaltsames Ereignis an das andere reiht und in dem eine traumatische Erfahrung die nächste ablöst, einen Horizont, vor dem das Überleben, das Weiterleben und ein friedliches Zusammenleben möglich scheinen? Die rhetorischen Figuren, die Bildersprache und die narrative Struktur des Romans rufen den Eindruck hervor, als könne die selbstvergewissernde Unterredung mit dem Neuankömmling die auf die Vernichtung zulaufende Gewaltspirale anhalten, wenn nicht gar zurückdrehen. Auch bei dem zitierten Satz handelt es sich um eine vielfach wiederholte Rede, die innerhalb des Romans kursiv wiedergegeben wird und so zum Ende des Textes hin ein Gegengewicht zu seinem gewaltvollen Beginn bildet.

²¹ Butler: *Nonviolence*, S. 11.

²² »J'ai dit à tout le monde: *La paix grandit en moi*«, Lulu: *La mer*, S. 205.

Insgesamt macht der Text auch an vielen anderen Stellen deutlich, dass mit der Parallelisierung von Tod und Leben konsequent gegen das Heidegger'sche »Sein zum Ende« (bzw. das »Vorlaufen in den Tod«) angeschrieben wird,²³ dem Hannah Arendt die Kategorie der Natalität entgegengesetzt.²⁴ Darüber hinaus entsteht auf diese Weise eine dekoloniale Perspektive. Denn Lulu kehrt die vermeintlich mit dem Norden und dem Süden – mit Rumänien und Kongo – verbundenen Werte um, indem sie nicht nur die bevorstehende Geburt, sondern auch die gesamte Reise der Protagonistin von Europa nach Afrika als eine vom Tod ins Leben, vom Rand der Welt ins Zentrum und von der Dunkelheit ins Licht erzählt.²⁵ Damit widerspricht der Text explizit dem gemeinhin vorherrschenden Bild, das – wie u. a. Yves-Valentin Mudimbe gezeigt hat – seit Joseph Conrad den Kongo mit Finsternis und Tod assoziiert.²⁶

*

Unter den heutigen Bedingungen [geht es vielmehr] um die Gestalt eines Menschen, der sich bemühte, einen steilen Pfad zu erklimmen – der wegging, sein Land verließ, anderswo lebte, im Ausland, an Orten, die er zu einer echten Bleibe für sich machte und dadurch sein Schicksal mit dem jener Menschen verband, die ihn aufnahmen und in seinem Gesicht ihr eigenes erkannten, das einer kommenden Menschheit. Ein Mensch in der Welt zu werden ist keine Frage der Geburt und keine Frage der Herkunft oder der Rasse. Es ist eine Sache des Weges, der Zirkulation und der Verwandlung. Das Verwandlungsprojekt verlangt vom Subjekt, dass es die Zerstückelung seines Lebens ganz bewusst annimmt; dass es sich zu Umwegen und gelegentlich unwahrscheinlichen Annäherungen zwingt.²⁷

Achille Mbembe: *Politik der Feindschaft*

²³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 182001, S. 231–267.

²⁴ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München 1981, S. 18 und 215–217.

²⁵ Vgl. Lulu: *La mer*, S. 20, 138 und 143. Außerdem Annie Lulu in Chavos/Mangeon: »Saga familiale«, S. 183.

²⁶ Valentin-Yves Mudimbe: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington 1988, v. a. S. 1–23.

²⁷ Mbembe: *Politik der Feindschaft*, S. 231 – Mbembe: *Inimité*, S. 201: »Dans les conditions actuelles [...] l'on essaie de convoquer [...] la figure d'un homme qui s'efforça d'arpenter un chemin escarpé – qui s'en alla, quitta son pays, vécut ailleurs, à l'étranger, dans des lieux dont il fit une authentique demeure, liant ce faisant son sort à celui de ceux qui l'accueillirent et reconnurent en son visage le leur propre, celui d'une humanité à venir. Devenir-homme-dans-le-monde n'est ni une question de naissance ni une question d'origine ou de race. C'est une affaire de trajet, de circulation et de transfiguration. Le projet de transfiguration exige du sujet qu'il embrasse consciemment la part morcelée de sa propre vie; qu'il s'oblige à des détours et à des rapprochements parfois improbables.«

*

Indem die Erzählerin für ein konkretes Du die verschlungenen Wege rekonstruiert, die sie ans Ufer des Kivusees geführt haben, weicht das Unabwendbare des Krieges einer im Zwiegespräch entfalteten Vision von Menschlichkeit. Das konsequente Ansprechen des Kindes hält die lokale wie globale, individuelle wie kollektive, historisch zurückliegende wie gegenwärtige Gewalt zumindest für den Moment des Erzählens auf Abstand. Die Logik der instrumentellen Vernunft, die in Ausschluss, Unterwerfung und schließlich Vernichtung mündet, wird kurzzeitig außer Kraft gesetzt.

Diese Öffnung auf die Zukunft hin hängt mit dem Entschluss der Protagonistin zusammen, die Verantwortung für ein konkretes Du zu übernehmen, dieses Gegenüber schonungslos über das Vergangene in Kenntnis zu setzen und dabei vor allem eine unbedingte Ehrlichkeit sich selbst gegenüber an den Tag zu legen.²⁸

*

In der Annäherung an den Anderen, in welcher der Andere schon immer unter meiner Verantwortung steht, hat »etwas« meine frei getroffene Entscheidung überschritten, es hat sich »etwas« ohne mein Wissen in mich eingeschlichen und entfremdet so meine Identität.²⁹

Emmanuel Levinas: *Humanismus des anderen Menschen*

*

Dies bedeutet vor allem, die eigene unwiderrufliche Gewaltgeschichte zu akzeptieren, ohne sie in Rache oder Ressentiment zu verwandeln, wie die Mutter der Protagonistin dies tut.³⁰ Es geht der Erzählerin vielmehr ausdrücklich darum, das erfahrene Leid durchzuarbeiten, ja passagenweise sogar die Motivation für das Gewalthandeln der Täter nachzuvollziehen³¹ und in einem Prozess der schmerzhaften Auseinandersetzung zur Herrin über die eigenen Gefühle zu werden.³² In diesem Hinauswachsen über

²⁸ Vgl. Lulu: *La mer*, S. 32.

²⁹ Emmanuel Levinas: »Ohne Identität« (1970), in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 85–104, hier S. 100.

³⁰ Vgl. Lulu: *La mer*, S. 24.

³¹ Vgl. ebd., S. 33.

³² Karin Tshidimba spricht mit Blick auf die Protagonistin wie die Autorin von der »Fähigkeit, die Gespenster und Wunden zweier Völker, die tausende Kilometer voneinander trennen, anzunehmen« (»capacité à embrasser les spectres et les blessures de deux peuples,

sich selbst und die zugefügten Verletzungen soll allen bisherigen Erfahrungen zum Trotz die Hoffnung auf eine gemeinsame, lebbare Zukunft aufscheinen.³³

*

Violence against the other is, in this sense, violence against oneself, something that becomes clear when we recognize that violence assaults the living interdependency that is, or should be, our social world.³⁴

Judith Butler: *The Force of Nonviolence*

*

Denn in seiner Wirkung sind Hass wie Selbsthass kaum voneinander zu unterscheiden und gleichermaßen destruktiv. Beides mündet, so reflektiert die Protagonistin in Lulus Roman bereits auf den ersten Seiten, in eine unheilvolle Zerstörungslogik, die vom einzelnen Individuum bewusst durchbrochen werden muss:

Als ich hierher in den Kongo kam und schließlich begriff, dass Verschwinden nicht immer eine Wahl ist, war es zu spät: Der Hass hatte bereits in meinem Innersten gewirkt. Auch wenn ich mich nicht mehr so hasste wie früher, kann ich bis heute nicht anders – während ich dich mit meinen Händen streichle, um eine Mauer der Zärtlichkeit zwischen dem Hass und dir zu errichten, um dem Hass zu verbieten, die Nabelschnur zu durchqueren, durch die ich dir jetzt die Kraft von Exaucé Makasi Motembe [dem Vater des ungeborenen Kindes] weitergebe –, kann ich nicht anders als mich schuldig zu fühlen und mich selbst zu hassen, weil ich ihn gehasst habe. Hass, mein Sohn, ist ein Fluch. In ihm rebellieren eines Tages Millionen stiller Nachfolger gegen diejenige, die ihn nur einmal ins Herz gelassen hat – und dann töten sie sie.³⁵

éloignés de milliers de kilomètres», <https://afrique.lalibre.be/58023/la-mer-noire-dans-les-grands-lacs-linsondable-quete-des-origines-dannie-lulu/>, aufgerufen am 11.09.2025).

33 Diese Hoffnung verbindet der Philosoph Souleymane Bachir Diagne explizit mit der Idee der Reparation: »Reparation is the audacity of hope« (in: *Rhinozeros. Das Projekt*, YouTube-Kanal des Käte Hamburger Kollegs für kulturelle Praktiken der Reparation CURE, <https://www.youtube.com/watch?v=TfpGKv1-DdQ>, aufgerufen am 11.09.2025).

34 Butler: *Nonviolence*, S. 25.

35 »Quand j'ai fini par réaliser combien disparaître n'est pas toujours un choix, en venant ici au Congo, c'était trop tard : la haine avait déjà fait son œuvre dans mes entrailles. Même si je ne me détestais plus comme avant, je n'ai pas pu m'empêcher, jusqu'à aujourd'hui, alors que je te caresse de mes mains pour construire un mur de tendresse entre la haine et toi, pour interdire à la haine de traverser le cordon nourricier par lequel je te transmets désormais la force d'Exaucé Makasi Motembe [le père de l'enfant non-né], je n'ai pas pu m'empêcher de me sentir coupable et de me haïr moi-même de l'avoir haï lui. La haine, mon fils, c'est une malédiction. En elle, des millions de continuateurs silencieux se mutinent un jour contre celui ou celle qui l'a laissée entrer une seule fois dans son cœur, puis le tueent«, Lulu: *La mer*, S. 24.

Dass diese Haltung erzählerisch untrennbar an die konkrete Ansprache eines ganz bestimmten Anderen gebunden ist, macht nicht nur der innere Dialog der Protagonistin deutlich. Innerhalb der erzählten Vergangenheit selbst findet sich diese Konstellation nochmals gespiegelt: Über das Gespräch mit dem Ungeborenen hinaus erweist sich der Roman nämlich zu einem guten Teil als Briefroman. Damit ist nicht allein das Kind der Adressat von Nilis Geschichte. Auch der Erzählerin selbst kommt die Rolle der Adressatin zu – nämlich als angesprochenes Du ihres verlorenen Vaters.

*

Das Grundwort Ich-Du kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. Die Einsammlung und Verschmelzung zum ganzen Wesen kann nie durch mich, kann nie ohne mich geschehen. Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du. Alles wirkliche Leben ist Begegnung.³⁶

Martin Buber: *Ich und Du*

*

In die Erzählung eingeflochten – also gewissermaßen dem ungeborenen Kind vorgelesen – werden die von Nilis Mutter niemals ausgehändigten Briefe des kongolesischen Vaters, der nach dem Fall der Mauer aus Rumänien fliehen musste und den die Kongo-Kriege fortan an einer Rückkehr gehindert hatten.³⁷ Damit entfaltet die liebende Ansprache der Protagonistin zumindest im Nachhinein ein reparatives Potenzial.³⁸ Die

³⁶ Martin Buber: »Ich und Du«, S. 11 f.

³⁷ Die ersten Briefe sind noch an die Mutter der Protagonistin gerichtet (S. 25, 36, 58). Als deutlich wird, dass diese niemals antworten wird, wendet sich der Vater direkt an die kleine Tochter (S. 63–66, 113–114, 116, 121–127, 146–148). Auffällig ist, dass auch das Schreiben/Erzählen des Vaters, ganz wie das der Protagonistin, dem Gestus eines rückhaltlosen Mitteilens folgt, das an die innere Stärke des Kindes appelliert und sich notwendigerweise aus der bedingungslosen Liebe zu dem Gegenüber speist: »Meine kleine Makasi, bevor ich dir alles erzähle, was du wissen musst, will ich, dass du weißt, dass der Tag deiner Geburt der schönste meines Lebens war [...]. Du musst stark sein [...]. Du hast einen Vater, der dich liebt, und eine Familie hier. Ich werde dich niemals verlassen« – »Ma petite Makasi, avant de te raconter tout ce que tu dois savoir, je veux que tu saches que le jour de ta naissance fut le plus beau de ma vie [...]. Tu dois être forte [...]. Tu as un père qui t'aime et une famille ici. Jamais je ne t'abandonnerai«, Lulu: *La mer*, S. 63. Insofern weisen beide Haltungen und Sprechweisen dem Du gegenüber auffällige Parallelen auf.

³⁸ Zu dialogischen Selbstentwürfen, die über das Ansprechen und Angesprochenwerden in Briefwechseln entstehen und auf eine Überwindung der eigenen, auf Autonomie und Selbstzentrierung gegründeten Ich-Grenzen abzielen, vgl. Christiane Solte-Gresser: *Leben im Dialog. Wege der Selbstvergewisserung in Briefen von Marie de Sévigné und Isabelle de Charrière*, Königstein 2000, v. a. S. 165–203.

Briefe des Abwesenden heilen in ihrer poetischen Kraft, so sieht sie es jedenfalls selbst, die Erzählerin von Ressentiment, Regression und Projektion, jenen Gefühlsprozessen, die stets in eine Fortsetzung der erlittenen Gewalt münden und deren Ingangsetzen sie bei dem ungeborenen Kind zu verhindern sucht.³⁹

*

Nonviolence requires a critique of what counts as reality, and it affirms the power and necessity of counter-realism in times like these.⁴⁰

Judith Butler: *The Force of Nonviolence*

*

Weder in Annie Lulus Roman noch in der politischen Realität unserer Zeit noch in den öffentlichen Debatten, die sich mit dem aktuellen Zustand der Welt auseinandersetzen, deutet viel darauf hin, dass die politisch Verantwortlichen zur Raison gelangen, gesellschaftliche Spaltungen und die daraus hervorgehende Gewalt bald überwunden werden und der Lauf der Geschichte damit künftig ein friedlicherer sein wird. Was das literarische Schreiben Lulus allerdings leistet, ist den bestehenden Gewaltverhältnissen die gesellschaftskritische Fantasie eines »counter-realism« durch das gewaltlose Individuum entgegenzusetzen.⁴¹ Indem der Akt des Erzählens und die Hinwendung zu einem verletzlichen Du eine zwar brüchige, aber doch zukunftsöffnende Gegendynamik entfalten, wird ein Neuanfang denkbar.⁴²

*

³⁹ Eine zugleich philosophische, gesellschaftspolitische und psychiatrische Analyse des Ressentiments und seiner zerstörerischen Folgen unternimmt Cynthia Fleury: *Ici gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris 2020.

⁴⁰ Butler: *Nonviolence*, S. 10.

⁴¹ Zum gewaltlosen Widerstand vgl. insb. S. 160 in Lulus Roman. In beiden Fällen, der literarischen und der theoretischen Auseinandersetzung mit Gewalt, wird Gewaltlosigkeit nicht als Passivität oder Schwäche, sondern als besondere Form der Stärke aufgefasst. Vgl. Butler: *Nonviolence*, S. 202.

⁴² »Aber, mein Sohn, so hat sich mein Leben verändert – mein langsames, schweres und quälendes Leben aus der verdorbenen Welt hin zum Kongo. Paff – im Bruchteil einer Sekunde sitze ich auf dem Boden, in Goma, in der Zukunft« – »Mais, mon fils, c'est comme ça que ma vie a changé, ma lente, lourde et lancinante vie du monde pourri vers le Congo, paf, en une fraction de seconde, je suis assise par terre, à Goma, dans l'avenir«, Lulu: *La mer*, S. 161.

Weil jeder Mensch auf Grund des Geborenses ein initium, ein Anfang und Neuankömmling in der Welt ist, können Menschen Initiative ergreifen, Anfänger werden und Neues in Bewegung setzen. [...] Der Neuanfang [...] ist immer das unendlich Unwahrscheinliche; er mutet uns daher, wo wir ihm in lebendiger Erfahrung begegnen [...] immer wie ein Wunder an. [...] Und diese Begabung für das schlechthin Unvorhersehbare wiederum beruht ausschließlich auf der Einzigartigkeit, durch die jeder von jedem, der war, ist oder sein wird, geschieden ist, wobei aber diese Einzigartigkeit [...] auf dem alles menschliche Zusammensein begründenden Faktum der Natalität beruht, der Gebürtlichkeit, kraft derer jeder Mensch einmal als ein einzigartig Neues in der Welt erschienen ist.⁴³

Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*

⁴³ Arendt: *Vita activa*, S. 215–217.

Abschiede im Lieben und Leben. Kurze Anmerkungen zu Goethes Trauerlyrik in der Zeit der Tode seiner Kinder Caroline, Carl und Kathinka

In den 1790er Jahren bat Friedrich Schiller Goethe immer wieder um Beiträge zu seinem bei Cotta herausgegebenen *Musen-Almanach*. Seinem Drängen verdanken wir einige der berühmtesten lyrischen Texte der deutschen Literaturgeschichte. Für den *Musen-Almanach auf das Jahr 1796* steuerte Goethe sieben Texte bei, darunter das Gedichtpaar *Meeresstille*, *Glückliche Fahrt* und *Nähe des Geliebten*. Katharina Mommsen hat darauf hingewiesen, dass erst in den Jahren 1794/95 mit dem Briefwechsel über *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wallenstein* die Freundschaft der beiden sich vertiefte. Mommsen interpretierte daher *Nähe des Geliebten* als Zeugnis dieser Freundschaft, für die in den gewechselten Briefen nicht selten das Wort *Liebe* Verwendung fand.¹ Nahezu alle Liebesgedichte Goethes sind auf biographische Konstellationen zurückgeführt worden.² Die Texte, denen ich mich hier zuwenden will, gruppiere ich unter den Begriff ›Trauerlyrik‹. Denn so oft wie biographische Kontexte auch tatsächlich gegeben waren und Goethe selbst seine Textproduktion aus biographischen Ergebnissen herleitete, so gehen die Texte nicht allein aus enttäuschten Liebeserlebnissen hervor und selten darin auf. Es ist vielmehr ein Prinzip Goethes, biographisch signifikante Gefühlserlebnisse – hier Trauer, Abschied und Einsamkeit – durch die dichterische Bearbeitung nicht nur persönlich-psychologisch zu ›gewältigen‹, wie oftmals in biographischer Vereinfachung der Diltheyschen These von der »Erlebnisdichtung«³ behauptet wurde, sondern zu einer sprachlichen Projektionsfläche werden zu lassen, die weit über seine Person und ihre Kontexte hinaus Wirkung

1 Vgl. Katharina Mommsen: »Goethes Gedicht ›Nähe des Geliebten‹. Ausdruck der Liebe für Schiller, Auftakt der Freundschaft mit Zelter«, in: *Goethe-Jahrbuch* 109 (1992), S. 31–44.

2 Zwar ist zu konstatieren, dass sich die Goetheforschung zur Lyrik in den letzten zwei Jahrzehnten von hermeneutischen, biographisch grundierten Deutungsmustern gelöst und sich zunehmend an semantischen, diskursgeschichtlichen und poetologisch differenzierten Fragestellungen orientiert hat, gleichgeblieben ist indes die Selbstverständlichkeit, mit der die Texte als *Liebeslyrik* klassifiziert werden. Vgl. etwa zu diesen neueren Ansätzen vor allem den Band: Carsten Rohde/Thorsten Valk (Hg.): *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, Berlin/New York 2013.

3 Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin* (1905), Göttingen ¹⁶1985, S. 124–186.

entfalten konnte. Die lyrischen Texte Goethes erscheinen dann nicht mehr als direkte, psychologisch lesbare Ausdrucksform eines individuellen Gefühlslebens, sondern als Werkstatt eines kulturell vermittelten, ästhetisch formierten und diskursiv organisierten Affektwissens.

Ich möchte dennoch vorschlagen, die biographische Dimension nicht aus dem Blick zu verlieren und diese durch eine bisher in der Forschung völlig ausgeblendete Perspektive zu ergänzen, nämlich den frühen Tod seiner Kinder als eine der Erfahrungen anzusehen, die seine Lyrik seit Mitte der 1790er Jahre prägte.

Wurde im Rahmen biographischer Deutungsansätze der Begriff »Erlebnislyrik« wirkmächtig durch Gerhard Kaiser für lange Zeit als Leitkategorie für das Frühwerk Goethes etabliert, so ist der die Forschung bestimmende Komplementärbegriff für den späten Goethe seit *Die Wahlverwandtschaften* (1809) und dann prominent im Titelzusatz von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/29) – noch immer »Entsagungs-dichtung«. Die Goethe-Forschung hat vor allem das Alterswerk als eine Ethik der Entsagung gelesen.⁴ Bei aller Prominenz des Begriffs im Werk scheint mir das eine falsche Spur zu sein, denn als *Ethik* betrifft sie allein den Bereich der Lebensführung, wie es in den *Wahlverwandtschaften* und auch in den *Wanderjahren* überdeutlich wird. Mit dem Konzept der Entsagung lässt sich aber ein durchaus verwandter Konnex nicht erklären, der keineswegs nur dem Spätwerk zuzurechnen ist, sondern sich vielmehr bereits in Goethes Lebensmitte, nach der Italienreise, ausbildet: die Verbindung von Schmerzerfahrung und dichterischer Produktivität.⁵

Für das Spät- oder Alterswerk hat Ernst Osterkamp Schillers Tod 1805 als Zäsur beschrieben, nach der Goethe die »Empfindung der geistigen Isolation in seiner eigenen Zeit und den Verlust des Einklangs mit den tragenden intellektuellen Bewegungen der Epoche«⁶ zunehmend verspürt habe. Für die lyrische Produktion setzt er den Beginn des Alterswerks mit dem im Winter 1807/08 entstandenen Sonettzyklus an, der das Scheitern seiner Leidenschaft für die 18-jährige Wilhelmine Herzlieb verarbeite.⁷ Im

4 Epochemachend in der Goethe-Forschung war dafür: Arthur Henkel: *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*, Tübingen 1954. Vgl. zur Bedeutung des Begriffs in der Forschung: Hans-Jochen Gramm: Art. »Entsagung«, in: Bernd Witte u.a. (Hg.): *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/1, Stuttgart/Weimar 1998, S. 268–270.

5 Ernst Osterkamp hat das »Problem der Einsamkeit« als zentrale Erfahrung in Leben und Werk des späten Goethe benannt, auf das »Entsagung« nur bedingt eine Antwort sein konnte. Vgl. Ernst Osterkamp: »Einsamkeit und Entsagung in Goethes *Wahlverwandtschaften*«, in: Helmut Hühn (Hg.): *Goethes »Wahlverwandtschaften«*. *Werk und Forschung*, Berlin 2010, S. 27–45.

6 Ebd., S. 29.

7 Vgl. ebd., S. 31. Osterkamps Deutung schließt damit unmittelbar an die ältere biographische Deutungstradition an, die keineswegs als abgeschlossen gelten kann, wie es Valk und Rohde suggerieren.

Folgenden möchte ich den vorläufigen Versuch unternehmen, bereits in der Lyrikproduktion Mitte der 1790er Jahre die von Osterkamp benannten Phänomene auszumachen und auf die Verbindung von dichterischer Tätigkeit und Schmerz- und Einsamkeitserfahrung auszuweiten. In den Blick rücken vier Gedichte Goethes, die er 1795 und 1796 zu Schillers *Musen-Almanach* beisteuerte. Diese Gedichte lese ich als Artikulation einer sich Goethe mit zunehmendem Alter immer stärker aufdrängenden Einsicht: der Erkenntnis, dass nicht allein die erfüllende Liebe, das Gewahrsein des Liebenden wie etwa in den *Sesenheimer Liedern* der 1770er Jahre, den Menschen ausfülle und den Dichter in seiner Schöpferkraft anrege, sondern die Annahme von Schmerz und Verlust. In Liebesgedichten dieser Phase zeigt sich nicht allein eine Trauer über das verlorene Liebesobjekt, dessen Verlust als narzisstische Kränkung empfunden wird, wie man angesichts der Liebeskonstellationen des alternden Goethe oft mit hämischem Unterton meinte. Die Lyrik der mittleren Lebensphase wirft das liebende und lesende Subjekt in einer poetischen Reflexion auf sich und seine Schmerzerfahrung zurück, macht diese zum Ausgangspunkt schöpferischer Tätigkeit und transzendiert damit den biographischen Bezugsrahmen in eine größere anthropologische wie poetologische Dimension der Affektartikulation.⁸ Auch wenn Goethe in diesen Gedichten im Paradigma des späten 18. Jahrhunderts von der lyrischen Rede als Selbstgespräch schreibt, so überschreiten die Texte den biographischen Bezugsrahmen, indem sie ein »multidirektional adressiertes Sprechen«⁹ inszenieren, in der die Einbildungskraft das »poetogene Potential«¹⁰ der Ansprache und Vergegenwärtigung des Nicht(mehr)-Präsenten, oder anders gesagt, der individuellen Verlust- und Schmerzerfahrung, in dichterische Kommunikation transformiert und derart die pathogene Gefährdung des Subjekts durch die Affekte zu bannen vermag.

Der eindrücklichste lyrische Ausdruck dieser Erfahrung bei Goethe ist natürlich die *Marienbader Elegie* (1823). Die ihn an den Rand des Todes bringende Zurückweisung durch die junge Ulrike von Levetzow erfährt in der *Trilogie der Leidenschaft* (1827) eine poetische Umdeutung als Einsicht in die lebenserhaltende und poetische wiederbelebende Kraft

⁸ Auf den Konnex somatischer Liebes- und Schmerzerfahrung macht insbesondere aufmerksam: Gerhard Neumann: »Goethes ›Zettelgen‹ an Frau von Stein«, in: Rohde/Valk: *Goethes Liebeslyrik*, S. 87–106.

⁹ Kathrin Wittler: »Briefroman, Monodrama, lyrisches Gedicht. Goethes *Werther* und die Gattungsästhetik der Einsamkeit im 18. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133 (2014), S. 532.

¹⁰ Ebd., S. 512

des durchlebten und in Form gebrachten Schmerzes.¹¹ Diese Geschichte beginnt aber bereits früher. Sie steht in einem engen biographischen Zusammenhang mit dem Tode seiner Kinder von 1793, 1795 und 1802.

Nähe des Geliebten

Im April 1795 hörte Goethe in Jena eine Aufführung des durch Karl Friedrich Zelter vertonten Gedichts *Ich denke dein* der Dichterin Friederike Brun (1765–1835).¹² Von Zelters Melodie inspiriert, schrieb Goethe einen eigenen Text.¹³ Er versuchte darin nicht, wie in der Vorlage Bruns, die Erfahrung der Distanz durch mythologische Bezugnahmen mit höherem Sinn zu versehen, sondern entkleidete sie jeglicher metaphysischen Rahmung. Herman Meyer hat 1951 eine ästhetisch vollendete Analyse der Strophenform vorgelegt, der bis heute wenig hinzuzufügen ist.¹⁴ Goethe bediente sich einer im 18. Jahrhundert gängigen Strophenform, in der jambische Langzeilen mit kürzeren abwechseln. Bei Goethe ist es ein fünffüßiger im Wechsel mit einem zweifüßigen Jambus. Die Langzeilen der vierversigen Strophe sind dabei kreuzgereimt und enden mit unbetonter Kadenz, die kurzen, ebenfalls kreuzgereimten Verse enden jeweils betont. Meyer weist darauf hin, dass Goethe eine in der Anacreontik entwickelte, komplizierte Wechselform auf eine schlichte Struktur zurückführt.¹⁵ Auch die Formulierung »Ich denke dein«, die Goethe der Vorlage entnimmt, ist literaturgeschichtlich eingeführt, nämlich bei Matthisson – zu dessen Freundeskreis Friedrike Brun gehörte –, der sie nur zwei Jahre zuvor in seinem Klagegedicht *Andenken* (1792/93) nutzte. Hier wird der Verlust der Geliebten als Erwartungshoffnung einer Wiedervereinigung im Tode transzendiert. Bei Matthisson wie bei Brun ist es das geliebte Objekt, das sich in der Natur überall zeigt, die gedenkende Liebe vermag Raum und Zeit zu überwinden

11 Darin dürfte der grundlegende Konsens der Forschung zur Trilogie bestehen. Eine ausbuchstabierte Deutung dieses Konsenses findet sich bei: Ulrike Zeuch: »Goethes *Trilogie der Leidenschaft*«, in: *Conexus* 1 (2018), S. 45–64, <https://doi.org/10.24445/conexus.2018.01.006> (aufgerufen am 01.10.2025).

12 Abgedruckt war das Gedicht im *Musen-Almanach fürs Jahr 1795*, hg. von Johann Heinrich Voß, Hamburg 1794, S. 177 f.

13 Vgl. den Brief Goethes an Friederike Helene Unger vom 13. Juni 1796, in: *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Fotomechan. Nachdruck d. Ausgabe Weimar 1887–1919, München 1987, hier: Band 104, IV. Abtheilung: *Briefe*, Bd. 11: 1796, Weimar 1892, S. 92–93. Die Weimarer Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle ›WA‹ und der Bandzahl nachgewiesen.

14 Vgl. Herman Meyer: »Vom Leben der Strophe in Neuerer Deutscher Lyrik«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 25 (1951), S. 436–473.

15 Vgl. ebd., S. 452.

und findet ihr Ziel in der transzendenten Wiedervereinigung.¹⁶ Anders bei Goethe in *Nähe des Geliebten*: Goethe übernimmt nur in der ersten Strophe das anaphorisch wiederholte, empfindsame »Ich denke dein«.¹⁷ Dabei ist es nicht das gedenkende Ich, das in die Naturerscheinungen das geliebte Objekt projiziert, wie es anakreontisch eingeführt war. Vielmehr wird ein *Reflexions*prozess durch *Reflektion* »der Sonne Schimmer« und »des Mondes Flimmer« – Topoi leidenschaftlicher wie melancholischer Liebe – in »Meer« und »Quelle« (MA 4.1, 667) angeregt, wie das in allen Strophen wiederholte, temporal und nicht konditional gebrauchte »wenn« verdeutlicht (vgl. ebd.). Bleibt bei Matthisson und Brun die Formel »ich denke dein« im Verlaufe erhalten, variiert Goethe diese in den folgenden Strophen als Einklang von kognitiven (»ich denke dein«), visuellen (»ich sehe dich«) und auditiven (»ich höre dich«) Wahrnehmungen (ebd.). Die Reflexion ist nur der Ausgangspunkt einer ästhetischen Aufmerksamkeit auf die Natur, nicht umgekehrt. Die Formel wird daher auch nur in der ersten Zeile jeder Strophe anzitiert und weicht im zweiten Verspaar jeder weiteren Strophe den Naturphänomenen. Der Einklang von Denken, Sehen und Hören gipfelt dann in der vierten Strophe in einem Bewusstsein der Präsenz (»ich bin bei dir«, ebd.), die sich nicht trotz, sondern gerade wegen der Ferne des Geliebten einstellt. Der Titel des Gedichtes wird so zum Paradoxon. Die Nähe des Geliebten ist nur in der Distanz zu haben. Das Sinken der Sonne und das Leuchten der Sterne im vorletzten Vers ruft nochmals die vom Barock auf die anakreontisch-empfindsame Tradition übergegangene Ewigkeits- und Verlustsemantik auf, ist aber gänzlich verändert. »Der Geliebte wird nicht durch schweifende Gefühle herbeigesehnt, sondern willentlich vergegenwärtigt.«¹⁸ In der doppelten *exclamatio* des letzten Verses kommt sowohl der trauernde Schmerz zum Ausdruck als auch die Einsicht, dass die synästhetische Autopsie des Schmerzes an der Ferne des Geliebten die poetische Produktion verändert (vgl. ebd.). Die durch mythologische Anspielungen gesteuerte literarische Form der Liebes- und Distanzklage des 17. und 18. Jahrhunderts führt Goethe auf eine fingierte Simplizität¹⁹ zurück, die die sinnliche Anschauung nicht des verlorenen Objekts, sondern der eigenen Sensorik des Schmerzes ermöglicht. Nicht Überhöhung zur Sinndeutung, wie es der Terminus

¹⁶ Vgl. ebd., S. 459.

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe: »Nähe des Geliebten«, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter, Münchner Ausgabe, Bd. 4.1: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, hg. von Reiner Wild, München 1988, S. 667. Die Münchner Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit der Sigle »MA« und der Bandzahl nachgewiesen.

¹⁸ Meyer: »Vom Leben der Strophe«, S. 463.

¹⁹ Vgl. dazu Meyers gesamte präzise Analyse ebd., S. 469–473.

›Erlebnislyrik‹ nahelegen würde, nicht schwärmerische Vergegenwärtigung, sondern die Konstatierung einer nicht mehr zu überbrückenden Distanz bestimmen das Gedenken. Im Nachvollzug dieser Distanz an topischen Orten der Liebeslyrik (Mondnacht, rauschende Welle, stiller Hain) wächst der Schmerz und nur in diesem Schmerz gewinnt die lyrische Sprechinstanz das Gefühl der Nähe zurück.

Erinnerung – An Mignon – Abschied

Gut ein Jahr später, im Mai 1797, verfasste Goethe drei weitere kleine Gedichte für den *Musen-Almanach auf das Jahr 1798: Erinnerung, An Mignon* und *Abschied*.²⁰ In allen drei Gedichten wird das Motiv des Verlustschmerzes fortgeführt. In *Erinnerung*, das in späteren Ausgaben *Nachgefühl* betitelt ist, löst der hereinbrechende Herbst das Gefühl einer Trauer aus, die ein »unbestimmt Verlangen« evoziert, wie es im zweiten der drei Vierzeiler heißt. Das kleine Gedicht verknüpft die drei Strophen im Reim des jeweils zweiten Verses (»Fasse« – »lasse« – »fasse«, MA 4.1, 902) untereinander. Damit wird auch die Sukzession der Wahrnehmungen miteinander verbunden. Kann die Sprechinstanz der ersten Strophe die eigene Gefühlslage beim Einbruch des Herbstes noch nicht einordnen (»Weiß ich nicht wie mir geschieht«, ebd.), bringen die Tränen in der zweiten Strophe bereits jenes unbestimmte Verlangen, »das die Brust durchglüht« (ebd.), hervor. Die dritte Strophe zieht bereits die Erkenntnis (»Wenn ich mich bedenk und fasse«, ebd.), dass die Erinnerung an die eigene Jugend die Trauer auslöste. Denn mit »Doris« aus dem letzten Vers (ebd.) ist keine ehemalige Geliebte gemeint. Goethe referiert damit auf die empfindsam-anakreontische Dichtung, in der »Doris«, etwa bei Haller und Gleim, oftmals die angerufene Freundin oder Geliebte ist. Seit der sechsten Ausgabe seiner Sammlung *Versuch schweizerischer Gedichte* hatte Haller dem Gedicht *Doris* einen kurzen Text vorangestellt, in dem er das Gedicht als »Spiel meiner Jugend«²¹, als »Angedenken einer herrschenden, und endlich in einem gewissen Verstande unschuldigen Leidenschaft«²² bezeichnete und sich damit von dieser Leidenschaftlichkeit als Leichtsinn der Jugend distanziert. Klopstock ruft dieses Gedicht, wie bekannt, in seiner Ode *Zürchersee* (1750) als Erinnerung des gesellig anakreontischen Freundschaftsbundes auf. ›Doris‹ ist hier bei Goethe also ein Synonym der

²⁰ Ich zitiere weiter nach MA 4.1, 902 f.

²¹ Albrecht von Haller: *Versuch schweizerischer Gedichte. Siebente Auflage der sechsten gleichförmig*, Göttingen 1751, S. 95.

²² Vgl. ebd.

eigenen Jugend und der Bedeutung, die die Ankreontiker, und allen voran Klopstock, für Goethe gehabt haben. Darin liegt der biographische Bezug und dazu passt nun auch die tränenreiche Empfindsamkeit der zweiten Strophe. Die den Schmerz verarbeitende Erkenntnis (»Und zuletzt muß ich mir sagen«, ebd.), welche den biographischen wie literarischen Bezug herstellt, hat sich offenbar erst im Sprung von der zweiten zur dritten Strophe eingestellt. Der *motus animi continuus*, der sich in der zweiten Strophe angeregt findet, führt zur Formel »bedenk und fasse« (ebd.). Diese beschreibt den Prozess als gleichzeitig kognitive Bewältigung und dichterische Formgebung, die Hand in Hand gehen.

Das fünfstrophige Gedicht *An Mignon* ruft die geschundene und verstoßene Figur aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* an: eine schmerzenseiche Figur, die im Roman, wie die Romantiker sofort erkannt haben, für die Dichtung selbst steht. Ihren Tod lasteten sie ihrem Schöpfer – zumindest Novalis – als Verrat der Poesie an.²³ Die sechsversigen Strophen mit dem Reimschema *aabccb* gliedern sich strukturell in zwei Terzette. Die ersten drei Verse rufen jeweils eine konkrete Bildlichkeit auf, die letzten drei Verse berichten dann refrainartig, wie diese Bilder im Herzen, das jeweils im fünften Vers genannt wird, paargereimt schmerzen. Der Schweifreim hingegen bildet die formale Klammer zwischen Bildlichkeit und Schmerz. Die Strophen erzählen von der ewigen Wiederkehr des Schmerzes (1. und 2. Strophe), der auch im Fluss der Zeit (3. Strophe) nicht vergeht, und das überlebende Subjekt zur äußerlichen Verdrängung und Maskierung zwingt, auch wenn es innerlich gebrochen ist (Strophe 4). Das scheint ebenfalls den Ton der fünften Strophe zu setzen, wenn dort zunächst die Innerlichkeit der Schmerzen und die äußerliche Freundlichkeit und physische Gesundheit (»gesund und rot«, MA 4.1, 903) in Opposition gebracht werden. Mit dem Semikolon am Ende des dritten Verses der letzten Strophe hebt nun, wie in *Erinnerung*, eine erkenntnishafte Sentenz an. »Wären tödlich diese Schmerzen / Meinem Herzen, / Ach, schon lange wär ich tot.« (ebd.) Diese Sentenz richtet sich an Mignon, die im Roman in ihrem Schmerz jämmerlich zugrunde geht. Mignon, dem schriftlosen Wesen, das sich nur in Gesang und Tanz auszudrücken weiß, gelingt jenes »bedenk und fasse« nicht. Sie vermag es nicht, den Schmerz in Sprache zu entäußern.

²³ Vgl. das Fragment 505 aus den *Fragmenten und Studien*, Ende 1799 bis April 1800, in: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, hg. von Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 638–639. Vgl. zur sich wandelenden Rezeption des *Wilhelm Meister* Hendrik Birus: »Grösste Tendenz des Zeitalters oder Ein *Candide*, gegen die Poesie gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des *Wilhelm Meister*«, in: Karl Eibl/Bernd Scheffer (Hg.): *Goethes Kritiker*, Paderborn 2001, S. 27–43.

Verlust

Im Herbst 1795 erwarteten Christiane und Goethe erneut ein Kind. Er wünschte sich eine Tochter, vielleicht als Ersatz für Caroline, die zwei Jahre zuvor kurz nach der Geburt verstorben war. Goethe kehrte am 22. Oktober nach Weimar zurück und verschob seine Abreise nach Jena wegen der Geburt. In seinem Brief vom 28. Oktober witzelte er gegenüber Schiller, dass das »Schwiegertöchterchen«²⁴ noch säumig sei, bevor er am 1. November die Geburt eines Sohnes verkündete und Schiller nun die Zeugung einer Tochter »zu Bildung einer Schwägerschaft und Vermehrung der dichterischen Familie« (WA IV.10, 324) aufträgt. Doch die Witzeleien über eine familiäre Bande der Familien Schiller und Goethe reißen jäh ab, als Christiane ihm am 10. November nach Jena, wo er erst fünf Tage weilte, vom gefährlichen Zustand des Neugeborenen Carl berichtet und ihn um seine Rückkehr aus Jena bittet.²⁵ Am 17. November stirbt das Kind nach einer Nottaufe.²⁶ Schiller kondoliert per Brief am 20. November. In seinem langen Antwortbrief vom 21. November geht Goethe zunächst nicht auf den Verlust ein, wie er überhaupt in diesen Tagen seine täglichen Geschäfte nicht unterbricht. Es scheint aber keineswegs so gewesen zu sein, dass Goethe vom Tode seiner Kinder äußerlich unberührt war. Als seine Tochter Caroline am 3. Dezember 1793 stirbt, wird überliefert, »welchen Ausbrüchen des Schmerzes sich Goethe beim Tode seiner Kinder hingeeben, wie er sich laut weinend auf der Erde gewälzt habe.«²⁷

24 Johann Wolfgang von Goethe: »Brief an Schiller vom 28. Oktober 1795«, in: WA IV.10, S. 318.

25 Vgl. den Regesteintrag, *Propyläen. Goethes Biographica*. Online-Edition: RA 1, Nr. 1470, in: http://goethe-biographica.de/id/RA01_1470_01510 (aufgerufen am 02.09.2024). Goethe reist denn auch am 11. November unmittelbar ab.

26 So Charlotte von Stein an ihren Mann. Charlotte, die die uneheliche Beziehung Goethes zu Christiane verachtete, nennt das Kind abfällig »Faulcombridgen«, also Bastard. Vgl. *Goethes Biographica*. Online-Edition: BuG IV, BuG04_A_1962 (Renate Grumach), in: http://goethe-biographica.de/id/BuG04_A_1962 (aufgerufen am 02.09.2024). Es findet sich in der Literatur auch der 18. November als Todesdatum, das scheint aber, angesichts der *Biographica*, falsch zu sein. Der 18. November ist bereits das Bestattungsdatum. Dass Christianes Kinder alle kurz nach der Geburt sterben oder tot geboren werden, ist vermutlich aus einer Rhesus-Inkompatibilität von Vater und Mutter zu erklären, die nach der Geburt des Erstgeborenen August bei Christiane zur Bildung von Antikörpern führten, was eine hämolytische Erkrankung des Neugeborenen nach sich zog. Die Phänomene, die Christiane Goethe im Brief vom 10. November schildert, Mattigkeit und Müdigkeit des Kindes sowie Trinkschwäche, passen dazu.

27 Heinrich Düntzer: *Charlotte von Stein, Goethe's Freundin. Ein Lebensbild mit Benutzung der Familienpapiere entworfen. Erster Band 1742–1793*, Stuttgart 1874, S. 384. Sein Ministerkollege Christian Gottlob Voigt, wie sein Brief an Goethe unmittelbar nach der Nachricht vom Tode Carolines zeigt, konnte seine Trauer sehr viel besser nachvollziehen als Charlotte von Stein, deren Abscheu gegenüber Christiane offenbar jegliches Mitgefühl beiseite nahm. Voigt selbst hatte ebenfalls sehr früh einen Sohn verloren. Vgl. *Propyläen. Goethes Biographica*. Online-Edition: RA 1, Nr. 814, in: http://goethe-biographica.de/id/RA01_0814_00851 (aufgerufen am 02.09.2024).

Zwei Jahre später kommt Goethe erst gegen Ende des Briefes an Schiller auf den Verlust zu sprechen. Er sei im Augenblicke nicht in der Lage zu dichten und zu denken; wie es mit dem Roman, dem *Wilhelm Meister*, weitergehen solle, sei unklar. Es bleibe nur »bei der Ebbe zu hoffen daß die Flut wiederkehren werde.« (WA IV.10, 335) Es folgt ein Bekenntnis:

Man weiß in solchen Fällen nicht, ob es besser tut sich dem Schmerz natürlich zu überlassen, oder sich durch die Beihülfen die uns die Kultur anbietet zusammen zu nehmen. Entschließt man sich zu dem letzteren, wie ich es immer tue, so ist man dadurch nur für einen Augenblick gebessert und ich habe bemerkt daß die Natur durch andere Krisen immer wieder ihr Recht behauptet. (WA IV.10, 335 f.)

Produktive Lebensform und pragmatische Tätigkeit, jene Überlebensformel, die Osterkamp so treffend für die Existenz des späten Goethe benennt,²⁸ sind keine therapeutischen Übungen, sondern zeitlich begrenzte Versuche, sich selbst im Schmerz wieder »fassen« zu können. Diese Erfahrung machte Goethe bereits in den 1790er Jahren. Der Schmerz von Abschied und Erinnerung setzt die produktive Tätigkeit als Reflexion auf diese Erfahrung in Gang. Das ist der Grund, warum diese Versuche auch bis an sein Lebensende nicht enden, es hieße das Vergehen seiner schöpferischen Kräfte. In dem Gedicht *Abschied* artikuliert sich eine weitere Konsequenz, vielleicht Voraussetzung dieser Versuche, die Rückwendung auf sich selbst, die Einrichtung in einer produktiven Isolierung. Das Abschiedsgedicht an eine Liebe endet mit den Versen: »Allein verzeih dem Freund der sich nun von dir wendet, / Und still in sich zurücke kehrt.« (MA 4.1, 902)

Im Lieben und Leben sind der Abschiede viele und Leben heißt, Schmerz zu vermehren. Anders als Friedrich Rückert in seinen berühmten *Kinder-totenedern* (1833/34) schrieb Goethe scheinbar nie direkt über diesen Verlust, wohl aber über den Schmerz.²⁹ Kurz nach dem Tode der Tochter

²⁸ Vgl. Osterkamp: *Einsamkeit und Entsagung*, S. 29.

²⁹ Es ist einigermaßen erstaunlich, dass die Goethe-Forschung, auch die biographisch orientierte, die toten Kinder Goethes bisher kaum zum Thema gemacht hat. Eine eingehende Untersuchung dieses Zusammenhangs, so glaube ich, würde die Annahmen zum Verhältnis Goethes zum Tod enger Freunde und Angehöriger in ein neues Licht rücken. Kurt Eissler vermag nur die – falsche – Behauptung vorzubringen, Goethe habe sich absichtlich zur Geburt seiner Kinder aus Weimar entfernt. Das Gegenteil ist der Fall. Dahinter verbirgt sich die misogynen Deutung von Christiane als bloßes Sexualobjekt Goethes, in dem dieser seinen inzestuösen Trieb zu seiner frühverstorbenen Schwester Cornelia substituiert habe. Die Erfahrung des Todes der eigenen Kinder bleibt für die ansonsten fantasiereiche psychoanalytische Deutung völlig unberücksichtigt. Vgl. Kurt Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, Bd. 2, Anhang Q: *Notizen über Goethes Beziehung zu Christiane Vulpius und über das allgemeine Problem der Moral im Leben des Genies*, München 1987, S. 1416–1445. Lediglich Sigrid Damm trägt ausführlich die Dokumente rund um den Tod der Kinder zusammen, allerdings bleibt ihre Anteilnahme ganz bei Christiane. Vgl. Sigrid Damm: *Christiane und Goethe. Eine Recherche*, Frankfurt a.M./Leipzig 1998. Vgl. etwa die Reaktionen auf die Geburt und den Tod des vierten Kindes, der Tochter Kathinka im Dezember 1802: ebd., S. 288–292.

Kathinka im Dezember 1802 verfällt Goethe zu Beginn des Jahres 1803 in eine depressive Phase, in der er das Haus mehrere Wochen nicht verlässt.³⁰ In dieser Zeit schreibt Goethe das Rollengedicht *Trost in Tränen*.³¹ Zelter wird es ebenfalls vertonen. Dort antwortet die trauernde Sprechinstanz auf die Nachfrage »Wie kommt's das du so traurig bist,« mit den Versen »Und hab ich einsam auch geweint, / So ist's mein eigener Schmerz« (MA 6.1, 82). Der Schmerz wird nicht der sozialen Bearbeitung überantwortet, der Verarbeitung durch Ritus oder gesellige Ablenkung, sondern als einsame, ganz auf das Subjekt bezogene Erfahrung artikuliert. Die folgenden, ermutigenden Worte aus der Wechselstrophe, den Verlust zugunsten der Geselligkeit beiseitezuschieben, weist die Sprechinstanz entsprechend zurück: »Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht, / Was mich den Armen quält.« (ebd., 83) Im Gewahrsein des Schmerzes ist der Verlust aufgehoben. »Ach nein, verloren hab' ich's nicht, / So sehr es mir auch fehlt.« (ebd.) Es ist nicht das Leuchten der Sterne, das als Symbol der transzendenten Hoffnung einer zukünftigen Wiedervereinigung mit dem Verlorenen Trost spenden kann, wie es die religiöse, aber auch poetische Tradition verspricht (»Ach nein, erwerben kann ich's nicht / Es steht mir gar zu fern.«, ebd.).³² Die trauernde Sprechinstanz vermag sich zwar irgendwann dem Tag wieder mit »Entzücken« zuzuwenden. Die ästhetischen Erscheinungen der Nacht (»es blinkt so schön«, ebd.) aber sind keine Ablenkung von der Trauer, wie es die Wechselstrophe versucht nahezu legen. Sie öffnen erst den Raum für die Trauer (»Und Thränen fließen gar so süß, / Erleichtern mir das Herz. [...] Verweinen laßt die Nächte mich, / So lang ich weinen mag.«, ebd., 82 f.). Die Dichtkunst als ›Beihilfe der Kultur‹ kann nichts heilen, kein Verlorenes wiederbringen, will auch keinen religiösen Trost in transzendente Hoffnungsversprechen spenden. Sie kann uns nur, so Goethes Hinweis, in der produktiven wie rezipierenden ästhetischen Erfahrung für den Schmerz empfänglich machen und diesen, lässt man ihn zu, für den Augenblick lindern. Das ist nicht wenig.

³⁰ Vgl. ebd., 291 f.

³¹ MA 6.1, S. 82–83. Alle folgenden Zitate dort. Das Gedicht erscheint 1804 erstmalig im von Wieland und Goethe gemeinsam bei Cotta herausgegebenen *Taschenbuch auf das Jahr 1804*, dort S. 115–116.

³² Wie es eine Reihe von Trauergedichten bei Matthisson zum Beispiel tun. Vgl. etwa die Gedichte *Grablied*, *Todtenkranz für ein Kind*, *Der Grabstein*, *Das Grabmal*, *Melancholie* oder *Trost. An Elisa*. Matthisson verlor 1799 selbst seinen vierjährigen Sohn. Die Gedichte sind zu finden in: Friedrich von Matthisson: *Gedichte*, Ausgabe letzter Hand, Zürich 1821, S. 17, S. 25, S. 42, S. 163, S. 177 f., S. 199.

Begeistern – Spalten – Verdrießen Poetologie in Sulpicius Severus' Dialog *Gallus*

Habent sua fata libelli («Bücher haben ihr eigenes Schicksal«): Dieses auf den Grammatiker Terentianus Maurus (2./3. Jh. n. Chr.) zurückgehende geflügelte Wort weist in seiner pointierten Verkürzung – bei Maurus steht ihm ein *pro captu lectoris* voran¹ – auf den Umstand hin, dass Erfolg und Verbreitung eines jeden Buches nicht in der Hand des Menschen, sondern des Schicksals liege. Doch was ist, wenn ein Autor das Schicksal seines Buches schreibend in die Hand nimmt?

Der im spätantiken Gallien lebende Mönch Sulpicius Severus (363 bis 420/425 n. Chr.)² ist der Autor der ersten Schrift über die Wundertaten des Martin von Tours – jenes Heiligen, der heute als Sankt Martin weit über die katholische Kirche hinaus verehrt wird. In Ergänzung seiner Martinsvita verfasste Sulpicius den drei Bücher umfassenden Dialog namens *Gallus*.³ In dessen erstem Buch wird eine besondere Situation imaginiert: Ein Mann namens Postumianus kehrt nach einer langen Fahrt, die ihn in die entferntesten östlichen Gefilde der spätantiken Welt nach Syrien, Ägypten und Judäa geführt hat, zurück in seine Heimat Gallien und trifft dort mit dem Ich-Erzähler Sulpicius und einem weiteren Mönch namens Gallus zusammen, Namensgeber des Dialoges. Er berichtet auf Nachfrage seinen beiden Gesprächspartnern von Begegnungen mit Einsiedlern, Asketen und heiligmäßigen Menschen in den bereisten Gebieten. Mit ihm sei auch Sulpicius' Martinsvita auf Reisen gegangen, denn stets habe Postumi-

1 *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* (Ter. Maur. *Carmina de litteris, de syllabis, de metris*, V. 1286). Gemeint ist, dass das Schicksal eines Buches von der Aufnahmebereitschaft bzw. -fähigkeit der Leserschaft abhängt.

2 Zu Sulpicius' Leben und seiner Zugehörigkeit zur gallischen Bildungselite vgl. Jacques Fontaine: »Sulpice Sévère témoin de la communication orale en latin à la fin du IV^e siècle gallo-romain«, in: *Médiévales* 25 (1993), S. 17–32, außerdem Clare Stancliffe: *St. Martin and his Hagiographer. History and Miracle in Sulpicius Severus*, Oxford 1983.

3 Zu datieren sind die drei Bücher Dialoge wohl zwischen 403 und 406 n. Chr., die Vita um das Todesdatum Martins 397 n. Chr. herum (vgl. Fontaine: »Sulpice Sévère«, S. 17; Stancliffe: *St. Martin*, S. 71 f., 80). Die Handschriften geben keinen Titel des Dialogs an, Hieronymus nennt ihn *Gallus* (in Ezech. 11,36,1). Die Martinsvita und die Dialoge bildeten zusammen das seit karolingischer Zeit als *Martinellus* («Kleiner Martin») benannte Compendium (Fontaine: »Sulpice Sévère«, S. 17).

anus, so berichtet er seinen Gesprächspartnern, seinen *Martin* im Gewand getragen (Sulp. Sev. *dial.* 1,23,2). Dieses Buch wird in der Reiseerzählung immer wieder zum Thema, und seine Wirkung auf andere wird ausführlich beschrieben. Postumianus berichtet, bisweilen sei ihm der *Martin* sogar vorausgeeilt. Überallhin sei der ›Inhalt dieser glückbringenden Erzählung‹ (*materia felicitis historiae*) gelangt; selbst die Stadt Rom sei durch das Buch bereits erobert worden (Sulp. Sev. *dial.* 1,23,3 f.):⁴

Sed referam tibi sane, quo liber iste penetrarit, et quam nullus fere in orbe terrarum locus sit, ubi non materia tam felicitis historiae pervulgata teneatur. Primus eum Romanae urbi vir studiosissimus tui Paulinus invexit: Deinde, cum tota certatim urbe raperetur, exultantes libenarios vidi, quod nihil ab his quaestuosius haberetur, siquidem nihil illo promptius, nihil carius venderetur.

Doch ich will dir natürlich berichten, wohin dieses Buch überall gedrungen ist und inwiefern es auf dem Erdkreis fast keinen Ort gibt, wo nicht der Inhalt einer so beglückenden Erzählung in aller Hände wäre. Als erster brachte es der dir treueste Freund Paulinus der Stadt Rom. Als man sich in der ganzen Stadt um die Wette darum riss, sah ich die Buchhändler vor Freude jubeln, weil nichts von ihnen für besser verkäuflich gehalten wurde; nichts wurde nämlich rascher, nichts teurer als jenes Buch verkauft.

Die Darstellung des fast schon maßlosen Erfolges dieses Buches – auch wenn der Blick auf die guten Verkaufszahlen etwas weltlich klingen mag –⁵ steht in scharfem Kontrast zu zwei anderen Werken, von denen Postumianus berichtet. So erwähnt er gegenüber seinen Gesprächspartnern die Wirkung der Schriften des Origines und derer des Hieronymus.

Origines' Schriften hätten in Alexandria den Klerus gespalten, hätten fast zu einem blutigen Aufstand geführt (Sulp. Sev. *dial.* 1,6).⁶ Sie seien ein Sicherheitsrisiko, und eine positive Wirkung gebe es nicht, obwohl Origines

4 Der lateinische Text folgt Sulpicii Severi *Opera*, ed. C. Halm, Wien 1966. Die Übersetzung folgt – von kleinen sprachlichen Aktualisierungen abgesehen – der Ausgabe der Bibliothek der Kirchenväter (BKV): Sulpicius Severus: *Drei Dialoge*, in: ders. u.a.: *Des Sulpicius Severus Schriften über den hl. Martinus. Des heiligen Vinzenz von Lerin Commonitorium. Des heiligen Benediktus Mönchsregel*, hg. von Otto Bardenhewer/Theodor Schermann/Carl Weyman, Kempten/München 1914, S. 70–147. Eine weitere Textausgabe des *Gallus* des Sulpicius Severus liegt vor mit Sulpicius Severus: *Vie de Saint Martin*, hg. von Jacques Fontaine, 3 Bde., Paris 1967–1969.

5 Dieser Fokus ist sicherlich beabsichtigt. Im dritten Buch der *Dialogi* wird die Martinserzählung fortgesetzt, nun aber als Erzählung in einem ausgewählten Kreis von Mönchen. Somit muss man zwei Rezeptionskreise unterscheiden: den der nicht-geistlichen Menschen und schließlich den der monastischen Gemeinschaft. Vergleiche zum Aspekt der ›Gemeinschaftsbildung‹ den Beitrag von Gernot Michael Müller: ›Gemeinschaftsbildung im Geiste Martins von Tours. Sulpicius Severus' *Gallus* und die Frage, ob Christen in der Lage waren, Dialoge zu verfassen«, in: ders. (Hg.): *Figurengestaltung und Gesprächsinteraktion im antiken Dialog*, Stuttgart 2021, S. 260–300.

6 Gemeint sind die sog. origenistischen Streitigkeiten der zweiten Phase um das Jahr 400 n. Chr.

zwar in vielem richtig liege, ja niemand, abgesehen von den Aposteln, treffender als er sei. Wo er aber nicht falsch liege, werde er besonders scharf kritisiert: Niemand habe sich schwerer geirrt (Sulp. Sev. *dial.* 1,6,5):

Ego miror unum eundemque hominem tam diversum a se esse potuisse, ut in ea parte, qua probatur, neminem post Apostolos habeat aequalem, in ea vero, qua iure reprehenditur, nemo deformius doceatur errasse.⁷

Ich muss mich wundern, dass ein und derselbe Mann solche Gegensätze in sich vereinigen konnte. Dort, wo er Billigung verdient, hat er nicht seinesgleichen seit den Aposteln; dagegen behauptet man, dort, wo er mit Recht Tadel finde, sei niemand auf schimpflichere Irrwege geraten.

Hieronymus wiederum sei durch seine beständige Aufforderung zur Entsagung nicht nur für die Menschen in Bethlehem, sondern auch in Gallien schwer zu ertragen, so Gallus, der sich hier ausführlich zu Wort meldet. Entweder hasse oder liebe man ihn. Letzteres täten jedoch nur die moralisch Integren (Sulp. Sev. *dial.* 1,9,4f.):

Oderunt eum haeretici, quia eos impugnare non desinit, oderunt eum clerici, quia vitam eorum insectatur et crimina, sed plane eum boni omnes admirantur et diligunt.

Die Häretiker hassten ihn, weil er unablässig wider sie Fehde führte. Die Kleriker hassten ihn, weil er ihren Lebenswandel und ihre Vergehen geißelte. Dagegen sind alle Guten für ihn voll Bewunderung und Liebe.

Hieronymus wird zwar eine gewisse Berechtigung seiner Kritik nicht abgesprochen, doch wird diese in einem entscheidenden Punkt negativ gewertet: Er gewinne nur eine kleine Gruppe von Menschen – und nicht einmal die der Kleriker. Postumianus ergänzt, Hieronimus verbringe die ganze Zeit in seiner Schreibstube, von morgens bis abends (Sulp. Sev. *dial.* 1,9,5: *totus semper in lectione, totus in libris est.* – »Er ist immer bei der Lektüre, immer zwischen den Büchern.«). Ganz im Gegensatz dazu stünden Martin und die Martinsvita, so die Suggestion an mehreren Stellen, mitten im Leben der Menschen. Spaltende Texte, verdrießende Kritik und literarische Massenproduktion in der Schreibstube stehen somit einem einzigen Buch, der Martinsvita, das in aller Munde ist, kontrastierend gegenüber.

Mit den drei Texten begegnen sich verschiedene Werktraditionen bzw. -gattungen in Postumianus' Bericht: mit der *Vita Sancti Martini* des Sulpicius eine Heiligenvita, mit Origines' und Hieronimus' Texten theologisch-philosophische Gelehrtschriften. Dass hier tatsächlich die Texte als solche in eine Gegenüberstellung gebracht werden sollen, wie

⁷ Vgl. Cassiodor: *De instit. div. litt.* 1: *Ubi bene, nemo melius, ubi male, nemo peius.*

es der Dialog suggeriert, passt in die literarische Kultur dieser Zeit in Südgallien, betrachtet man zeitgenössische Schriften der südgallischen Bildungselite, zu deren Kreis man Sulpicius Severus vermutlich zählen darf: Er wuchs in Aquitanien in derselben Gegend wie sein Zeitgenosse Paulinus von Nola (354–431 n. Chr.) auf und wie jener hatte er wahrscheinlich Ausonius (ca. 310–394/395 n. Chr.) als seinen Lehrer.⁸ Mit dem Eintritt in ein Kloster entschied er sich nicht nur für eine christlich geprägte Lebensführung, sondern auch für eine Literaturgattung, die sich durch Schlichtheit und Einfachheit auszeichnete – und die im Gegensatz zu den elaborierten Werken des Ausonius und des Paulinus stand.

Angesichts der oben beschriebenen Vergegenwärtigung dreier Autoren und Texte im ersten Buch des *Gallus* scheint sich bei Sulpicius die literarische Kompetitivität eines Ausonius oder eines Paulinus lediglich in anderer Form zu zeigen: Wenn er im Dialog *Gallus* die *Reaktionen* auf seine Martinsvita in Gegenüberstellung mit dem *Wirken* zweier anderer Literaturtraditionen des Mittelmeerraumes bringt, führt er damit das Kriterium der Rezeptionsmacht und die Fähigkeit, Leser zu gewinnen und zu begeistern, als Maßstäbe ein: Seine Martinsvita, die Postumianus bei seiner Reise stets bei sich geführt habe, habe in dieser Hinsicht alles andere übertroffen: Überall sei sein *Martin* verbreitet, jeder lese ihn begeistert. Selbst als er einem Einsiedler in der Wüste begegnet sei, habe dieser es nach dem Lesen sofort abgeschrieben. Ganz anders die Wirkung der Schriften des Origines und des Hieronymus: Sie führten zu Streit bzw. zu Ablehnung und Verdruss. In ihren Verfassern zeigen sich zwei Rollen: die des umstrittenen Theologen und die des abgehobenen Gelehrten. Sulpicius' *Martin* stehe dagegen mitten im Leben und begeistere die Menschen: Begeistern, Aufrühren und Verdrießen sind somit die Wirkungen, welche die drei Autoren hervorzubringen imstande seien, so die Postumianus-Erzählung.

Doch ist dieser poetologische Diskurs sehr vorsichtig und fast unmerklich in die Darstellung eingewoben. Im Vordergrund steht die Reiseerzählung des Postumianus über die heiligmäßigen Menschen des Ostens, welche im ersten Buch in die Konklusion mündet, Martin habe all jene übertroffen, da er das, was alle in der Summe vollbracht hätten, einzeln geschafft habe (Sulp. Sev. *dial.* 1,24,1–3):

⁸ Anders als Ausonius und Paulinus änderte Sulpicius früh nach dem Tod seiner jungen Frau den eigenen Lebensweg: Er trat in eine monastische Gemeinschaft ein. In diesem Kontext lernte Sulpicius Severus den Bischof Martin von Tours kennen, über den er eine Heiligenvita verfasste. Vgl. auch Anm. 2.

Equidem, Postumiane, inquam, cum te iam dudum de sanctorum virtutibus intentum audirem, tacitis ad Martinum meum cogitationibus recurreram, merito perspicuus omnia illa, quae singuli diversa fecissent, per unum istum facile completa. Nam cum excelsa retuleris, quod mihi dixisse liceat pace sanctorum, nihil a te penitus audivi, in quo Martinus esset inferior. Sed sicut nullius umquam cum illius viri meritis profiteor conferendam esse virtutem, ita illud animadverti decet, iniqua illum cum eremitis vel etiam anachoretis condicione conferri. Illi enim ab omni impedimento liberi, caelo tantum adque angelis testibus, plane admirabilia docentur operari: Iste in medio coetu et conversatione populorum, inter clericos dissidentes, inter episcopos saevientes, cum fere cotidianis scandalis hinc adque inde premeretur, inexpugnabili tamen adversus omnia virtute fundatus stetit et tanta operatus est, quanta ne illi quidem, quos ante audivimus esse in eremo vel fuisse, fecerunt.

Ich entgegnete: »Postumianus, schon vorhin, da ich mit gespannter Aufmerksamkeit deiner Erzählung über die Wundertaten der Mönche lauschte, wandte ich mich in meinen Gedanken im Stillen meinem Martinus zu. Ich sehe jetzt berechtigterweise klar ein, dass er zweifellos all das zusammen allein vollbracht hat, was jene einzeln getan haben. Geht auch dein Bericht über das Gewöhnliche hinaus, so habe ich trotzdem – die heiligen Mönche mögen es mir nicht verübeln – gar nichts von dir vernommen, worin Martinus nachstehen müsste. Wenn ich jedoch offen heraussage, dass keines Mannes Tugend mit den Verdiensten des Martinus den Vergleich aushalten kann, so muss ich billigerweise darauf aufmerksam machen, dass der Vergleich mit dem Eremiten oder gar mit dem Einsiedler nicht auf gleicher Grundlage ruht. Diese sind nämlich frei von jedem Hindernis und haben nur den Himmel und die Engel zu Zeugen, wenn sie, wie man uns belehrt, wundersame Werke vollbringen. Martin dagegen lebte mitten im Weltgedränge und im Umgang mit den Menschen, unter zwiespältigen Klerikern und fanatischen Bischöfen. Fast jeder Tag brachte unangenehme Dinge, bald von da, bald von dort; aber allen Schwierigkeiten zum Trotz stand er mit unerschütterlichem Mute fest hin und hat so Großes geleistet wie keiner von jenen, die, wie wir gehört haben, in der Wüste lebten oder noch leben.«

Das Sich-Bewähren mitten im Weltgedränge und im Umgang mit den Menschen (*medio coetu et conversatione populorum*) darf allerdings auch für Sulpicius' Martinsvita gelten: Anders als die Texte des Origines und des Hieronymus sei das Buch des Sulpicius mit seiner *felix historia* des Martin von Tours stets unter den Menschen und werde von ihnen geliebt. Indem der Autor Sulpicius Severus diese Begeisterung für den *Martin* in Postumianus' Orient-Reiseerzählung und im Gespräch der Dialogfiguren bezeugen lässt, empfiehlt er gleichzeitig seine Martinsvita der Leserschaft.⁹

In der Summe hat Sulpicius' Dialogfigur Postumianus Recht behalten: Sulpicius' *Martin* hat die größere Rezeption gefunden und die Voraussetzung dafür geschaffen, dass jener politisch und theologisch weitgehend unbedeutende Martin von Tours zu einer Art Nationalheiligem des

⁹ In den Büchern 2 und 3 ist Gallus der Hauptsprecher, der von weiteren Wundertaten und Tugenden Martins berichtet, gewissermaßen als Supplement zur Martinsvita.

spätantiken Galliens avanciert ist, der sich mit dem ganzen östlichen Mittelmeerraum, dem traditionellen Ort heiligmäßiger Menschen, messen konnte. Selbst heute ist er nicht nur in aller Munde, sondern wird auch mit einem Gedenktag und Laternen mitten im Leben der Menschen gefeiert, während nur noch wenige Fachexperten das Werk des Origines oder die Gelehrtschriften des Hieronymus kennen. Will man im Dialog poetologisch einen Wettbewerb der Literaturen erkennen, hat der *Martin* diesen tatsächlich gewonnen.

Habent sua fata libelli. Auf Sulpicius Severus' Martinsvita trifft offenbar nicht nur das (vollständig ergänzte)¹⁰ geflügelte Wort des Terentianus Maurus zu:

Pro captu lectoris habent sua fata libelli – »Je nach der Aufnahme bei der Leserschaft haben die Bücher ihre Schicksale«,

sondern angesichts seiner Bemühungen im Dialog *Gallus*, die Bedeutung des Buches ins rechte Licht zu stellen, vielmehr:

Pro actu auctoris habent sua fata libelli – »Je nach dem Handeln des Autors haben die Bücher ihre Schicksale«.

¹⁰ Vgl. Anm. 1.

JAN ANDRES

Im Zwiegespräch mit Plagegeistern. Jan Wagner und Nora Bossong über die Semiotik von Mücken

Viele Freunde haben die Nematocera wohl nicht, insbesondere die Culicidae werden vermutlich allenfalls von Biologen geschätzt. Die meisten Menschen werden Mücken für Plagegeister halten. Es sind Lästlinge, über die man freilich mit der geballten Kompetenz von sieben Autoren durchaus gewichtige medizinische Bücher von knapp 400 Seiten verfassen kann.¹ In der Wissenschaft werden Mücken somit in Schrift verwandelt, zum Analyseobjekt gemacht. Freilich einem, das jenseits einer Biologen- und Mediziner-Fachcommunity kaum jemand zur Kenntnis nehmen wird. Spezialisten-Schriften zu Lästlingen sind keine Bestseller.

Wenigstens etwas anders sieht es dann schon aus, wenn sich die Lyrik der Mücke zuwendet, was die Reichweite signifikant erhöht. Es entstehen dabei beobachtende Zwiegespräche mit den Plagegeistern. Exemplarisch passiert das in zwei Gedichten von Jan Wagner und Nora Bossong. Beide suchen Analogien von Schrift und Sprache angesichts eines Mückenschwarms.

I. Jan Wagners *versuch*

In den *Regentonnenvariationen* Jan Wagners, für die er 2015 als erster Lyriker den *Preis der Leipziger Buchmesse* erhielt, findet sich in allen fünf Kapiteln oder Abschnitten mit insgesamt 57 Gedichten jeweils ein *versuch*, wie alle Gedichte des Bandes in der typischen Kleinschreibung. Einer gilt Servietten, einer Silberdisteln, darüber hinaus Zäunen und Seife. Der erste Versuch aber widmet sich Mücken und beschließt den ersten Abschnitt der *Regentonnenvariationen*:

¹ Norbert Becker/Dušan Petrić/Marija Zgomba u.a.: *Die Stechmücken Deutschlands. Biologie, Medizinische Relevanz, Forschung, Taxonomie, Bestimmung und Bekämpfung*, Berlin 2025.

versuch über mücken
 als hätten sich alle buchstaben
 auf einmal aus der zeitung gelöst
 und stünden als schwarm in der luft;
 stehen als schwarm in der luft,
 bringen von all den schlechten nachrichten
 keine, dürftige musen, dürre
 pegasusse, summen sich selbst nur ins ohr;
 geschaffen aus dem letzten faden
 von rauch, wenn die kerze erlischt,
 so leicht, daß sich kaum sagen läßt: sie sind,
 erscheinen sie fast als schatten,
 die man aus einer anderen welt
 in die unsere wirft; sie tanzen,
 dünner als mit bleistift gezeichnet
 die glieder; winzige sphinxenleiber;
 der stein von rosetta, ohne den stein.²

Dieser Versuch, die Mücken zu beschreiben, sich in ein Verhältnis zu ihnen zu setzen und sozusagen ein Zwiegespräch zu führen, ist ein lyrischer Essay. Das klingt widersprüchlich, der Essay ist eine Prosagattung und ein Gedicht eben in Versen gebundene Sprache. Aber so kann man alle fünf Versuche in dem Band verstehen, als Essays im Wortsinne und dennoch in der Form eines Gedichts, in reimlosen Terzinen. Wenn der Essay nicht ressortgebunden und die »kritische Form par excellence ist«,³ wie Adorno schreibt, wenn er sogar kunstähnlich ist,⁴ warum sollte er nicht auch lyrisch sein dürfen? Ein Essay in diesem Sinne ist eine versuchende Schreibweise, keine Gattung, und derer bedient sich Wagner. Kritisch ist sie im Sinne Kants.

Es geht um Mücken im Plural, um einen Schwarm, und dieser Schwarm hat etwas mit Sprache, mit Schrift und Buchstaben zu tun. Diese Mücken kann man deuten, verstehen. Im *versuch* sind es semiotische Lästlinge, denen man sich hermeneutisch nähern kann. Man kann sie entschlüsseln, worauf der Schlussvers deutlich verweist. Der dort erwähnte Stein von Rosetta wurde 1799 in Ägypten entdeckt und ermöglichte die Entzifferung von Hieroglyphen, weil der Stein den ägyptischen Text, die zuvor rätselhaften Sprachzeichen, auch auf Altgriechisch abbildete. Der Stein war polyglott, sozusagen. Er übersetzte sich selbst, ganz ohne Künstliche Intelligenz.

2 Jan Wagner: *Regentonnenvariationen*, Berlin 2014, S. 21.

3 Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, S. 9–33, hier S. 10 und 27.

4 Ebd., S. 26.

Es gibt kein Ich als Sprechinstanz in diesem Gedicht, es scheint vielmehr der Text selbst zu sprechen. Mit Rüdiger Zymner kann man hier von einem Adressanten ausgehen, einer lyrischen Textfunktion ohne Subjektstatus.⁵ Aber dennoch: Es wird ja, durch wen oder was auch immer, ein Versuch unternommen, die Mücken zu deuten, sich über sie zu versuchen. Das geschieht in mehreren impliziten Vergleichen.

Reimlos und in der bei Wagner üblichen Kleinschreibung werden die Mücken verglichen mit einem schwebenden Buchstabengewimmel über einer Zeitung – als hätten sich die Zeichen vom Trägermedium gelöst und wären gen Himmel aufgestiegen. Sie ergeben aber keinen Text, keinen kohärenten Zusammenhang, bleiben folglich ohne Semantik, sind nur Schwarm in der Luft – reine Zeichen ohne Referenz. Das wird zunächst im Konjunktiv II, dann aber im Folgevers im Indikativ Präsens beschrieben, der ab Strophe zwei der Modus bleibt. Von den ganzen schlechten Nachrichten in einer Welt der Krisen bringen sie gerade *keine*, im Unterschied zur Zeitung. Die *Mücke* ist als *Muse* zudem dürrftig. Ihr Summen, das viele Menschen nachts schon den Schlaf gekostet hat, gilt nur den eigenen Ohren, hat keine Botschaft für andere, ist solipsistisch, wenn auch mit Assonanz.

Das Bild im Enjambement von Strophe zwei zu drei ist mythologisch. Pegasus ist ein Mischwesen, ein geflügeltes Pferd. Es ist auch eine Allegorie der Dichtkunst, hierin steckt der nächste Bezug zur Sprache. Denn Pegasus stampft Quellen aus dem Boden, er lässt sie sprudeln, macht fruchtbar. Welcher Dichter, welche Wissenschaftlerin beschrieb sich nicht gern als sprudelnden Quell? Pegasus steht für Kreativität und Produktivität. Das gilt dann im Rahmen des Vergleichs auch für die Mücken – das ist nun selbst kreativ. Aber, die Relativierung folgt auf dem Fuße, sie sind nur »dürre Pegasusse«. Das ist ein Widerspruch im Bild. Eine Verkörperung der Künste, vor allem der sprachlichen, sollte doch nicht dünn und klapprig sein. Dichtung ist eine schöne, keine magere Kunst. Und vor allem: Es sind Pegasusse, im Plural, den es bei einem mythologischen Wesen dieser Art gar nicht gibt. Pegasus war einzigartig, ein Einzelkind der Mutter Medusa, die vor seiner Geburt ermordet wurde.⁶ Aber im neologistischen Plural *summen* die *Pegasusse* sich selbst ins Ohr, sind mehr Laut- als Mythos- und Mischwesen. Das Bild funktioniert über Sprachklang. Assonanzen verbinden, fast wie ein Reim.

⁵ Rüdiger Zymner: »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge«, in: Claudia Hillebrandt/Sonja Klimek/Ralph Müller u.a. (Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, Berlin/Boston 2019, S. 25–50, hier S. 26.

⁶ Der gewalttätige Vater Poseidon hatte selbstverständlich weitere Kinder, Götter sind promisk.

Die Mücken sind geschaffen, weiß das Gedicht, sie sind also Geschöpfe. Aber sie sind flüchtig wie der Rauch einer verlöschenden Kerze, fast aus einer anderen Welt, dem Jenseits. Die Todes- und Vergänglichkeitsmotivik ist unübersehbar.⁷ Es sind, in diesem Sinne, transzendente Geschöpfe, die nahezu schattenhaft in unsere Welt geworfen sind. Der ontologische Heidegger-Anklang ist nicht entscheidend, wichtiger wohl die Schrift-Assoziation: So wie man Buchstaben oder Zeichnungen aufs Papier wirft.

Strophe fünf bezeichnet den Schwarm konventionell als Tanz der Mücken, aber die Tänzer sind gezeichnet, ganz dünn, ganz fein, skizzenhaft und in diesem Sinn geworfen. Wie Zeichnungen auf Papier eben. Die Vorstellung der dürren Pegasusse mit reduzierter Körperlichkeit wird aufgenommen, aber auch zur Feingliedrigkeit veredelt. Denn der vorletzte Vergleich bezieht sich auf diese Leibhaftigkeit der Mücken: Sie sind Sphinx, haben zumindest »sphinxenleiber«. Flüchtig, schattenhaft, dürr, transzendent, aber eben doch leibhaftig. Die Sphinx ist nochmals ein Mischwesen, die griechische eine Kombination eines Löwenkörpers mit einem Frauenkopf; die ägyptische, bekannt aus Gizeh, ein Löwe mit einem geschlechtlich nicht spezifizierten Menschenkopf, 2.500 Jahre vor Christus entstanden. Im griechischen Mythos ist sie ein Dämon des Unglücks und gibt Rätsel auf. Die Mücke als Sphinx zu bezeichnen, zielt auf die Form des winzigen Körpers, aber vielleicht auch auf die negative Konnotation, die beide haben: Manche Mücken übertragen Krankheiten, bringen Unglück. Immerhin weiß man aus Vers fünf und sechs, dass sie bei Wagner keine schlechten Nachrichten und also doch kein Unglück bringen. Aber, und das ist der abschließende Vergleich im letzten Vers der Terzinenreihe, einer Art Weise, der Mückenschwarm *ist* der Stein von Rosetta – nur aus Sphinxenleibern in der Luft, nicht aus ägyptischen und griechischen Schriftzeichen im Stein. Am Ende löst das Bild der Mücken wieder Assoziationen von Sprache, Buchstaben, Übersetzung und Entschlüsselung aus. Man kann mit den Mücken also in ein deutendes Zwiegespräch treten. Zumindes kann man den titelgebenden Versuch dazu machen. Und dann ist gerade ein Gedicht vielleicht der geeignete Sprachmodus, Sprache und Schrift der Mücken zu deuten – wie die Archäologen in Rosetta die Hieroglyphen übersetzend gedeutet haben.

7 Ganz ähnlich dem ersten *Nacht-Gesang* Stefan Georges aus dem *Teppich des Lebens*: »Wie ein brand / Der verraucht / Wie ein sang / Der verklingt.« Vgl. Stefan George: »Nacht-Gesang I«, in: ders.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. V: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Stuttgart 1984, S. 82.

II. Nora Bossongs *Diktion*

Auch Nora Bossong geht von einer Verbindung von Mücken mit Sprache aus, sogar ganz offen, denn ihr Gedicht über einen taumelnden Mückenschwarm heißt:

Diktion

Taumelnd der Schwarm Mücken, durch den wir gingen
 dicht am Kanal, diesem Ort für verzweifelte Sprünge,
 wenn November uns im Griff hat und der Nebel
 die Sinne verbietet. Noch war Saison und du
 auf der Bank, November vier Monate fern, doch
 die Zeit flitzte in irrem Zickzack, gestern noch
 standen die Türken vor Wien, morgen schon
 war August, und um uns tanzten Mücken.
 Wie ich ihn bewunderte, ihren Choreographen,
 der unsichtbar ihr Pulsieren lenkte, bis sie aufstoben
 und im anbrechenden Dezember starben.
 Aber sie kommen wieder, verwandelt,
 in einen Nachtfalter etwa, der uns wach hält
 mit seinem pelzigen Flügelschlag und diktiert:
 dass doch möglich ist, was nicht möglich ist,
 und die Wörter, mit denen jemand jemanden hält.⁸

Eine einzelne Strophe im freien Vers, mit freien Rhythmen, reimlos. Bossongs Mückengedicht ist ganz anders als Wagners Terzinen, fast schon ein Prosagedicht. Es gibt ein benanntes, sprechendes oder denkendes Ich und auch ein Du, das angesprochen wird. *Diktion* ist im mündlichen Duktus der wörtlichen Rede verfasst, vielleicht ein innerer Monolog, jedenfalls eine Reflexion, die durch ein Ereignis (wir gingen durch den Mückenschwarm), seine Darstellung und Interpretation ausgelöst wird. Es ist das Sprechen über eine Sprechweise, eine individuelle Erfahrung und deren Stil. Die ersten acht Verse beschreiben das Ereignis, den Ort (ein Kanal, der im grauen November zu Suizidversuchen benutzt wird) und die Jahreszeit – es ist Juli, Hochsommer, Mückensaison. Die Zeit vergeht rasend schnell in der Wahrnehmung des Ichs, zwischen 1529 (Türken vor Wien) und dem morgigen August liegt nur ein Tag, das Heute. An diesem Juli-Tag tanzen die Mücken um das Paar. Zeit ist verdichtet in der Erfahrung.

Der zweite Teil des Gedichts umfasst ebenfalls acht Verse, er beginnt also genau auf der Hälfte. Diese Hälfte ist die durch das an sich sehr bescheidene Ereignis ohne nennenswerten Erlebniswert im Sommer ausgelöste Reflexion. Der Mückenschwarm ist gelenkt, hat einen Choreo-

⁸ Nora Bossong: *Kreuzzug mit Hund*, Berlin 2018, S. 49.

graphen, also jemanden, der den Tanz vorgibt und steuert. Ein wenig klingt die alte Vorstellung des *Theatrum mundi* an, wo es ja auch jemanden gab, der das Spiel des menschlichen Daseins auf der Bühne der Welt lenkte. Wenn der Schwarm als pulsierend beschrieben wird, ist er lebendig, hat quasi einen Herzschlag, seinen eigenen Rhythmus, ist aber auch kurzlebig: Im Dezember ist der Tanz vorbei. Trost erwächst aus der Verwandlung, der Schwarm stirbt und kommt dennoch wieder. Aber, und hier geht es dem Gedicht nicht nur um den naturalen Zyklus von Geburt, Leben, Sterben und Tod, Verwandlung meint auch: in anderer Gestalt. Aus den Mücken wird ein Nachtfalter. Das Tierbild wechselt. Zwar gibt es diese Schmetterlinge auch tagaktiv, hier aber ist es einer, eine Motte womöglich, der nachts das Schlafzimmer bevölkert und kaum zu sehen, aber deutlich zu hören ist. Auch er verhindert den Schlaf, wie die summenden Pegasusse Wagners. Durch den verwandelten Nachtfalter konkretisiert sich der Titel, es kommt nämlich zum Diktat in der Nachtfalter-Diktion. Dem verhinderten Schläfer wird etwas mitgeteilt.⁹ Die Aussagen sind trostreich, erbaulich. Das Unmögliche ist doch möglich, so die erste Behauptung im vorletzten Vers. Und dann der letzte Vers, das Schlusswort, das syntaktisch etwas kryptisch ist. Man muss wohl ein ›Es gibt‹ ergänzen. Wenn man das lesend tut, dann offenbart der trommelnde Falter, dass es möglich ist, einander mit Worten zu halten, sich zu stützen. Das ist eine erweiterte Sprechakt-Theorie: Man kann mit Wörtern nicht nur handeln, das wussten Austin und Searle ja bereits. Man kann mit ihnen auch etwas tun, was allgemein für eine körperliche Tätigkeit gehalten wird. Sprache kann Halt geben. Sie hat eine semiotische und soziale Dimension.

Das weiß man, wenn man auch die kleinen Tiere wie Mücken und Falter genau beobachtet. Dann kann man die Sprache der Natur in eine Sprache des sozialen Zusammenhaltes übersetzen. Dieses Zwiegespräch leistet das Gedicht. Man muss die Worte nur hören, wenn mit leisem Flügelschlag diktiert wird. Oder man erkennt, dass der Stein von Rosetta nicht nur an Stein gebunden ist. Mücken sind Lästlinge, aber als Zeichen sind sie nicht deutungslos, haben nicht die Sprache verloren.¹⁰ Irgendwie tröstend.

⁹ In der *Blechtrommel* gibt es eine »Trommelorgie, die der Nachtfalter anlässlich meiner [Oskars] Geburt auf zwei simplen Sechzig-Watt-Glühbirnen veranstaltete.« Der Trommler Oskar lauscht schon bei seiner Geburt einem »Zwiegespräch zwischen Falter und Glühbirne«. Günter Grass: *Die Blechtrommel*, München 1993, S. 53.

¹⁰ Frei nach Hölderlin in der 2. Fassung von »Mnemosyne«: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.« Vgl. Friedrich Hölderlin: »Mnemosyne«, in: ders.: *Sämtliche Gedichte*, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a.M. 2019, S. 1033.

LUTZ GRANER

Ess Tee Tisch. Heine et al.

Große Stücke hielt der Wiener Publizist Karl Kraus auf den Dichter Heinrich Heine bekanntlich nicht. Noch nicht einmal kleine. Heine habe »der deutschen Sprache so sehr das Mieder gelockert [...], daß heute alle Kommis an ihren Brüsten fingern können.«¹ – So die besonders häufig zitierte Formulierung in *Heine und die Folgen*, Kraus' »berüchtigte[m] und effektvolle[m], doch streckenweise so törichte[m] wie geschmacklose[m] Essay von 1910.«² Wenige Seiten später führt er aus, inhaltlich ganz ähnlich, aber mit konkretem Textbezug: »Wohl aber überbietet ihn heute jeder Itzig Witzig in der Fertigkeit, ästhetisch auf Teetisch zu sagen und eine kandierte Gedankenhülle durch Reim und Rhythmus zum Knallbonbon zu machen.«³ Damit verweist Kraus auf die erste Strophe des fünfzigsten Gedichts (römisch *L*, im Erstdruck *LI*) im *Lyrischen Intermezzo* aus dem *Buch der Lieder*:

Sie saßen und tranken am Theetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl.⁴

- ¹ Karl Kraus: »Heine und die Folgen«, in: ders.: *Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*, hg. und kommentiert von Christian Wagenknecht/Eva Willms, Göttingen 2014, S. 77–104, hier S. 82.
- ² Marcel Reich-Ranicki: »Statt eines Vorworts: Notizen über einen Weltpoeten (1977)«, in: ders.: *Der Fall Heine*, Stuttgart 1997, S. 9–24, hier S. 22.
- ³ Kraus: *Heine und die Folgen*, S. 86. Noch Jahre später schreibt Kraus vom »Dilettantismus, der von Heine ins Ohr der deutschen Menschheit gesetzt wurde« und von »der typischen und populären Heinestrophe, welche ich gegen eine Welt des journalistischen Geschmacks für die Pandorabüchse des Kunstmißverständes und der Sprachverderbnis erkläre«. Karl Kraus: »Der Reim« in: ders.: *Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*, hg. und kommentiert von Christian Wagenknecht/Eva Willms, Göttingen 2014, S. 272–309, hier S. 290, S. 296.
- ⁴ Heinrich Heine: »L. (Sie saßen und tranken ...)«, in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 1.1: *Buch der Lieder. Text*, bearbeitet von Pierre Grappin, Hamburg 1975, S. 183. Düsseldorfer Ausgabe nachfolgend als *DHA* abgekürzt.

Nichts hätte Kraus ferner gelegen, als die von ihm hoch geschätzte Else Lasker-Schüler unter die Itzig Witzigs zu zählen.⁵ Über ihr Gedicht *Ein alter Tibetteppich* merkt er an: »Daß ich für diese neunzeilige Kostbarkeit den ganzen Heine hergebe, möchte ich nicht sagen. Weil ich ihn nämlich, wie man hoffentlich jetzt schon weiß, viel billiger hergebe.«⁶ Und doch nutzt ausgerechnet Lasker-Schüler Jahre später gerade diesen »unkonventionelle[n], spöttische[n] Reim[]«⁷ in einem kleinen Prosabeitrag: »Auch der Pen-Klub, vom emsigen Feist-Wollheim in Szene gesetzt, plauschte vorsichtig über die Verlagsvorkommnisse ästhetisch am Teetisch.«⁸ Immer wieder wird das »tollkühne[] Reimspiel[]«⁹ in der einen oder anderen Form (auch die Rede vom »ästhetischen Tee« mag hier bereits gelten) von Herausgeber*innen und Autor*innen übernommen. Und in einigen Fällen ist es den Schreibenden wohl noch nicht einmal bewusst, dass sie sich mit ihrem Wortspiel zu Heine in Beziehung setzen.

In großer zeitlicher Nähe zum *Lyrischen Intermezzo* (1823) spielt ein »ästhetischer Tee« in Wilhelm Hauffs *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (1825 f.) eine Rolle.¹⁰ Dem »Ewigen Juden« muss der Teufel erklären, »daß dies Gesellschaften sind, wo man über Teeblätter und einige schöne Ideen genugsam warmes Wasser gießt und den Leuten damit aufwartet«.¹¹

Ebenfalls noch zu Heines Lebzeiten finden sich in Willibald Alexis' Roman *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* die Verse:

Hier politisch, dort poetisch,
 Regelrecht wie ein Lineal,
 Philosophisch und ästhetisch
 Krümmend hier sich wie der Aal,
 Sprudelnd wie der Dampf vom Theetisch
 Aber überall trivial.¹²

- 5 »Bei Lyrik reagierte Kraus erstaunlich gesellschaftskonform. Sein Eintreten für die umstrittene Dichterin Else Lasker-Schüler war die große Ausnahme.« Friedrich Rothe: »Der Wiener Satiriker und die deutsche Hauptstadt«, in: ders.: *Karl Kraus. Die Biographie. Mit 49 Abbildungen*, München/Zürich 2003, S. 64–120, hier S. 80.
- 6 Karl Kraus: [Fußnote zu »Ein alter Tibetteppich«, unterzeichnet mit »Anm. d. Herausgeb.«], in: *Die Fackel* 12, Nr. 313/314 (31. Dezember 1910), S. 36.
- 7 Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart/Weimar 32004, S. 74.
- 8 Else Lasker-Schüler: »Die Klage der Dichter« (Antwort auf eine Rundfrage)«, in: dies.: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Norbert Oellers/Heinz Rölleke/Itta Shedletzky, Bd. 4.1: *Prosa. 1921–1945. Nachgelassene Schriften*, bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki/Itta Shedletzky, Frankfurt a.M. 2001, S. 203 f., hier S. 203.
- 9 Wolfgang Hädecke: *Heinrich Heine. Eine Biographie*, München/Wien 1985, S. 166.
- 10 Wilhelm Hauff: »Mitteilungen aus den Memoiren des Satan«, in: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften*, Textredaktion und Anmerkungen Sibylle von Steinsdorff, Bd. 1: *Romane*, München 1970, S. 349–604, hier S. 412; dann weiter bis zum Ende von Abschnitt II, S. 446.
- 11 Ebd., S. 412 f.
- 12 Willibald Alexis: *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht oder Vor fünfzig Jahren. Vaterländischer Roman*, Berlin 1852, S. 44.

Luise von Bornstedt erwähnt einen »ästhetischen Theetisch« sogar in einem Brief an Heine selbst, wenige Monate vor dessen Tod.¹³

Heinrich Seidel unternimmt ca. 1880 unter dem Titel *Ein jeglicher nach seiner Art* den Versuch, Heine mittels Reihenreim zu übertrumpfen:

Der eine lebt asketisch,
 Der andre sehr ästhetisch.
 Der eine treibt's poetisch,
 Der andere exegetisch.
 Die eine liebt den Nähtisch,
 Die andere den Teetisch.
 Ob praktisch, theoretisch,
 's hat jeder seinen Fetisch!
 Drum laßt, ihr andern Narren,
 Auch mir doch meinen Sparren!¹⁴

Weitere Verbreitung verleiht der Phrase Thomas Mann 1901, indem er seinem Johann Buddenbrook die Bemerkung in den Mund legt, dass »die Revolution [...] in Berlin an ästhetischen Teetischen vorbereitet worden« sei.¹⁵ Und schließlich tritt die Formel als Buchtitel in Erscheinung. Doch obwohl es der beleuchtete Zeitraum eigentlich nahelegen könnte, findet Heine 1921 in Valerian Tornius' Büchlein *Der ästhetische Tee* keine Erwähnung.¹⁶

Überaus nachlässig wird Heine für den Titel einer 22-seitigen »Plauderei«¹⁷ »zitiert«, durch die 1925 der Leserschaft das Programm des Verlags Georg Westermann vorgestellt werden soll: *Sie saßen zusammen am Teetisch ...* Obwohl Heine im Text in keiner Weise eine Rolle spielt, lautet die zweite Titelzeile auf dem Cover des Werbe-Heftchens eigens: *Nicht von Heinrich Heine*. Dagegen korrekt zitierend – und sich auch ein wenig Heine widmend – erscheint 1991 das Buch *Sie saßen und*

13 [Brief von Luise von Bornstedt vom 28. April/01. Mai 1855; Brief Nr. 1227], in: Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse*, hg. von der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Bd. 27: *Briefe an Heine. 1852–1856. Kommentar*, Berlin 1980, S. 308–316, hier S. 309. Die Säkularausgabe wird nachfolgend als HSA abgekürzt.

14 Heinrich Seidel: *Gedichte. Gesamtausgabe*, Stuttgart/Berlin ²1913, S. 256. Entstanden sein dürfte das Gedicht um 1880.

15 Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in: ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd.1, Frankfurt a.M. 1990, S. 196. Im Handbuch ist vom »berühmten Reim« die Rede. *Buddenbrooks-Handbuch*, hg. von Nicole Mattern/Stefan Neuhaus, Stuttgart 2018, S. 186.

16 Valerian Tornius: *Der ästhetische Tee. Die Berliner Gesellschaft von 1800–1900*, Berlin 1921. Hohe Auflagen und zahlreiche Übersetzungen wurden dem auch thematisch deutlich umfangreicheren Werk des Autors aus dem Jahr 1913 zuteil: *Salons. Bilder gesellschaftlicher Kultur aus fünf Jahrhunderten*, Berlin ⁵1925.

17 O. V.: *Sie saßen zusammen am Teetisch ... Nicht von Heinrich Heine*, Braunschweig 1925, S. 25.

tranken am Teetisch.¹⁸ Wenige Jahre später kündigt Christian Felber auf dem Cover seines Gedichtbandes *Von Fischen und Pfeilen* im Untertitel *Eß-Tee-Tische Reflex-Ionen* an, im Buch selbst findet sich dann lediglich die Zwischenüberschrift »FairMISCHTees«¹⁹; sowohl Eß-Tee-Tische als auch Heine-Reminiszenzen fehlen.

Im April 2005 fragt Jan-Hendrik Wulf in der *taz* zu Beginn seines »Ästhetische Teetische« überschriebenen Artikels: »Was reimt sich eigentlich auf ästhetisch?« und schließt gleich selbst an: »Heinrich Heine hatte im ›Buch der Lieder‹ eine Idee: Teetisch.«²⁰ Im Jahr darauf, anlässlich des 150. Todestags von Heine, antwortet Robert Gernhardt, in der *Welt am Sonntag* danach gefragt, ob es Heine-Reime gebe, auf die er neidisch sei: »Ich hätte gerne in einer Zeit gelebt, in der ›Teetisch‹ auf ›ästhetisch‹ noch ein kräftiger und komischer Reim war. Den hat Heine verbrannt.«²¹

Was letztlich weder Gernhardt noch Kraus bewusst gewesen zu sein scheint: Heine war nicht der erste, der den Tee im Ästhetischen betonen mochte. So setzt E. T. A. Hoffmann in *Die Serapionsbrüder* (1819–1821), im Abschnitt »Der Zusammenhang der Dinge«²², einen »ästhetischen Tee«²³ in Szene. Und noch im gleichen Band erscheint das besonders kurze Kapitel »Die ästhetische Teegesellschaft«²⁴. Darin erzählt Ottmar von einem »ästhetischen Tee«, bei dem ihn »Langeweile und Überdruß quälten«.²⁵ Als er sich darüber ärgern muss, dass sich »ein wahrhaft geistreicher Mann« vor den Anwesenden nicht durchsetzen kann, während die »saft- und kraftlosen Machwerke eines jungen eitlen Dichters« für Entzücken sorgen,²⁶ greift er ein und führt, ohne dass sie es selbst bemerken, die Anwesenden vor. Seine ausgesucht dürftigen, aber »mit

18 Rolf Strube (Hg.): *Sie saßen und tranken am Teetisch. Anfänge und Blütezeit der Berliner Salons 1789–1871*, München/Zürich 1991.

19 Christian Felber: *Von Fischen und Pfeilen. Poesie zum Anfassen, Lulurik, MUND-art und Eß-Tee-Tische Reflex-Ionen. Industrielle Sprachzerstörung und ökolyrischer Wiederaufbau im Alpenland*, Wien 1999, S. 76.

20 Jan-Hendrik Wulf: »Ästhetische Teetische. Schriften zu Zeitschriften: Die ›Neue Rundschau‹ fragt nach der Freiheit der Kunst und entdeckt ihre Zwänge«, *taz.de*, 06.04.2005, <https://taz.de/Aesthetische-Teetische/1629305&cs=teetisch/> (aufgerufen am 10.12.2025).

21 Andrej Klahn: »Das Buch der Lieder ist ein harter Brocken«, *Welt am Sonntag*, 15.01.2006, <https://www.welt.de/print-wams/article137227/Das-Buch-der-Lieder-ist-ein-harter-Brocken.html> (aufgerufen am 10.12.2025).

22 E. T. A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wolf Segebrecht/Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2015, S. 1054–1113.

23 Ebd., S. 1075.

24 Ebd., S. 1134–1138.

25 Ebd., S. 1135.

26 Ebd. Auch im Kapitel »Zusammenhang der Dinge« zeigen sich »ein Dutzend hinlänglich geputzter Damen« begeistert von einem »jungen Dichter, der eben mit allem nur möglichen Pathos eine neue Schicksals-Tragödie vorliest, die langweilig und abgeschmackt genug ist, um sich ganz zu solcher Vorlesung zu eignen.« Ebd., S. 1076.

feierlichem Ton« und mit dem »Ausdruck eines tief bewegten Gemüts« vorgetragene Verse ernten einen »Tumult des Beifalls«. ²⁷ Ottmar gewinnt, neben der entlarvenden Begeisterung der Versammelten, die Gunst eines seufzenden, eine Träne vergießenden, »artigen und dabei genugsam hübschen Fräulein[s]«, während ihn die erzürnten Blicke (»wie ein ergrimmt Basilisk«) des jungen Poeten treffen. ²⁸

Das beschriebene Szenario erinnert in auffälliger Weise an eines, das Heine, freilich auf sich bezogen, in der *Harzreise* (1824/1826) umreißt:

Ja, ein junger Dichter, der auf einer Reise von Berlin nach Göttingen in der ersten Maynacht am Brocken vorbeiritt, bemerkte sogar, wie einige belletristische Damen auf einer Bergecke ihre ästhetische Theegesellschaft hielten, sich gemächlich die »Abendzeitung« vorlasen, ihre poetischen Ziegenböckchen, die meckernd den Theetisch umhüpften, als Universalgenies priesen, und über alle Erscheinungen in der deutschen Literatur ihr Endurtheil fällten; doch, als sie auch auf den »Ratkliff« und »Almansor« geriethen, und dem Verfasser alle Frömmigkeit und Christlichkeit absprachen, da sträubte sich das Haar des jungen Mannes, Entsetzen ergriff ihn – ich gab dem Pferde die Sporen und jagte vorüber. ²⁹

Dass die Parallelen zwischen Hoffmann und Heine zufällig sein könnten, ließe sich bis in die Wortwahl hinein bezweifeln, vom »Gemüt zarter Frauen« ³⁰ bspw. ist es nicht weit zu »Damen von zartem Gefühl«. Aber auch E. T. A. Hoffmann war nicht der erste »Ästhetiker«. Im 1815 erschienenen Roman *Ahnung und Gegenwart* bringt Joseph von Eichendorff seinen Grafen Friedrich in die Gesellschaft von »Damen, welche sämtlich sehr ästhetische Mienen machten« ³¹ und dabei drei junge Herren besonders hoch hielten, in denen der Gast schnell nichts anderes als »Flausenmacher[]« ³² und »Poesierer« ³³ erkennt; sie kommen ihm in »ihrer durchaus polierten, glänzenden, wohlgezogenen Weichlichkeit wie der fade, unerquickliche Teedampf, die zierliche Teekanne mit ihrem lodernden Spiritus auf dem Tische wie der Opferaltar dieser Musen vor.« ³⁴ Friedrich kann »diesem eßteetischen Geschwätz« ³⁵ nichts abgewinnen.

Vom »eßteetischen Geschwätz« lesen konnten im Laufe der Jahrzehnte allerdings nur die Wenigsten. Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach führen im Kommentar ihrer Edition aus: »Im Original: »eßtheetischen

²⁷ Ebd., S. 1135 f.

²⁸ Ebd., S. 1138.

²⁹ Heinrich Heine: »Die Harzreise«, in: *DHA*, Bd. 6: *Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder III (Prosa)*, bearbeitet von Jost Hermans, Hamburg 1973, S. 81–138, hier S. 116.

³⁰ Hoffmann: *Serapionsbrüder*, S. 1136.

³¹ Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen I*, hg. von Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach, Frankfurt a.M. 2007, S. 192.

³² Ebd., S. 194.

³³ Ebd., S. 196.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

Geschwätz«. Durch die Modernisierung (»ästhetischen Geschwätz«) ist 1841 das Wortspiel zerstört.³⁶ Zu welcher der zahlreichen (Werk-)Ausgaben auch immer man also prüfend greift, man begegnet weithin doch nur dem »ästhetischen« statt dem »eßt(h)etischen Geschwätz«.³⁷ Dass Heine *Abnung und Gegenwart* und seinen Verfasser schätzte, ist bekannt, eine Bemerkung zu den im Roman enthaltenen Liedern leitet er in *Die romantische Schule* mit dem ausdrücklichen Lob ein: »In der That, welch ein vortrefflicher Dichter ist der Freyherr von Eichendorff«.³⁸

Das Wort vom »eßt(eetische[n] Geschwätz« erinnert im Übrigen stark an das »ästhetische Theegewäsche«³⁹ und die »theegesellschaftliche Geißelung«,⁴⁰ die Heine 1823 und 1824 in Briefen beklagt.⁴¹ Die zitierten Stellen dürften deutlich gemacht haben, was Heine – trotz seiner Verehrung für die Salonnière Rahel Varnhagen von Ense⁴² – von Teegesellschaften, mindestens den Berlinern der 1820er Jahren, gemeinhin hielt. Eine Ablehnung, die nicht Wunder nimmt, wurde er dort doch »gelegentlich auch ausgelacht«.⁴³

Eine Sichtung derjenigen Aufsätze, Kapitel, Abschnitte, die sich interpretierend dem Heine-Gedicht widmen, macht eines schnell offenbar: Sie werden der Komplexität des Textes längst nicht immer gerecht.⁴⁴ Min-

³⁶ Ebd., S. 696. – Vielleicht ist genau das der Grund dafür, dass Petra Wilhelmy in ihrer umfangreichen Studie zum Berliner Salon zwar (neben anderen) auf Hoffmann und Hauff zu sprechen kommt, nicht aber auf *Abnung und Gegenwart*. Vgl. Petra Wilhelmy: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin/New York 1989. Sie zitiert zudem Friedrich Wilhelm Riemer, der bereits 1809 »S.T.tisch« auf »poetisch« und »theoretisch« reimte, ebd., S. 465 f. Im Kommentar der Heine Säkularausgabe steht unter dem Stichwort »Theetisch« nicht das Wortspiel im Fokus, sondern es wird auf Hoffmann, Hauff und Eichendorff lediglich verwiesen als Beispiele für literarische Persiflagen auf die »»ästhetische Teegesellschaft««. Vgl.: HSA, Bd. 1: *Gedichte, 1812–1827. Kommentar. Teilband I*, bearbeitet von Hans Böhm, Berlin/Paris 1982, S. 271.

³⁷ Auf eine Auflistung der Ausgaben wird an dieser Stelle verzichtet.

³⁸ Heinrich Heine: »Die romantische Schule«, in: DHA, Bd. 8/1: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Text*, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, S. 237.

³⁹ [Brief an Rudolf Christiani vom 26. Januar 1824; Brief Nr. 92,], in: HSA, Bd. 20: *Briefe, 1815–1831*, bearbeitet von Fritz H. Eisner, S. 138–140, hier S. 140. Siehe im Übrigen auch: Christian Liedke: »Das ästhetische Teegewäsche«, Heinrich Heine und der Tee in der deutschen Dichtung«, in: Markus Mergenthaler (Hg.): *Teewege. Historie, Kultur, Genuss*, Dettelbach 2023, S. 8–13.

⁴⁰ [Brief an Karl Immermann vom 14. Januar 1823; Brief Nr. 42,], in: HSA 20, S. 64–66, hier S. 65.

⁴¹ Vgl. Margit Dirscherl: *Heinrich Heines Poetik der Stadt*, Stuttgart 2016, S. 100 f. Auf S. 104 erwähnt auch sie den Hauff-Text.

⁴² Sie habe ihn, den »kranken, bitteren, mürrischen, poetischen und unausstehlichen Menschen mit [...] Artigkeit und Güte behandelt«. [Brief an Rahel Varnhagen von Ense vom 12. April 1823; Brief Nr. 50], in: HSA 20, S. 77.

⁴³ Petra Wilhelmy-Dollinger: *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen*, Berlin/New York 2000, S. 137.

⁴⁴ Ausführlich kann dies an dieser Stelle nicht entfaltet werden, nachfolgend mögen einige exemplarische Verweise genügen.

destens im Kern wird dabei das Szenario der ersten vier Strophen sehr wohl richtig erfasst, auch wenn mitunter Details außen vorgelassen und Ambivalenzen übersehen werden oder sich mitunter kleine Fehler einschleichen. Joseph A. Kruse fasst den Inhalt folgendermaßen zusammen: »Die Natürlichkeit der Liebe und Sexualität widerspricht den konventionellen Regeln, den Verklemmungen und Frustrationen.«⁴⁵ Auf der einen Seite »Männer, die nicht mehr ›können‹ bzw. nicht mehr ›wollen‹«,⁴⁶ auf der anderen Frauen, die vor der Teegesellschaft wenig (»Ach!«/»wie so?«), der Leserschaft des Gedichts dafür umso mehr sagen.⁴⁷ Schließlich die Gräfin, die mit dem Wort »Passion« ›Leiden‹ und ›Leidenschaft‹ treffend zusammenführt, ihr aber nur durch Anreichen einer Tasse Tee Ausdruck zu verleihen versteht (oder in Gesellschaft mehr nicht wagt); der Baron, Objekt ihrer Zuwendung, bleibt lieber gleich stumm.⁴⁸

Entscheidend für das Gedicht ist die Einordnung der letzten Strophe:

Am Tische war noch ein Plätzchen;
 Mein Liebchen, da hast du gefehlt.
 Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
 Von deiner Liebe erzählt.⁴⁹

Immer wieder kommen Interpret*innen – wie sicherlich auch viele, wohl gar die meisten, Leser*innen – zu dem Schluss, dass »der Platz der wahren, d.i. romantischen Liebe unbesetzt«⁵⁰ bleibt.⁵¹ Eindrücklich zu Gehör bringt diese Lesart eine Aufnahme von Manfred Krug, der ironische Ton der ersten Strophen wird in den letzten Zeilen von einer herzerweichenden Traurigkeit abgelöst.⁵² Natürlich ist es vollauf legitim, die Abschlussverse

⁴⁵ Joseph A. Kruse: *Heine-Zeit*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 159.

⁴⁶ Höhn: *Heine-Handbuch*, S. 74.

⁴⁷ Gerade auch am »Fräulein« zeigt sich die Doppelbödigkeit der Sprache: Sollte es wirklich die Unerfahrenheit in Liebesdingen und also Ängstlichkeit sein, die sie der Gesundheitsschäden wegen nachfragen lässt oder erfreut sie sich nicht vielmehr bester Gesundheit, trotz ...? Offen intervenieren darf sie in dieser Runde freilich nicht.

⁴⁸ Natürlich ist der Baron nicht, wie Heinz Rölleke schreibt, ihr »Gemahl«. Heinz Rölleke: »Sie saßen und tranken am Teetisch« Heinrich Heine zum Thema Liebe«, in: *Musenblätter*, 13.12.2021, <https://museenblaetter.de/artikel.php?aid=30756> (aufgerufen am: 12.09.2025).

⁴⁹ *DHA* 1.1, S. 184.

⁵⁰ Werner Jung: *Heinrich Heine*, Paderborn 2010, S. 24.

⁵¹ Um zwei weitere Beispiele zu nennen: »Aber es ist wahrscheinlich ein Schätzchen, das von wirklicher Liebesleidenschaft des Leibes und der Seele berichten könnte«. Walter A. Berendsohn: *Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien*, Stockholm 1970, S. 57. Und die »wahre Liebe« sieht auch Heinz Rölleke gegeben: Rölleke: »Sie saßen und tranken am Teetisch«, o. S.

⁵² Manfred Krug: »Sie saßen und tranken am Teetisch«, auf: ders.: *Manfred Krug Anthologie. Doppel-CD*, Berlin 1997, CD 2, Track 19, 1:13min. Das Lied wurde 1972/73 vom Günther-Fischer-Quartett aufgenommen (Musik: Günther Fischer), aber erst im Zuge der Anthologie veröffentlicht, vgl. ebd., Booklet, S. 15. Eine Übersicht über die Vertonungen des Liedes – ohne die von Manfred Krug – findet sich unter <https://www.lieder.net/lieder/>

auf diese Weise zu verstehen. An der Liebe des Liebchens darf aber begründet gezweifelt werden. Hierfür bieten sich folgende Überlegungen an: 1. Ist es nicht bemerkenswert, dass gerade der »Meister der gewitzten Verknüpfung von Gedanken durch Gleichklang«⁵³ den Kosenamen seiner Geliebten auf die leere Sitzfläche reimt? Man muss das nicht überbewerten, aber ›Schatz‹/›Platz‹ bzw. ›Schätzchen‹/›Plätzchen‹ reimt Heine an anderer Stelle im Zeichen von (endgültiger) Trennung,⁵⁴ Tod⁵⁵ oder Teufel.⁵⁶ 2. Dass das Wort ›hübsch‹ ironisch eingesetzt werden kann, wird in *Grimms Wörterbuch* eigens erwähnt.⁵⁷ Gerade im Zusammenspiel mit der Diminutiv-Häufung (›Plätzchen«, ›Schätzchen«, ›Liebchen«) ist zumindest die Möglichkeit, einen eher zynisch distanzierenden Ton herauszuhören, kaum von der Hand zu weisen. Auch in dieser Weise ließe sich konstatieren: »Diminutive lassen sich nicht auf die Bedeutung einer Koseform reduzieren.«⁵⁸ 3. Hätte es statt »deiner« nicht leichterhand »unsrer« Liebe heißen können? 4. Ist es plausibel, in einem Gedichtzyklus etwaige Beziehungen zwischen den Einzeltexten zu ignorieren? Speziell in diesem Fall ist es doch besonders frappant. Kann man wirklich ausblenden, dass auf die Zeilen »Du hättest so hübsch, mein Schätzchen, / Von deiner Liebe erzählt« in Nummer *LI* der berühmte Vers folgt: »Vergiftet sind meine Lieder«,⁵⁹ mit klarer Schuldzuweisung: »Du hast mir ja Gift gegossen / Ins blühende Leben hinein«? Nun, man kann offensichtliche.

Um zumindest zwei gewissermaßen Antipoden der Stropheneinordnung anzuführen: Auf der einen Seite wäre da der lesenswerte Beitrag von Peter Christian Giese.⁶⁰ Er spricht sich, anders als die meisten anderen, immerhin

get_text.html?TextId=7730 (aufgerufen am 10.12.2025). Renate Stauf merkt an, dass Ironie bei Heine mitunter nicht wahrgenommen wird. »Die zahlreichen Vertonungen (ca. 10.000, darunter so berühmte wie die von Silcher, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms) tragen dazu das ihre bei.« Renate Stauf: *Heinrich Heine. Gedichte und Prosa*, Berlin 2010, S. 30f.

53 Julia Ingold: *Arabeske und Klage: Aspekte des Ausdrucks bei Else Lasker-Schüler*, Göttingen 2022, S. 47.

54 Vgl. *DHA* 1.1, S. 231.

55 Vgl. ebd., S. 75.

56 Vgl. ebd., S. 37.

57 Art. »hübsch«, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <https://woerterbuchnetz.de/DWB/huebsch> (aufgerufen am 09.01.2026).

58 Mona Körte: »Weltchen«, in: Thomas Erthel/Robert Stockhammer (Hg.): *Welt-Komposita. Ein Lexikon*, Paderborn 2020, S. 41–44, hier S. 44.

59 *DHA* 1.1, S. 184.

60 Peter Christian Giese: »Das Symposion am Teetisch. Heinrich Heine: ›Lyrisches Intermezzo‹, Nr. 50«, in: *Heine-Jahrbuch* 1987, hg. von Joseph A. Kruse, S. 208–218. Giese ordnet richtigerweise auch einmal den Begriff ›ästhetisch‹ historisch ein. Die Herausgeber*innen des *Deutschbuchs* liegen nicht richtig, wenn sie den Schüler*innen (und Lehrer*innen), die sich verschiedenen, eher assoziativen Aufgaben zum Heine-Text widmen sollen, mitgeben: »ästhetisch: hier = angenehm wirkend, aussehend«. Kurt Finkenzeller/Andrea Wagener (Hg.): *Deutschbuch. Sprach- und Lesebuch* 9, Berlin 2021, S. 142.

sehenden Auges, und erst nachdem er mögliche Gegenargumente und einen zugehörigen kleinen Forschungsüberblick zusammengestellt hat, gegen eine negative Deutung des Liebchens aus. Das Diminutiv-Argument nennt er »spitzfindig«, die Formulierung »von deiner Liebe« sei schlicht »zu ergänzen« zu »von deiner Liebe zu mir«, die Einzeltextlektüre zieht er einer Lektüre als Teil des Zyklus' vor.⁶¹ Auf der anderen Seite steht die Einschätzung von Max Brod. Er postuliert »eine besondere Schönheit der Heineschen Lyrik gerade in ihrem großen Zusammenhang«. ⁶² Und wird noch deutlicher: »Seine Gedichtzyklen zeichnen sich durch eine besonders klare Einheit des erlebenden Subjekts, ein so deutliches Fortschreiten der Handlung aus, daß man fast von Vers-Romanen sprechen könnte.«⁶³ Schließlich geht er die Entwicklungsschritte im *Lyrischen Intermezzo* durch, hebt bereits bei XIII die »falschen frommen Blicke«⁶⁴ hervor und stellt fest: »dabei bleibt es in der Folge«. ⁶⁵ Andere Interpret*innen positionieren sich mal so, mal so, übersehen die alternative Lesart oder bleiben unentschieden.⁶⁶ Ganz entschieden sei sich derweil für den Reiz ausgesprochen, den ein Text durch Ambiguität gewinnt, selbst oder gerade dann, wenn die Deutungen opponieren.

Zum Schluss stelle man sich den Verfasser dieses Essays vor, wie er mit einer Tasse frisch gebrühten Tees in der linken Hand, zusammengekrümmt vor dem Bildschirm seines Notebooks, den rechten Zeigefinger unschlüssig über der Maus schweben lässt. Der Mauszeiger liegt auf dem Warenkorbkästchen eines Online-Möbelanbieters: »In den Warenkorb EUR 5.445«. ⁶⁷ Sicher, ein stolzer Preis, aber er macht doch auch ordentlich was her! Und so praktisch! Zweifelsohne redlich verdient! Ja mal ehrlich, zu wem sollte er denn sonst passen, so ein: »ess.tee.tisch«. ⁶⁸

61 Giese: *Symposion*, S. 215, 217.

62 Max Brod: *Heinrich Heine* (1935), Berlin Grunewald [1956], S 117.

63 Ebd.

64 *DHA* 1.1, S. 148.

65 Brod: *Heinrich Heine*, S 117.

66 Für Gerhard Höhn bspw. »bleibt es doch unklar«. Höhn: *Heine-Handbuch*, S. 75. Sandra Kerschbaumer nennt es »ein Schwanken zwischen zwei Lesarten«. Sandra Kerschbaumer: *Heines moderne Romantik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2000, S. 213.

67 <https://mooris.de/tisch/ess-tee-tisch-horgenglarus/24954> (aufgerufen am 15.12.2025).

68 Gerühmt wird Jürg Ballys »Sprachwitz«, der 1951 die Schreibweise »S.T.-Tisch« für sein Design gewählt hatte, ganz ohne Verweis auf Heinrich Heine. https://blog.bruno-wickart.ch/wp-content/uploads/2017/09/ho_essteetisch_dok_rz_01_web100_doppelseiten.pdf (aufgerufen am 15.12.2025).

XENOPHIL-OLOGIE

ESTHER DISCHEREIT

Rue du Temple

Vorbei an Sedertellerchen
12 an der Zahl mit Serviettchen
darauf als wären es die Zwerge
aus Schneewittchen die sich
hier niederließen
12 Weingläser aus denen
die Trinker_innen die Plagen
heraustropfen sie benetzen
den Finger rot und
tupfen die Plagen auf den
Tellerrand
Einmal saß ich mit Karen
an diesem Tisch und weil
sie aus Bagdad war und
nicht aus Berlin oder
Jerusalem hob sie die Plage
umgekehrt vom Tellerrand
wieder auf und schüttelte sie
über dem Glase ab
sodaß sie von ihr verschont
geblieben sein möge
Ja eben Bagdad, sagte sie
mit erhobener Gewißheit
wer anders wußte es anders
wie die Großmutter, savta,
aus der Ukraine gesagt hatte
und so geht es jedes Mal hin
und her und niemals
gibt es eine Einigkeit darüber
ob das Glas und der Teller
oder zurück und die Hände gewaschen
vor oder danach es anders bestimmt

aber doch, das kann ich sehen
 ein Glas fehlt, das von Elias
 wie soll er hereinkommen
 wenn nichts gedeckt ist
 und der Stuhl nicht dasteht

ich habe ein gutes Verhältnis
 zu Elias er ist der notorisch
 Fremde, die Unbekannte
 und es wird ihr angeboten
 hereinzukommen, die Tür
 bleibt angelehnt
 die Gastgebenden hätten Elias
 schon erwartet

wie 1939 die Kinder des Transports
 auf den Bahnhöfen in England
 mit heißer Schokolade empfangen
 wurden nach Jahren die nahezu Hundertjährigen
 erinnern sich daran

in denen ihre Nachbarskinder
 Guten Tag Sagen längst eingestellt
 hatten und sie lernten
 sich unsichtbar geräuschlos und
 unauffällig zu bewegen
 oder ganz und gar über die Maßen
 niedlich, zum Verlieben niedlich,
 wie meine Schwester – das war
 aber auch ein hübsches Kind sagt
 die Tochter des Fotografen
 der auch überlebt hat

Klöße aus Long Island
 wir sind uns einig
 schmecken nicht, zu groß
 zu fest zu schwer
 Zroa Betsa Maror H'arosset
 Karpas
 H'aséret
 Petersilie und Salzwasser

Bitterkraut
ein hartes Ei
ein Knochen
Mus aus Äpfeln und Nüssen
undsoweiter
jetzt stehen die Tellerchen
in der Auslage des jüdischen
Viertels die echten koscheren
Läden haben geschlossen
also bietet der unechte
die Tellerchen in der Auslage
an wie ein Puppenservice
soweit ich weiß
geht es um das Ende der
Sklaverei den Auszug aus
Ägypten den wissenschaftlich
ach komm mir nicht
das ist doch schön
das Ende der Sklaverei

wie die Schlange der Menschen
sich langsam vorwärts bewegt
im nicht koscheren
Backladen und sie nach
etwas Fremdem
hier anstehen

Matze zum Beispiel hat noch nie
nicht irgendwie geschmeckt
Matze kann ich hören
das Kraspeln wenn du sie brichst
und mir das erste Mal im Jahr
davon gibst tausende kraspeln
jetzt mit der Matze und
tausende davor

ich verlange auch das, was ausliegt
ein Brot gebacken mit
Matzemehl, das ist wie
Donut mit Florentinerbelag
also ich esse das aus Matze gebackene

süß nasse Brot
 und etwas in Gelee in Vierteln
 heißt Fis – Fuß –
 schmeckt nach gar nichts
 und niemand will Fis aufessen
 die ostjüdische Küche
 war immer schon ...

die Esserinnen und
 Esser unter uns fehlen so ist das
 mit ihnen diese Sprache
 Worte biegen ab in eine singende Höhe
 und dazwischen ist es kehlilig
 oder mittelalterlich wir sollen
 die Regeln verlassen
 sagt Wendy und redet jetzt
 über Akupunktur in einem Flüchtlings-
 lager 2015

Jewish Renaissance hm
 Haus und Laden zurück
 Sprechen zurück
 die Geister stehen da
 in Gewändern oder als
 Inschriften auf den Gittern der
 Gärten und an manchen Gebäuden

das Schneewittchen – ich meine,
 wer hat von meinem Tellerchen
 gegessen, aus meinem Schüsselchen
 getrunken, sie aß einen Apfel.
 Ach – wieviel H'arosset ist dieses Mal
 übrig geblieben, verstehst du das?

Nächstes Jahr: was soll ich da ein-
 tragen.

Esther Dischereit: »Rue du Temple«, in: *Delfi. Magazin für neue Literatur* 1 (2023): *Tempel*, hg. von Fatma Aydemir/Enrico Ippolito/Miryam Schellbach/Hengameh Yaghoobifara, S. 52.

Das Buchgeschenk, oder: Wer war Adolf Weiss?

Kürzlich übergab ein Nachbar dem Berliner Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) einen schmalen Gedichtband. Der Titel: *Aus nachdenklichen Stunden*, Autor: ein gewisser Adolf D. Weiss. Das brochierte, 52 Seiten umfassende Buch wurde 1950 in Buenos Aires hergestellt, offenbar als Privatdruck, denn eine Verlagsangabe fehlt. Eine erste Recherche der Bibliothekarin ergab, dass es laut dem Online-Katalog WorldCat, der die Bestände von mehr als 10.000 Bibliotheken in über 100 Ländern erschließt, in keiner einzigen vorhanden ist. Obwohl es eine persönliche Widmung des Autors an seinen Sohn enthält, wirkte es doch völlig ungelesen.

Ein unbekannter deutschsprachiger Titel, so kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Argentinien gedruckt – das lässt aufmerken. War Adolf Weiss ein Nazi, der sich nach Südamerika abgesetzt hatte? Oder doch jemand, der vor den Nazis geflohen war? Wie kam dieses Buch, das für seinen Empfänger einen hohen ideellen Wert besessen haben muss, nach Berlin? Der Provenienzforschung geht es darum, die Herkunft eines Buches zu klären, mir geht es an dieser Stelle überhaupt erst einmal darum herauszufinden, um wen es sich bei diesem Adolf Weiss handelt.

I. Der Autor

Diese Recherche gestaltete sich komplizierter als erwartet, denn der Name Adolf Weiss ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus nicht selten. Wikipedia verzeichnet mehrere Männer gleichen Namens, die ebenfalls als Autoren in Erscheinung getreten sind, darunter einen Religionswissenschaftler und einen Heimdichter. Doch keiner von ihnen kommt als Autor unseres Büchleins infrage. Erst die Verknüpfung der Stichworte ›Adolf Weiss‹ und ›Buenos Aires‹ erweist sich als erfolgreich. Man gelangt so zu einem *AstroWiki*, einer »freie[n] Enzyklopädie der Astrologie«, die »das Wissen der astrologischen Gemeinde« sammelt und zur Verfügung stellt; darin wird Adolf Weiss als Verfasser astrologischer Fachliteratur

vorgestellt.¹ Weitere Recherchen führen zu einer heimatkundlichen Website aus Österreich, dem *Archiv Weber*; hier geht es im Kontext regionaler Geschichte des etwa 100 km nordwestlich von Wien gelegenen Ortes Gföhl um den Arzt Adolf Weiß.² Mögen die Namensschreibungen um einen Buchstaben, die Angaben des Geburtsjahrs um ein Jahr differieren: Wir haben es – das werden weitere Nachforschungen bestätigen – mit der gleichen Person zu tun.

Zunächst ergibt sich ein Bild mit unscharfen Konturen. Manche Informationen erweisen sich bei genauerem Hinsehen später als ungenau oder falsch. Schnell wird aber klar, dass Weiss als Arzt praktizierte, sich schriftstellerisch mit Astrologie und Okkultismus beschäftigte, »mosaischen« Glaubens war (*Archiv Weber*) und wohl nicht zuletzt deshalb 1938 Österreich verlassen hat. Ins *Biographische Handbuch der deutschsprachigen Emigration* hat es Weiss allerdings nicht geschafft, eine Referenzbiographie zu ihm existiert meines Wissens nicht.³

Doch ausgehend von den beiden Internetquellen lässt sich ein Lebenslauf rekonstruieren, der eine genauere Betrachtung lohnt: Am 18. September 1889 im damals zum Deutschen Kaiserreich gehörenden Breslau geboren, starb er am 26. Mai 1956 in Buenos Aires. 1915 erfolgte die Promotion in Medizin an der Universität Wien, daraufhin war er als Sekundararzt am Kaiser-Franz-Josef-Spital in Wien, als Kurarzt im burgenländischen Bad Tatzmannsdorf und als praktischer Arzt erneut in Wien tätig. Im Juni 1927 erfolgte die Niederlassung als praktischer Arzt in Gföhl und 1930 die Übersiedlung in die südlich von Wien gelegene Gemeinde Mödling.

Bevor sich Weiss allerdings in Gföhl niederließ, veröffentlichte er in den Jahren 1925–27 gemeinsam mit Friedrich Schwickert (1857–1930), einem ehemaligen österreichischen Fregattenkapitän,⁴ die fünfbändige Reihe der *Bausteine der Astrologie*.⁵ Nachdem die Astrologie infolge

1 Art. »Adolf Weiss«, in: *AstroWiki*, www.astro.com/astrowiki/de/Adolf_Weiss (aufgerufen am 22.05.2025).

2 *Archiv Weber* (d. i. Friedrich Weber): »Ärzte human. Über das Gesundheitswesen im Bereich Gföhl«, archiv-weber.at, www.archiv-weber.at/1618/Publicationen_Gewerbe_einst_und_heute/20128/Aertzte_human (aufgerufen am 22.05.2025).

3 Herbert A. Strauss/Werner Röder (Hg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, München 1999.

4 Zu Schwickert gibt es im *Österreichischen Biographischen Lexikon* – anders als zu Weiss – einen Eintrag, www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schwickert_Friedrich_1857_1930.xml (aufgerufen am 22.05.2025).

5 Sindbad (d. i. Friedrich Schwickert)/Adolf Weiß: *Bausteine der Astrologie*, 5 Bde., München-Planegg/Wien: Bd. I: *Die astrologische Synthese – eine Kombinationslehre*, 1925; Bd. II: *Die astrologischen Elemente*, 1926; Bd. III: *Die astrologische Tektonik – Methode der Deutung des Horoskops*, 1926; Bd. IV: *Die astrologischen Direktionen*, 1. Teil: *Die Sekundär-Direktionen*, 1927; Bd. V: *Die astrologischen Direktionen*, 2. Teil: *Die Primär-*

der Aufklärung aus dem Kanon der Wissenschaften verschwunden war und überwiegend nur noch von Laien praktiziert wurde, erlebte sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen bemerkenswerten Aufschwung, vielerorts gab es Bemühungen um eine Verwissenschaftlichung. Insbesondere die zweite Hälfte der 1920er Jahre gilt als Hochzeit astrologischer Neuerscheinungen.⁶ Die Verfasser der *Bausteine der Astrologie* verstanden ihr Werk vor dem Hintergrund dieses Booms explizit als Einführung in eine wissenschaftliche Astrologie. Und waren damit immerhin so erfolgreich, dass einige Bände noch in den 1950er Jahren vom Barth Verlag neu aufgelegt wurden.⁷ Adolf Weiss war in seiner Zeit also durchaus kein Unbekannter.

Es ist erstaunlich, wie wenig sich über seine Flucht aus Österreich finden lässt. Die politischen Hintergründe sind bekannt: Im März 1938 wurde der »Anschluss« Österreichs an Nazi-Deutschland vollzogen, kurz darauf verhafteten die Nationalsozialisten etwa 150 Personen des öffentlichen Lebens. Wenn es im *Archiv Weber* heißt, dass Weiss am 21. Mai 1938 seine Praxis aufgegeben hat, so dürfte dies mit der »Verordnung zur Neuordnung des österreichischen Berufsbeamtentums« vom 31. Mai 1938 zu tun haben (vermutlich wurde das Datum fehlerhaft angegeben). Mit dieser wurden in Österreich die Entlassungen und Zwangspensionierungen jüdischer Ärzte eingeleitet, bevor die Approbationen von jüdischen Ärzten im gesamten Deutschen Reich am 30. September 1938 endgültig entzogen wurden.

Bislang ist es mir nicht gelungen, mehr über die Übersiedlung nach Südamerika in Erfahrung zu bringen. Spuren der Einreise in Brasilien müssten sich in alten Passagierlisten finden, auch für die Einreise nach Argentinien sollte es Dokumente geben, doch diese warten noch darauf, in den teureren Bezahlsphären der internationalen Datensammlungen von ancestry.org aufgefunden zu werden.

Direktionen, 1927. Zu jener Zeit übersetzte Weiss auch einen grundlegenden Text des westlichen Okkultismus: Papus (d.i. Gérard Anacleto Vincent Encausse): *Die Grundlagen der okkulten Wissenschaft*, Leipzig 1926. Erstmals 1888 auf Französisch erschienen, wurde Weiss' Übersetzung in verschiedenen Ausgaben nachgedruckt und ist – in einer gebundenen Ausgabe der Edition Geheimes Wissen – noch heute lieferbar.

⁶ Zur Geschichte der astrologischen Bewegung in Deutschland vgl. Volker Lechler: *Sterne, Menschen, Politik. Die astrologische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2025; aussagekräftige Schaubilder zum Boom astrologischer Zeitungen und Monatschriften, Kalender und Jahrbücher finden sich auf den S. 188 und 194.

⁷ Adolf Weiß: *Die astrologische Synthese – eine Kombinationslehre*, 2., vermehrte und verbesserte Auflage, München-Planegg/Wien 1935, 424 Seiten. Das Vorwort wird unterzeichnet mit »Wien-Mödling, 1. Juli 1935. Dr. Adolf Weiß«. Eine dritte Auflage erscheint 1950 im gleichen Verlag.

Dass Weiss bald wieder rege zu publizieren begann, lässt sich hingegen anhand von Bibliothekskatalogen leicht nachvollziehen. Unter dem hispanisierten Namen ›Adolfo Weiss‹ erschienen in den 1940er Jahren in Argentinien nicht nur vier neue Monografien⁸ – die erste bereits zwei Jahre nach seiner Flucht aus Österreich –, sondern auch eine spanische Übersetzung der kompletten *Bausteine der Astrologie*, die Weiss nun allein verantwortete, da sein Koautor Schwickert 1930 verstorben war.⁹ In den Titeln der neuen Bücher zeichnet sich eine Ausweitung seiner Interessen ab. Es geht nicht mehr nur um Astrologie, sondern um das Schicksal der Menschheit und die Demokratie der Zukunft, den Biomagnetismus als Zukunftswissenschaft und die Lehren der Biologie in Bezug auf die Universalgesetze menschlicher Gesellschaften. Es geht also stets um das große Ganze, darum, wie der Mensch sich zur Welt und den Zeitläuften verhält.

Während es Weiss also im Exil gelang, kontinuierlich zu publizieren (wenn auch in Übersetzung), ist er als Autor im deutschen Sprachraum kaum mehr präsent. Laut dem Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK) gab es nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch zwei Veröffentlichungen von ihm, die aber kein neues Material präsentierten. Bevor es 1950 – dem Jahr, in dem auch unser Gedichtband *Aus nachdenklichen Stunden* gedruckt wurde – zu den letzten Neuauflagen zweier Bände der *Bausteine der Astrologie* kam (*Die astrologische Synthese* und *Die astrologischen Elemente*), erschien 1948 in Österreich mit *Der enträtselte Sphinx* erstmals wieder ein Buch auf Deutsch. Hierbei handelt es sich um den deutschsprachigen Originaltext des 1940 erschienenen *La esfinge develada*.¹⁰ Wie so oft geht es Weiss um eine Verwissenschaftlichung vermeintlich unwissenschaftlichen Wissens, er will die »alten ›okkulten‹ Wissenschaften im Lichte der Ergebnisse moderner natur- und geisteswissenschaftlicher Forschung« darlegen, so der Titelzusatz. Ohne auf die gravierenden Umstände des Exils seines Autors einzugehen, heißt es verlagsseitig auf der Innenseite des Schutzumschlags lapidar:

⁸ Adolfo Weiss: *La esfinge develada. Las ciencias ocultas a la luz de las ciencias oficiales*, übers. von Dr. Gregory Warren, Buenos Aires 1940, 335 Seiten; Adolfo Weiss: *Política y sociedad: la democracia futura y el destino del hombre*, übers. von Politor, Buenos Aires 1941, 247 Seiten; Adolfo Weiss: *Ciencias del mañana: biomagnetismo, mediumismo, determinismo cósmico*, Buenos Aires 1946, 285 Seiten; Adolfo Weiss: *La ley universal de las sociedades: la lección biológica dada por nueve mil años de historia del género humano*, Buenos Aires 1949.

⁹ Die *Bausteine* erscheinen übersetzt als Adolfo Weiss: *Astrología Racional*, 3 Bde., Buenos Aires 1945, und werden mehrfach neu aufgelegt (1965, 1973, 1977, 1982, 1987 und zuletzt 1993). Im Online-Antiquariatsbuchhandel sind diese Titel alle erhältlich.

¹⁰ Adolf Weiss: *Der enträtselte Sphinx*, Villach 1948. Zu der offenbar geringfügig überarbeiteten Ausgabe von *Die astrologischen Elemente* (Bd. 2 der *Bausteine*), die 1950 erschienen ist, steuert Weiss ein neues Vorwort bei, das er im Januar 1949 in Buenos Aires verfasst hat.

Dr. Adolf Weiß lebte bis vor dem zweiten Weltkrieg als Arzt in der Nähe von Wien. Dort schrieb er auch das vorliegende Buch. Als er 1938 nach Argentinien auswanderte, nahm er das Manuskript mit und ließ es drüben in spanischer Sprache herausgeben.¹¹

Für die deutschsprachige Ausgabe verfasste Weiss ein neues Vorwort und verzeichnet dies ausdrücklich in Buenos Aires. Darin beschreibt er die Nöte und Frustrationen eines Menschen, der zeit seines Lebens geschrieben und publiziert hat, nun aber auf Übersetzer angewiesen ist. Während er sich einerseits stolz darüber zeigt, dass er mit der spanischen Fassung seines Buches ein großes Publikum erreicht hat, bedauert er doch auch, dass ihm in seiner neuen Heimat der muttersprachliche Austausch fehlt.

Die vorliegende Arbeit erschien zum ersten Male in spanischer Sprache unter dem Titel *La Esfinge Develada* und fand bei Presse und Publikum eine über Erwarten günstige Aufnahme. Eine Flut von Zuschriften bewies mir, daß das Buch von einer einsamen Robbenfängerstation an der Südspitze Feuerlands bis nach Mexiko hinauf verbreitet war und in ausnahmslos allen Ländern Lateinamerikas ein lebhaftes geistiges Echo erweckt hatte. Trotzdem wollte in mir keine richtige Genugtuung aufkommen. Immer wieder kränkte es mich, daß mich die politische Unvernunft der Zeit gezwungen hatte, mich zum Ausdruck meiner doch rein wissenschaftlichen Gedanken über alles andere, denn staatsgefährdende Themen einer fremden Sprache zu bedienen und mich nicht unmittelbar an die wenden zu können, die mich ohne Dolmetscher verstanden hätten. Um so größer ist nun meine Freude, meinen sicherlich verständlichen Wunsch erfüllt zu sehen, und darum fühle ich mich dem Verlag dankbar dafür verbunden, daß er trotz der riesigen Schwierigkeiten dieser Tage das kostspielige Wagnis auf sich genommen hat, dieses nicht eben leichte und darum schwerlich einen ›bestseller‹ versprechende Werk den Menschen meiner Heimat zugänglich zu machen. Möge sein Mut mit einem vollen Verlegererfolg gleich dem gekrönt sein, den sich sein argentinischer Kollege zuschreiben konnte!¹²

Es ist schwer zu sagen, ob der österreichische Verleger mit diesem Buch einen Erfolg gelandet hat. Laut KVK befinden sich immerhin acht Exemplare in deutschen Bibliotheken. Die deutschsprachigen *Bausteine der Astrologie* sind übrigens in den Katalogen vieler wissenschaftlicher Bibliotheken nachgewiesen, nicht jedoch Weiss' spätere spanischsprachige Veröffentlichungen. Lediglich ein einziges Exemplar der 1965er-Ausgabe von *Astrología Racional* ist auf nicht mehr nachzuvollziehende Weise 2008 in die Leipziger Nationalbibliothek gelangt, zu deren ausdrücklichem Auftrag doch die Sammlung der »zwischen 1933 und 1945 von deutschsprachigen

¹¹ Weiss: *Der enträtselte Sphinx*, Schutzumschlag.

¹² Ebd., S. 5.

Emigranten verfassten oder veröffentlichten Druckwerke« gehört.¹³ Nur wo kein Autor, da auch kein Werk.

II. Sein Buch

So ist das letzte Buch, das Adolf Weiss in den Druck gegeben hat, vermutlich jener unscheinbare Gedichtband *Aus nachdenklichen Stunden*, der nun dem ZfL übergeben wurde. Die Broschur wurde in Buenos Aires handwerklich sauber hergestellt. Das Papier des Buchstocks ist von guter, alterungsbeständiger Qualität, leicht gelblich zwar, aber nicht fleckig. Lediglich der Einband, der – wie damals in Lateinamerika üblich – aus einer einfachen dünnen Pappe besteht, weist Alterungsspuren auf. Als Schrifttype wurde eine klassische Antiqua verwendet, Typographie und Layout sind mit Bedacht gewählt.

Mir geht es hier gar nicht um eine literaturkritische oder -historische Würdigung dieses Büchleins, das überlasse ich gerne anderen. Um aber doch wenigstens einen Eindruck des lyrischen Stils von Adolf Weiss zu vermitteln, soll das Gedicht *Kosmos*, das an zentraler Stelle auf Seite 26 steht und genau eine Seite einnimmt, in voller Länge zitiert werden:

Kosmos

I

Gottselig ging der Zaubertraum der Nacht
 Mit leisem Schritt durch schlummertiefes Land,
 die Stirn gekrönt mit der Juwelenpracht
 lodender Sonnen und das Samtgewand
 bestickt mit tausend flammenden Rubinen.
 Von seinen Schultern floß der Himmelsglast
 In schweren Falten, sternenlichtbeschieden,
 zur Erde, eine königliche Last,
 und seine Hände streuten schenkensfroh
 die Schätze ewigweiter Weltentrümmer.
 Davon war alles eitel Blitzgeschimmer.
 Des Erdballs Odem brannte flammenlos.
 Und dem Stern, der zum Planeten fiel,
 flog heiß ein Wunsch aus Menschenbrust entgegen,
 und selbst die stillste Sehnsucht fand ihr Ziel,
 und in der Welt einzig Gottes Segen ...

II

Siehst Du in klarer Nacht auf ihrer Bahn
 Die Sterne ziehn nach ewigen Gesetzen,

¹³ Deutsche Nationalbibliothek: »Unser Sammelauftrag«, *Deutsche Nationalbibliothek*, www.dnb.de/DE/Professionell/Sammeln/sammeln_node.html (aufgerufen am 22.05.2025).

so laß die Toren nur von »Zufall« schwätzen
 und wisse: Nicht in dieser Welt ist Wahn!
 Dieselbe Macht, die eine Sonne zwingt,
 als Fackel Gottes durch den Raum zu schweben,
 schreibt diesem Staubkorn ihr Gebot und schlingt
 ins All verknüpfend auch dein Einzelleben!

III

Kosmisch verbunden steht der Mensch im All,
 und Kosmos heißt Gesetz, das alle leitet.
 Nur der ist frei auf diesem bunten Ball,
 der, eins mit Gottes Welt, durch's Leben schreitet.¹⁴

Weiss vereint hier Naturbeobachtung, Spiritualität und ethische Reflexionen. In seine metaphysische Betrachtung des Universums ist der Mensch als fühlendes, suchendes Wesen eingebettet. Romantische Naturphilosophie klingt ebenso an wie pantheistische oder theistisch-spirituelle Gedanken und der Glaube an die Naturwissenschaften. All dies gilt in ähnlicher Weise auch für die anderen Gedichte in diesem Band, die zwischen vier Zeilen und sieben Seiten lang sind. Trotz der Bezugnahme auf Gott lässt sich das Gedicht nicht als Ausdruck einer konfessionell gebundenen Religiosität deuten. Vielmehr kommt eine Weltanschauung zur Sprache, in der Spiritualität und Wissenschaft (Himmelsbeobachtung, Naturgesetze) keinen Widerspruch bilden, sondern im Glauben an eine höhere Ordnung zusammenfinden.

So bildet *Aus nachdenklichen Stunden* offenbar den Schlusspunkt eines schriftstellerisch produktiven Lebens, dessen Weg nachzuvollziehen sich bislang niemand die Mühe gemacht hat. Es wäre einen Versuch wert, Adolf Weiss' Gedichte mit seinen astrologischen und essayistischen Schriften zusammenzulesen und darüber ihren Verfasser als Autor zu etablieren. Dafür müssten gerade auch die späteren, auf Spanisch veröffentlichten Bücher studiert werden, die immerhin antiquarisch noch verfügbar sind. Eine solche Untersuchung dürfte die Wissensgeschichte der Astrologie und okkulten Wissenschaften ebenso interessieren wie die Exilforschung.

III. Sein Sohn

In unserem Exemplar findet sich auf dem Schmutztitel eine handschriftliche Widmung, die den Wert dieses Buches noch steigert: »Dir, liebster Walter, als kleines Andenken. Es umarmt Dich dein Vater Dr. Adolf Weiss. Vicente López¹⁵, 1. November 1950.«

¹⁴ Adolf Weiss: *Aus nachdenklichen Stunden*, Buenos Aires 1950, S. 26.

¹⁵ Vicente López ist ein Stadtteil von Buenos Aires.

Dass Adolf Weiss eine Familie, einen Sohn namens Walter hatte, findet in den beiden online verfügbaren Kurzbiographien keine Erwähnung. Sein familiäres Umfeld bleibt weitestgehend im Dunkeln. Vertraut man dem heimatkundlichen *Archiv Weber*, so wurde Weiss als Jude geboren. Dies legt auch das Jahr der Auswanderung nahe. Doch selbst eine genealogische Recherche bei *ancestry.org* fördert keine neuen Erkenntnisse zutage. Immerhin enthält eine Auskunft der Universität Wien zur Promotion von Adolf Weiss den Namen des Vaters und erhellt seine Staatsbürgerschaft:

Adolf Weiss (eingeschrieben als Adolf Weisz) wurde 1889 in Breslau (Wroclaw) geboren und studierte vom Sommersemester 1911 (sein 5. Studiensemester) bis zum Sommersemester 1914 an der Medizinischen Fakultät der Universität Wien. Zuvor studierte er an der Universität Breslau, sein Vater war der Breslauer Kaufmann Nathan Weisz. Er trug zunächst die ungarische Staatsbürgerschaft. Das Studium schloss er mit der Promotion zum Dr. med. am 30. Oktober 1915 ab. Ein Vermerk im Promotionsprotokoll besagt, dass er im Jahr 1920 die ›deutschösterreichische‹ Staatsbürgerschaft erlangte, woran nach dem Ende der Monarchie das Recht geknüpft war, in Österreich als Arzt zu praktizieren.¹⁶

Ein Hinweis auf den Namen der Ehefrau findet sich im Einwohnerverzeichnis von Mödling aus dem Jahr 1935. Dort werden Dr. Adolf und Elisabeth Weiss als wohnhaft in der Bernhardgasse 17 geführt.¹⁷ (In der Bernhardgasse 6 befindet sich übrigens die Villa des Komponisten Arnold Schönberg, der dort von 1918 bis 1925 seinen Wohnsitz hatte.) Doch auch ›Elisabeth Weiss‹ ist kein seltener Name, so dass weitere Nachforschungen bisher keine Ergebnisse lieferten.

Gelegentlich wird Adolf Weiss in jenen Jahren in österreichischen Zeitungen erwähnt, so zum Beispiel im Rahmen der Berichterstattung zum Tod des Lyrikers, Dramatikers und ehemaligen Direktors des Burgtheaters Anton Wildgans im Mai 1932 (Weiss war sein letzter behandelnder Arzt) oder als Zeuge in einem die Presse tagelang beschäftigenden Mordprozess gegen die Fabrikantengattin Josephine Luner im September/Oktober 1936. Die Mödlinger Arztpraxis wird auch im österreichischen Adressbuch von 1938 noch geführt. Im Oktober desselben Jahres wurde die knapp 20.000 Einwohner fassende Gemeinde als 24. Gemeindebezirk der Stadt Wien einverleibt.

1938 – da war der Widmungsempfänger unsers Büchleins, der »liebste Walter«, gerade 15 Jahre alt geworden. Denn geboren wurde der Sohn von Adolf und Elisabeth Weiss am 12. Juni 1923 in Österreich. So ist

¹⁶ Ein herzlicher Dank für diese Auskunft geht an Birgit Ladinig vom Archiv der Universität Wien.

¹⁷ Jahrbuch und Einwohnerverzeichnis der Stadt Mödling 1935, hg. vom Österreichischen Zeitungs- und Adressbuchverlag, Wien 1935, S. 101.

es einem brasilianischen Dokument von 1948 zu entnehmen, das dem damals bereits verheirateten und mit argentinischer Staatsangehörigkeit ausgestatteten Studenten Gualterio Weiss (Gualterio ist die spanische Version von Walter) den zeitweiligen Aufenthalt in Brasilien erlaubte. Als Eltern werden Adolfo Weiss und Isabel Engestfeld angegeben (wobei Isabel wiederum die spanische Variante des Namens Elisabeth ist und Engestfeld wohl Engstfeld heißen müsste ... immer wieder erschweren fehlerhafte Schreibweisen oder Namensübersetzungen die Nachforschungen).¹⁸

Gualterio Weiss aber (endlich ein Name, der sich gut recherchieren lässt) hat am 11. Mai 1950 – ein halbes Jahr bevor ihm Adolf Weiss seinen Gedichtband widmete – einen Brief an den Barth Verlag geschickt, um ausstehende Honorare an seinen Vater für die letzte Neuauflage der *Bausteine der Astrologie* in Höhe von 300 DM anzumahnen.¹⁹ Adolf wird in Argentinien zu Adolfo, Walter zu Gualterio. Den neuen Namen nimmt der Sohn mit nach Europa zurück. Als Adresse von Gualterios Schreiben ist eine Pension in Frankfurt am Main angegeben. Damit kündigt sich die Übersiedlung des Walter Weiss als Gualterio Weiss nach Deutschland an. Bereits im Frankfurter Telefonbuch von 1952 ist ein Gualterio Weiss mit der Adresse Frankfurter Landstr. 40 in Bad Homburg verzeichnet – was bedeuten würde, dass Weiss sich schon vor dem Tod seines Vaters 1956 eine Existenz in Deutschland aufzubauen begonnen hatte. Als letzte Adresse lässt sich Ende der 1960er Jahre in den Frankfurter Telefonbüchern die Schellingstr. 6 ermitteln.

Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre stand Gualterio Weiss in der Bundesrepublik sogar gelegentlich im Licht der Öffentlichkeit. So tauchte sein Name beispielsweise in der Berichterstattung des *Spiegel* über den Deutschland-Besuch des indischen Gurus Maharishi Mahesh Yogi auf. Dieser ist der Begründer der Transzendentalen Meditation, einer neohinduistischen Meditationsbewegung, die u. a. dadurch populär wurde, dass sich die Beatles für die Lehren des Gurus begeisterten.²⁰

18 Dies ist das einzige Dokument, das in der deutschen Fassung von ancestry.org zeitweilig in schlechter Auflösung zu sehen war; die Anzeige diente vor allem dem Zweck, Interessierte dazu zu veranlassen, einen internationalen Zugang zu erwerben, der aber auch keine weitere Ergebnisse zutage förderte.

19 Eine Kopie dieses Schreibens wurde mir freundlicherweise von Volker Lechler, Autor des Buches *Sterne, Menschen, Politik. Die astrologische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (s. Anm. 6), zur Verfügung gestellt; E-Mail von Volker Lechner an den Verfasser, 02.03.2025.

20 »[...] harte Händlernaturen wie der Frankfurter Fett-Importeur Gualterio Weiss [...] missionieren unter beträchtlichem Zeitaufwand für den Guru, dem sie ihren persönlichen Frieden, die Befreiung von Magenbeschwerden oder von Todesangst danken.« Art.: »In den Ohren Flattern und Rauschen«, in: *Der Spiegel*, 31.10.1971, <https://www.spiegel.de/kultur/in-den-ohren-ein-flattern-und-rauschen-a-a8fd6acb-0002-0001-0000-000044915064> (abgerufen am 22.05.2025).

Auch Gualterio Weiss hat über Weltanschauliches nachgedacht und geschrieben. In der Zeitschrift *Materialdienst. Aus der Evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen* wird aus einer undatierten Veröffentlichung von Gualterio Weiss zitiert (auch diese lässt sich übrigens nicht im KVK nachweisen):

Gualterio Weiss, Kaufmann in Frankfurt und einer der führenden Vertreter der SRM (d. i. Spiritual Regeneration Movement) in Deutschland, beschreibt den Weg zum Sein so: »Wenn dem Geist erst einmal die Wegrichtung in diese Tiefe gewiesen wurde, so wird er vollkommen selbsttätig, aufgrund seiner natürlichen Tendenz zum größtmöglichen Wohlbefinden, immer feinere Schichten aufsuchen, bis er die allerfeinste erreicht und, immer seinem erwähnten Drange folgend, auch die letzte überschreitet. Im transzendentalen Bereich angelangt, erfährt der Geist einen Zustand maximaler Verfeinerung, das heißt, er erfährt im reinen Sein den Zustand größtmöglichen Wohlbefindens« (»Transzendente Meditation«, Frankfurt o.J., S. 6).²¹

Inwiefern dieses Denken auch eine Reaktion auf die Erfahrungen seines Vaters ist, darüber ließe sich sicherlich spekulieren.

Nachsatz

Es bleibt die Frage, wie das vielleicht einzige gedruckte Exemplar eines Buches, das dem Sohn von seinem Vater gewidmet wurde, in den Besitz des Berliner Ehepaars Rexroth gekommen ist. In dessen privater Bibliothek befand sich das Büchlein, bis Tatjana Rexroth nach dem Tod ihres Mannes Professor Dr. Dieter Rexroth (1941–2024), einem Musikwissenschaftler und Dramaturgen, mit dem Aussortieren nicht mehr benötigter Bücher begann und ihr Nachbar Christian Sternheimer daraufhin das Exemplar dem ZfL anbot. Tatjana Rexroth selbst kann keine Verbindung zwischen ihrem Mann und der Familie Weiss herstellen.

Vielleicht ließe sich diese über den Komponisten Schönberg konstruieren, dessen Villa in der gleichen Straße lag wie die Arztpraxis von Weiss und zu dessen Werk Dieter Rexroth 1969 eine Dissertation an der Universität Bonn eingereicht hat, *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*. Momentan ist dies allerdings nicht mehr als eine Spekulation ...

²¹ Michael Mildenerger: »Die Kunst des Lebens. Maharishi Mahesh Yogi und die Transzendente Meditation«, in: *Materialdienst. Aus der Evangelischen Zentralstelle für Weltanschauungsfragen* 35 (1972), H. 20, S. 302–310, hier S. 304.

AGNES MUELLER

Brave Spaces, Israel/Palestine, and Interdisciplinary German Studies

For Mona Körte, with admiration and gratitude

This essay is dedicated to Mona Körte, whose intellectual courage, generosity of spirit, and steady commitment to literature as an ethical practice have inspired so many of us. Her work demonstrates that scholarship itself can be a form of bravery – a way of bearing witness to the complexities of memory, loss, and renewal. Mona Körte’s scholarship has taught and continues to teach entire generations of readers and scholars to see literature not as refuge from the world but as a place where the world is thought, felt, and contested. It is in that spirit of witness and reflection that the following pages are offered.

In her 2018 graphic novel trilogy *Heimat (Belonging)*, the German born artist Nora Krug makes a compelling case for the artist as witness. Her work probes human behavior in the face of state violence, tracing continuities between Nazi Germany, the war in Ukraine, and other sites of authoritarian aggression. By merging autobiography, visual collage, and archival research, Krug positions the artist as both participant and historian – an ethical observer implicated in the very histories she reconstructs.¹ Similarly, Mona El-Naggar – a *New York Times* journalist turned filmmaker – tags her captivating work with the phrase »to witness is to feel.« Her short film *She Survived an Airstrike that Killed Her Entire Family in Gaza*, which received the 2025 News and Documentary Emmy Award, centers on a young girl who survived an Israeli airstrike that annihilated her family. El-Naggar’s film transforms journalistic realism into a poetic act of testimony: the child’s quiet words become an indictment more powerful than any overt polemic.²

Both Krug and El-Naggar foreground the ethical imperative of witnessing. They remind us that art – especially when made at the intersection of trauma and politics – creates a language for what exceeds the limits of public discourse. What connects these two artists – one a German

¹ Nora Krug: *Heimat: A German Family Album*, New York 2018.

² Mona El-Naggar/Neil Collier: *She Survived an Airstrike That Killed Her Entire Family in Gaza*, USA 2024.

graphic novelist, the other an Arab filmmaker – to German Studies and its ongoing engagement with the Israel/Palestine conflict? And how do they resonate with the scholarship of Mona Körte, whose body of work in German and Comparative Literature, interwoven with Jewish Studies and Holocaust memory, persistently pursues humanistic reflection through the intimacy of personal stories?

The current war in Gaza, and the intensified discourse on antisemitism and Holocaust remembrance, have profoundly accelerated the interdisciplinary turn in German Studies. The field now finds itself negotiating overlapping histories of trauma and identity: the Shoah, post-migrant memory, and globalized forms of witnessing. These debates often collide with inherited frameworks of Holocaust memory but have also created new alliances among sociologists, historians, and literary scholars.³ As destruction and displacement in Gaza continue, positions on Israel have grown increasingly polarized – particularly in Germany, where the commitment to combating antisemitism often clashes with the defense of freedom of expression at pro-Palestine demonstrations. Invoking antisemitism as a totalizing frame for Jewish identity risks reproducing the reductive stereotype of Jews as eternal victims. The slogan »Free Palestine from German guilt« and the distancing from Holocaust memory paradoxically converge with a renewed zeal for »Never again!« – a moral stance that, ironically, is now redirected against Israel itself.

In the aftermath of October 7, 2023, a proliferation of new German-language anthologies has appeared, foregrounding empathy and solidarity between Jews and Muslims in today's Germany.⁴ These volumes testify to the discipline's vitality: they show that German literature and German Studies may serve as *brave spaces* – arenas for negotiating conflict through dialogue, empathy, and creative experimentation. Young Jewish and Muslim writers in particular explore their immigrant and multiethnic identities through the lens of the Israel-Gaza conflict. Their works illustrate how fiction can create a language of relationality that resists both

3 Cf. Timothy Snyder: *Black Earth: The Holocaust as History and Warning*, New York 2015; Michael Rothberg: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009; A. Dirk Moses: *The Problems of Genocide: Permanent Security and the Language of Transgression*, Cambridge 2021; Esra Özyürek: *Subcontractors of Guilt: Holocaust Memory and Muslim Belonging in Postwar Germany*, Stanford 2023.

4 Cf. Sasha Marianna Salzmann/Max Czollek (eds.): *Desintegriert Euch! Essays über Identität, Sprache und Wut*, Berlin 2018; Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (eds.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin 2019; Dana von Suffrin: *Nochmal von vorn*, Munich 2022; Lena Gorelik/Miryam Schellbach/Mirjam Zadoff (eds.): *Trotzdem Sprechen*, Bonn 2024.

victimization and blame. Literature, in these instances, becomes a form of ethical labor – an invitation to imagine solidarity in the midst of fracture.

The polarized debates about Israel and Palestine in both Germany and the United States might therefore benefit from renewed attention to the spaces that art opens. Trauma, by its very nature, tends to contract vision: it compels individuals and nations to see only their own pain. This narrowing of perspective is visible in the emotionally charged contest over the term *genocide*, where trauma and identity politics intertwine so tightly that historical nuance risks being lost. The political becomes deeply personal, and even scholars may find themselves unable to speak with those they profoundly disagree with. Yet art, precisely because it traffics in ambiguity, can restore the possibility of dialogue. In Germany – a country still shadowed by guilt and shame over the Holocaust – art allows for a temporary suspension of ideology, making room for identification, estrangement, and the witnessing of the Other.

Two recent works of fiction, written in German and for German audiences, illustrate this dynamic powerfully. Dana Vowinckel's *Gewässer im Ziplock* (2023), soon to appear in English as *Misophonia* (2025), presents Israel as a *locus terribilis* – a space of tension, anxiety, and unresolved memory.⁵ The fifteen-year-old protagonist Margarita, whose name recalls one of the icons in Paul Celan's prominent post-Shoah poem *Todesfuge* (Margarete), travels from her grandparents' home in Chicago to Israel in search of her mother and her family's past. The narrative, oscillating between Margarita's and her father's perspectives, explores transgenerational trauma, silence, and the failures of familial understanding. Israel emerges not as a redemptive homeland but as a landscape marked by ambivalence, saturated with the echoes of both faith and violence. Compared with earlier depictions such as Lena Gorelik's *Hochzeit in Jerusalem* (2007),⁶ Vowinckel's vision marks a decisive shift: from Israel as *locus amoenus* – an alluring space of exotic reconciliation – to Israel as an uneasy terrain of conflict, rupture, and historical anxiety. It harks back to Krug's tragic notion of »belonging.«

Olga Grjasnowa's *Juli, August, September* (2024), written directly in response to October 7, extends and deepens this interrogation of memory.⁷ The novel is narrated by Lou, a Jewish art historian from Berlin, who follows her extended Russian-Jewish family on a vacation to Gran Canaria. Beneath the sun-bleached surface of leisure unfolds a meditation

5 Dana Vowinckel: *Gewässer im Ziplock*, Berlin 2023; Dana Vowinckel: *Misophonia*, translated by Damion Searls, New York 2025.

6 Lena Gorelik: *Hochzeit in Jerusalem*, Munich 2007.

7 Olga Grjasnowa: *Juli, August, September*, Berlin 2024.

on Holocaust trauma, Soviet repression, and the distortions of memory across generations. Lou's discovery that her grandfather perished not in the war but in a Soviet prison shatters the family's inherited narrative of survival. The alternating geographies – Berlin, Gran Canaria, Tel Aviv – mirror the instability of remembrance itself. Grjasnowa's text renders the reader a witness to this instability, prompting us to question what constitutes truth, testimony, and empathy in the age of mediated trauma. The novel makes us think and feel differently about witnessing in survivor stories, directly relating to El-Naggar's short documentary about Gaza.

Both *Misophonia* and *Juli, August, September* participate in an emerging discourse of Holocaust remembrance that situates Israel as a site of complex emotional engagement – at once traumatic, repellent, and necessary. Their interweaving of Holocaust memory with personal and familial narratives exemplifies what Michael Rothberg calls »multidirectional memory,« a framework that resists hierarchies of suffering and cultivates relational forms of remembrance.⁸ The conflation of Holocaust memory with contemporary political conflict does not relativize the Shoah; rather, it recontextualizes it in lived experience, exposing the affective continuities that bind private histories to collective trauma. In these texts, Israel functions as an indispensable locus for reimagining the future of both Holocaust memory and Palestine – each refracted through the other.

German literature, in this sense, becomes a *brave space*: a space of ethical risk, intellectual openness, and affective courage. It embodies the possibility of »thinking otherwise,« to borrow Adorno's phrase, and of imagining forms of coexistence that scholarship alone may struggle to articulate.

Mona Körte's scholarship exemplifies such courage. Her important work *Essbare Lettern, brennendes Buch* transformed the study of literature and material culture by showing how acts of destruction – book burning, censorship, decay – participate in the creation of meaning and memory.⁹ For Körte, the book is not merely a vessel of content but an object, a symbol, and a site of affective investment. Destruction itself becomes testimony to value; absence becomes a form of presence. This insight resonates profoundly with current debates in memory studies: what we choose to erase may be precisely what defines our ethical horizon.

Equally formative to this idea is Körte's small essay »Xenophil-ologie,« a celebration of literature's capacity to know the Other and to resist

⁸ Cf. Rothberg: *Multidirectional Memory*.

⁹ Mona Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch: Zur Kulturgeschichte der Bücherverbrennung*, Munich 2001.

obedience.¹⁰ Her readings insist that hospitality – intellectual, ethical, and linguistic – is central to the act of interpretation. Literature, for Körte, performs the very openness that it demands of us. To read well is to risk oneself: to enter the text as a guest rather than an expert. That insistence on interpretive bravery links her work to the artistic gestures of Krug, El-Naggar, Vowinkel, and Grjasnowa. All of them invite us to inhabit difference not as threat but as method, to understand that empathy is an epistemological stance as well as an affective one.

In times of renewed crisis and polarization, Mona Körte's oeuvre reminds us why art and literature remain indispensable. For literary studies in general and German Studies in particular – as well as for those of us thinking within and beyond the entanglements of Israel and Palestine – art models a form of ethical witnessing that scholarly discourse alone cannot achieve. It opens spaces of bravery: spaces in which discomfort becomes generative, empathy becomes political, and memory becomes alive. The »brave space,« in this sense, is not merely a metaphor; it is a disciplinary practice, a commitment to continue speaking, reading, and listening when silence would be easier.

If the twentieth century taught us the catastrophic consequences of silence, then the twenty-first demands a renewed ethics of speech. Mona Körte's scholarship, like the works of the artists and writers discussed here, reminds us that art's greatest gift lies in its ability to hold contradiction without resolving it – to sustain empathy without collapsing difference. The current moment requires connection across differences. It is precisely this capacity that makes German Studies, at its best, an interdisciplinary field of ethical imagination. To study literature is to engage in an ongoing practice of witnessing, one that requires a courage equal to compassion. In this sense, the brave spaces that Körte's work has opened – between literature and life, between destruction and remembrance – remain indispensable models for how we might think, teach, and create together in times of fracture.

10 Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: Dorit Funke/Mona Körte/Marius Littschwager/Joachim Michael/Nils Rottschäfer (eds.): *Aufrubr VerZeichen: 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, pp. 43–54.

HEIDE VOLKENING

Interpretieren, übersetzen und lesen mit Milena Jesenská, Franz/k Kafka, Susan Sontag und Mona Körte

I. X = A?

»Literatur ist eine Unbekannte, ein X«, schreibt Mona Körte und lässt dieses X sich in verschiedensten Semantiken entfalten wie eine Blüte.¹ Es sei »ein Platzhalter«, »ein Buchstabe«, »ein Multiplikationszeichen«, »ein Kreuz auf dem Lottoschein«, »ein Korrekturzeichen« und vieles mehr. Es kann als »Teil einer Redewendung: Ein X für ein U vormachen«, zum Satzsubjekt werden, es kann Abkürzungen bereitstellen wie in »X-Mas«, es kann sich aber auch verdoppeln oder in andere Verbindungen eintreten, dann eröffnet es neue Texte und Kontexte.²

Susan Sontag schließt sich da an:

Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really – or, really means – A? That Y is really B? That Z is really C?³

Sontags Essay *Against Interpretation* polemisiert gegen transformative Interpretationen, in denen eine – in diesen Fällen: theoriegeleitete – Übersetzung eines literarischen Textes in eine Aussage stattfindet. Sontag wendet sich etwa gegen Interpretationen von Kafka, die seine Texte als soziale, psychoanalytische oder religiöse Allegorie deuten. Sie illustriert ihr Missfallen mit einer drastischen Metapher: »The work of Kafka, for example, has been subjected to a mass ravishment by no less than three armies of interpreters.«⁴ Ravishment, d. h. »forcible abduction of a woman, esp. with the intention of rape; rape itself. Also in extended use. Now

1 Mona Körte: »Xenophil-ologie oder: Vergnügen am Stolpern«, in: dies. u. a. (Hg.): *Aufrührer Zeichen. 26 literaturwissenschaftliche Einsprüche*, Düsseldorf 2023, S. 43–56, hier S. 44.

2 Alle Zitate ebd., S. 44f.

3 Susan Sontag: »Against Interpretation« (1964), in: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1990, S. 3–14, hier S. 5.

4 Ebd., S. 8.

chiefly *literary*.«⁵ Sontag wählt einen Ausdruck, der vom *Oxford English Dictionary* selbst als »*literary*« eingestuft wird, und neben einer verknappten Übersetzung als ›Vergewaltigung‹ auch eine historisch gewordene Semantik der kriegerischen Plünderung enthält, die das *Oxford English Dictionary* als veraltet einstuft,⁶ die aber durch Sontags Benennung der Interpretierenden als »armies« aktualisiert wird. Interpretation, sich ein X für ein A vorsagen, ein X durch ein A ersetzen, wäre demnach ein Akt sexualisierter Gewalt und eine kriegerische Plünderung, Sontag sieht sie als Verletzung der Integrität eines Körpers und des ihn umgebenden Gefüges. Die Drastik der Metapher akzentuiert die Integrität und Unverfügbarkeit des interpretierten X.

An die Stelle von Interpretationen könnte, so schlägt dann Sontag vor, eine Beschreibung von Verfahren treten, strukturalistischen und poststrukturalistischen Lektüren den Weg öffnend. Kryptisch bleibt der Schluss ihres Essays, sein zehnter Gliederungspunkt, der nur einen Satz umfasst: »In place of a hermeneutics we need an erotics of art.«⁷ Erotik der Kunst, oder sagen wir, Erotik der Lektüre, was kann das sein?

II. z/k

»Das einzige, was ich wirklich schreiben kann, sind Liebesbriefe, und letzten Endes sind alle meine Artikel nichts anderes.«⁸ Mit dieser Selbstcharakterisierung beschreibt Milena Jesenská ihre journalistische Arbeit. Um 1920 herum beginnt sie, zunächst von ihrem damaligen Wohnsitz Wien aus, später in Prag, in verschiedensten tschechischen Tages- und Wochenzeitungen Artikel über Mode, Wien, ihre Umgebung, Politik und anderes mehr zu schreiben. Zunächst sind diese Feuilletons für sie eine Alternative zum Koffertragen, also eine angenehmere Weise des Geldverdienens. 1984 erscheint eine kleine Auswahl ihrer über 400 Texte, zusammengestellt und ins Deutsche übersetzt von Dorothea Rein. Die Überlieferung der Texte, das Interesse an der Autorin Jesenská ist aber durch andere Liebesbriefe motiviert. Der erste einführende Satz ihrer Herausgeberin lautet also:

⁵ Art. »ravishment (*n.*), sense 1. a,« *Oxford English Dictionary*, <https://doi.org/10.1093/OED/2895771408> (aufgerufen am 08.12.2025).

⁶ Vgl. Art. »ravishment (*n.*), sense 4,« *Oxford English Dictionary* (aufgerufen am 08.12.2025).

⁷ Sontag: »Against Interpretation«, S. 14.

⁸ Margarete Buber-Neumann: *Milena, Kafkas Freundin*, München 1977, S. 66, zit. nach: Alena Wagnerová: *Milena Jesenská. »Alle meine Artikel sind Liebesbriefe«*. *Biographie*, Mannheim ²1995, S. 103.

Milena Jesenská sind Liebesbriefe gewidmet, die zu den schönsten und bedrückendsten Zeugnisse[n] dieses Genres zählen. Die Beziehung zwischen dem Verfasser dieser Briefe, Franz Kafka, und der Adressatin – meist vertraulich beim Vornamen genannt – ist von Literaturwissenschaftlern bis ins kleinste Detail seziiert worden. Sie selbst jedoch kam in den seltensten Fällen zu Wort.⁹

Die beiden auf Deutsch erschienenen Biographien Milena Jesenskás setzen Kafka in den Titel, *Milena, Kafkas Freundin*,¹⁰ oder in den Klappentext: »Als Adressatin der ›Briefe an Milena‹ von Franz Kafka hat Milena Jesenská ihren festen Platz in der Literaturgeschichte.«¹¹ Einerseits unterscheiden sich diese Sätze und der mit ihnen verbundene Wunsch, Jesenská aus dem »mächtige[n] Schatten«¹² Kafkas zu befreien, von den Motiven des Abdrucks eines Teils ihrer Artikel in der 1983 erschienenen Ausgabe der *Briefe an Milena*. Hier sieht der Blick auf sie Kafka hinter ihr, sieht durch sie hindurch. Es gehe darum, »dem Leser auch ein Bild von der Briefpartnerin zu vermitteln«¹³ und zugleich Informationen zum Verständnis der Briefe Kafkas bereitzustellen. Andererseits bleibt der Schatten als Blickwinkel immer erhalten.

Eine dritte Tätigkeit lässt sich neben die Autorin und Adressatin stellen. »Neben ihrer journalistischen Arbeit versucht sich Jesenská als Übersetzerin eines deutschsprachigen Prager Dichters, dessen Texte sie nachhaltig beeindrucken. Sie will das Werk des bis dahin wenig bekannten Franz Kafka dem tschechischen Leserkreis erschließen.«¹⁴ Obwohl die Übersetzungen in den Briefen Kafkas häufiger erwähnt werden und obwohl Jesenská außer Kafka auch noch eine Reihe anderer Autor*innen übersetzte,¹⁵ spielt diese Arbeit in den Biographien eher eine untergeordnete Rolle.

Eine der ersten Übersetzungen Jesenskás ist die von Kafkas *Der Heizer*. Mit ihr beginnt auch der Briefwechsel zwischen beiden. Milena Polak wohnt zu dieser Zeit bereits seit zwei Jahren mit ihrem damaligen Ehemann Ernst in Wien. Von den ersten Briefen Kafkas an werden Schreib- und Liebesverhältnisse miteinander verschränkt, stehen Übersetzung und Prag sowie Ernst Polak und Wien einander als Konkurrenten gegenüber. Jesenskás Lebensumstände sind nicht die glücklichsten, es gibt wenig

9 Dorothea Rein: »Vorbemerkung«, in: Milena Jesenská: *Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, hg. von Dorothea Rein u.a., Frankfurt a.M. 1984, S. 7.

10 Vgl. Anm. 8.

11 Wagnerová: *Milena Jesenská*, Klappentext.

12 Ebd.

13 Franz Kafka: *Briefe an Milena*, Frankfurt a.M. 1983, S. 409. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

14 Dorothea Rein: »Biographische Skizze«, in: Jesenská: *Alles ist Leben*, S. 199–223, hier S. 204 f.

15 Rein nennt u.a. Maxim Gorki, Rosa Luxemburg, Heinrich Mann, Romain Rolland, R. L. Stevenson, Jonathan Swift und Franz Werfel.

Geld, die Ehe, durch Untreue geprägt, ist nicht die beste. Kafka beschreibt sich in dieser Situation Milena gegenüber als den immer schon in ihrer Schuld Stehenden, das Arbeitsverhältnis einer Übersetzung des Textes als persönliches Verhältnis reformulierend: »Liebe Frau Milena, Sie mühen sich mit der Übersetzung inmitten der trüben Wiener Welt. Es ist irgendwie rührend und beschämend für mich.« (5) Das Schlagwort, unter dem diese Verknüpfung von persönlicher und textueller Verbundenheit wenige Briefe später, nachdem Kafka ihre erste Übersetzung erhalten hat, eingeführt wird, heißt Treue.

[D]ie wie selbstverständliche Wahrheit der Übersetzung ist mir wenn ich das Selbstverständliche von mir abschüttle immer wieder erstaunlich, kaum ein Mißverständnis, das wäre ja noch gar nicht so viel, aber immer kräftiges und entschlossenes Verstehn. Nur weiß ich nicht, ob nicht Tschechen Ihnen die Treue, das was mir das Liebste an der Übersetzung ist (nicht einmal der Geschichte wegen sondern meinetwegen), vorwerfen; mein tschechisches Sprachgefühl, ich habe auch eines, ist voll befriedigt, aber es ist äußerst voreingenommen. (16f.)

Wahr ist die Übersetzung, so Kafka, wenn sie dem Original Treue erweist, auch wenn diese Forderung ebenso gegenüber der Zielsprache erhoben werden kann und auch erhoben wird. Zu meiden ist also eine »Gefahr durch Nähe«,¹⁶ aufzusuchen ein Szenario doppelter Treue und zugleich eines doppelten Betrugs. Die Übersetzung stellt eine Version des zu übersetzenden Textes her, indem sie – zwischen der Treueforderung gegenüber dem Original und der Fremdsprache sich bewegend – einen neuen Text produziert. Die Rolle der Übersetzerin ist die eines »faithful bigamist, with loyalties split between a native language and a foreign tongue«.¹⁷ Zwischen diesen beiden Anforderungen gilt es zu vermitteln, beiden gerecht zu werden, bzw. der Tatsache, beiden niemals ganz gerecht werden zu können, Rechnung zu tragen. »The bigamist is thus necessarily doubly unfaithful, but in such a way that he or she must push to its utmost limit the very capacity for faithfulness.«¹⁸

Milena hat auf Kafkas Ausführungen reagiert und sie offenbar kritisiert, wie sich aus seinen Briefen rekonstruieren lässt, da ihre Briefe nicht überliefert wurden. Kafka baut ihre Kritik in ein erotisches Szenario ein, das über die Beziehung zwischen ihm und Milena genauso viel sagt wie über das Verhältnis von Liebe und Übersetzung.

¹⁶ Körte: »Xenophil-ologie«, S. 50.

¹⁷ Barbara Johnson: »Taking Fidelity Philosophically«, in: Joseph F. Graham (Hg.): *Difference in Translation*, Ithaca/London 1985, S. 142–148, hier S. 143.

¹⁸ Ebd.

Das ist ja das eigentlich Schöne bei Ihrer Übersetzung, dass sie treu ist (zanken Sie mich nur wegen des ›treu‹ aus. Sie können alles, aber zanken können Sie vielleicht am besten, ich wollte Ihr Schüler sein und immerfort Fehler machen, um nur immerfort von Ihnen ausgezankt werden zu dürfen; man sitzt auf der Schulbank, wagt kaum aufzuschauen, Sie sind über einen gebeugt und immerfort flimmert oben Ihr Zeigefinger, mit dem Sie Aussetzungen machen, ist es so?) also daß sie ›treu‹ ist und daß ich das Gefühl habe, als führte ich Sie an der Hand hinter mir durch die unterirdischen, finstern, niedrigen, häßlichen Gänge der Geschichte, fast endlos (deshalb sind die Sätze endlos, haben Sie das nicht erkannt?) fast endlos (zwei Monate nur, sagen Sie?) um dann beim Ausgang im hellen Tag hoffentlich den Verstand zu haben, zu verschwinden. (26f.)

Kafkas Übersetzung der kritischen Anmerkungen Jesenkás in die erotisch-komische Imagination der strafenden Lehrerin nimmt die an seiner Formulierung der »Treue« geäußerte Kritik spielerisch auf. Anstatt der Kritik argumentativ zu begegnen, stilisiert er die Übersetzerin zur anziehend zankenden Lehrerin.

In einem zweiten Schritt entwirft er ein neues Bild, ein Szenario dunkler Wege, in denen er als Autor die Übersetzerin durch die Gang-Sätze der Geschichte führt, nur um sie nach dem erfolgreichen Durchqueren des Dunkels zu verlassen, als Autor aus dem durchquerten Text zu verschwinden. Für Kafka ist es die »Treue« der Übersetzung, die ihr die Qualität der Schönheit verleiht, die im Bild der Übersetzerin an der Hand des Autors vorgestellt wird. Kafka knüpft ihre Tätigkeit des Übersetzens, »Sätzchen auf und Sätzchen ab« (8), an seine Schritte, um dann selbst in ihrer Übersetzung zu spazieren: »[I]ch gehe nur hier zwischen den Zeilen herum, unter dem Licht Ihrer Augen, im Atem Ihres Mundes wie in einem schönen glücklichen Tag« (34). Die Treue des Übersetzens kommt dem Eheversprechen gleich, Treue auf und ab, in guten wie in schlechten Tagen. Die fast endlosen »Gänge der Geschichte« bezeichnen – auch dies ein Grund für die Treue – die Schwierigkeit, dieses Versprechen einzulösen, bzw. die Unmöglichkeit, es zu halten. Kafkas Betonung der Kürze der Zeit, »zwei Monate nur«, legt nahe, dass der Prozess länger dauern sollte, dass er womöglich unabschließbar sei, »fast endlos«. Bezeichnet ist in diesem Szenario außerdem das Begehren nach Übersetzung, das als Kausalität der Beziehung von Original und Übersetzung formuliert wird: »[D]eshalb« sind die Gänge fast endlos, damit Sie sie übersetzen, schreibt Kafka.

»Mit Deiner Übersetzung bin ich natürlich ganz einverstanden«, schreibt Kafka anlässlich der Übersetzung von *Das Unglück des Junggesellen*: »Nur verhält sie sich eben zum Text wie Frank zu Franz« (133). Wie man einen Unterschied machen kann zwischen ›Milena‹, der Adressatin der Briefe, und Milena Jesenská, führt Kafka zur Beschreibung des Verhältnisses von Original und Übersetzung den Unterschied von Franz

und Frank ein: Franz – der Name des Autors, Frank – der Name, mit dem Jesenská ihn adressiert, seitdem er seine ersten Briefe als »FranzK« signiert hatte, ein Kosename also. Wie der neue Name, Frank, schafft die Übersetzung eine liebevolle Fremdheit des Eigenen, »das Glück von mir aufatmen zu dürfen« (ebd.), wie Kafka schreibt.

III. 1 x 1

Liebe Frau Milena, ich habe den »Teufel« gelesen, er ist bewunderungswürdig, zuerst nicht einmal als Lehre, nicht einmal als Entdeckung, aber als das Dastehn eines unbegreiflich mutigen Menschen und um die Unbegreiflichkeit noch zu steigern eines Menschen der wie der Schlußsatz zeigt, noch von andern Dingen weiß als von Mut und der dennoch mutig ist. (309)

Mit seinem Brief aus dem Januar und Februar 1923 reagiert Kafka auf Jesenskás *Der Teufel am Herd*, einen Essay, der kurz zuvor in der einflussreichen Tageszeitung *Národní Listy* erschienen war.¹⁹ Ihr Essay über die Ehe, über die Frage, »warum alle oder fast alle heutigen Ehen unglücklich sind (als ob die Ehen früher glücklich wären)«²⁰ oder, eher noch, über die Frage, warum diese Frage und mit ihr die zeitgenössischen Vorstellungen von Ehe unsinnig sind, enthält einen komplexen Parcours von Gedanken über das Leben als Ehepaar und vergebliche Glückserwartungen, über Versprechen und Selbsterkenntnis und vieles mehr. Der Text kreist um Fragen der Bindung, die ja auch in Kafkas (literarischen) Texten immer wieder verhandelt, gewendet und modelliert werden. Durch seine Betonung der Relevanz von Treue und die Korrelation von Übersetzung und Liebe hat Kafka auch den Briefwechsel mit Jesenská in diesen semantischen Zusammenhang gestellt. Überraschend endet *Der Teufel am Herd* mit einem abrupten Gedanken, der ganz unvermittelt zum Rest des Textes steht: »Zur Suche braucht man Glauben, und zum Glauben gehört vielleicht mehr Kraft als zum Leben.«²¹

Kafka nähert sich diesem Text im Lektüremodus des Vergleichs, der einer allegorischen Interpretation im Sinn Susan Sontags nahezukommen scheint:

Ich sage ungerne diesen Vergleich, aber er drängt sich zusehr auf: das was man hier liest, ist selbst wie eine Ehe oder wie das Kind ... [Streichung von Wörtern durch Kafka] einer Ehe zwischen einem Judentum, das knapp vor der Selbsterstörung ist und in diesem Augenblick ergriffen wird von der starken Hand eines [...] Engels, der um jenes Judentum nicht zugrunde gehen zu lassen, allzu sehr liebt er es, sich mit ihm vermählt. (309 f.)

¹⁹ Vgl. Milena Jesenská: »Der Teufel am Herd«, in: dies.: *Alles ist Leben*, S. 67–71.

²⁰ Ebd., S. 67.

²¹ Ebd., S. 71.

Kafka nutzt die Aussagen Jesenskás, löst sie aus ihren textuellen Verbindungen und lässt sie wie Figuren in einem Theaterstück miteinander sprechen. Kafkas Lektüre wird zu einer Darstellung des Textes, zu einer Bühne, auf der Judentum und Engel auftreten. Diese Figuren oder Figurationen entwickeln sich nicht aus dem Anspielungsraum des Essays, der durchweg von Menschenkindern oder Menschen spricht, und außerhalb des Titels weder Engel noch Teufel noch das Judentum erwähnt.²² Milena schreibt, in deutscher Übersetzung: »Wenn sich etwas auf dieser Welt rächt, sind es Berechnungen und Ziffern in seelischen Angelegenheiten. Zwei Menschen sollten nur einen einzigen vernünftigen Grund zum Heiraten haben, und zwar den, daß sie nicht anders können, als zu heiraten.«²³

Kafkas Figurationen sprechen erst diese beiden Sätze in der Originalsprache des Essays, den ersten das Judentum, den zweiten der Engel. Dann setzt Kafka den Dialog fort und geht damit über den Text Jesenskás hinaus und wechselt in die deutsche Sprache. Das gleiche Verfahren wendet er im Bau dreier weiterer Dialoge auch auf andere Sätze Jesenskás an, die wieder zuerst auf Judentum und Engel verteilt und dann weitergeführt werden. Im Druckbild der Briefe sieht das dann so aus:

Judentum: Mstí-li se něco na tomto světě, jsou to úcty a cifry v duševních záležitostech.

Engel: Dva lidé mohou mít jen jediný rozumný důvod proto aby se vzali, a to je ten že se nemohou nevzít.²⁴

Judentum: Nun also, hier ist das Rechnen.

Engel: Rechnen? (311)

oder

Judent.: v hloubce člověč klame, ale na povrchu ho poznás.

Engel Proč si lidé neslibují, že nebudou třeba křičet, když se spálí pečene atd.²⁵

Judentum: Also auch noch an der Oberfläche soll er lügen! Übrigens muß man das nicht verlangen, er hätte es längst freiwillig getan, wenn er es könnte. (ebd.)

oder

22 Im Kontext der Briefe ist das Thema jedoch fast von Anfang an präsent, da Jesenská Kafka früh und (scheinbar) unvermittelt gefragt hatte, ob er Jude sei (vgl. 24f.), woraufhin er sie als »reines Mädchen« in die Nähe der »Jungfrau von Orleans« (25) gerückt hatte.

23 Jesenská: »Der Teufel am Herd«, S. 67f.

24 In *Briefe an Milena* wird die Übersetzung der Passagen so angegeben: »Judentum: Wenn sich etwas rächt auf dieser Welt, dann sind das Rechnungen und Ziffern in geistigen Angelegenheiten [recte: záležitostech]« und »Engel: Zwei Menschen können nur einen einzigen vernünftigen Grund dafür haben, einander zu nehmen [zu heiraten], und zwar den, daß es unmöglich ist, einander nicht zu nehmen.« (311)

25 »Judent.: in der Tiefe trägt der Mensch, aber an der Oberfläche erkennst du ihn.«, »Engel: Warum versprechen die Menschen einander nicht, daß sie etwa nicht herumschreien werden, wenn der Braten anbrennt, usw.« (311)

Judentum: Du hast völlig recht: Proč si neslibují, že si vzájemně ponechají svobodu mlčení, sovobodu samoty, svobodu volného prostoru?²⁶

Engel: Das hätte ich gesagt? Das habe ich nie gesagt, das würde ja alles aufheben, was ich gesagt habe. (312)

oder

Engel: bud' přijmout svůj osud . . . pokorně . . . anebo hledat svůj osud . . .

Judentum: . . . na hledání je zapotřebí víry!²⁷

Jetzt endlich, endlich, lieber Himmel, stößt der Engel das Judentum zurück und befreit sich. (ebd.)

Kafkas Lektüre ist eine Fortschreibung mit anderen Mitteln, eine Dramatisierung der Essay-Sätze und Sentenzen, eine Erprobung, Reflexion und Modifikation von Sätzen, eine Zurschaustellung ihrer polyphonen Vielfältigkeit durch Plastizität einerseits. Kafkas allegorisierende Lektüre ist daher keine Interpretation, die ein gemeintes A zum geschriebenen X anbietet, sondern eine Art Verstärkung oder Multiplikation durch Figuration und Ergänzung, ein Rechnen mit Unbekannten.

Andererseits und im gleichen Maß ist Kafkas Lektüre ein Umschreiben, eine Transformation zu einem neuen Text, der nun selber Kinder produziert: $1 \times 1 = 3$.²⁸ Vor allem Jesenskás Formel des Rechnens in »seelischen Angelegenheiten«, dem sie so kritisch begegnet, greift Kafka in diesem Sinn auf. Die Ehen seien nicht unglücklich, schreibt er, sondern unfertig, »weil unfertige Menschen sie geschlossen haben« (312). Mit der Unfertigkeit (des Kindes) verbindet sich wiederum eine Semantik des Fertigwerdens, des Reifens und der Entwicklung, die im ersten Moment Assoziationen

26 »Judentum: Du hast völlig recht: Warum versprechen sie einander nicht, sich gegenseitig die Freiheit des Schweigens, die Freiheit der Einsamkeit, die Freiheit des offenen Raumes zu lassen?« (312)

27 »Engel: entweder sein Schicksal auf sich nehmen . . . demütig . . . oder sein Schicksal suchen . . .« und »Judentum: . . . zum Suchen ist Glauben nötig!« (312) In *Der Teufel am Herd* heißt es im Zusammenhang: »Es gibt zwei Möglichkeiten des Lebens: entweder sein Schicksal annehmen, sich dafür entscheiden und darauf einstellen, es erkennen und sich zu Vorzügen und Nachteilen, zu Glück und Unglück verpflichten, tapfer, ehrlich, ohne um einen Kreuzer zu feilschen, großmütig und demütig. Oder sein Schicksal suchen; aber mit der Suche verliert man nicht nur Kraft, Zeit, Illusionen, richtige und gute Blindheit und das sichere Gespür für die Dinge, mit der Suche verliert man auch den eigenen Wert.« Jesenská: »Der Teufel am Herd«, S. 71.

28 Das Kind sei es, dass den Teufel am Herd sehe und in dem sich »der Kampf der Eltern« (310) zeige, so Kafka. Damit führt er das Kind als dritte Figur in das Eheszenario ein. In *Der Teufel am Herd* wird ein Kind nur als eine mögliche Referenz an der Stelle erwähnt, wo die Bezeichnung »Mensch« ein einziges Mal durch Geschlechtsbezeichnungen ersetzt wird: »Das größte Versprechen, das Frau und Mann einander geben können, ist der Satz, den man Kindern mit einem Lächeln sagt: ›Ich geb dich nicht her.‹ Ist das nicht mehr als ›Ich werde dich bis in den Tod lieben‹ oder ›Ich werde dir ewig treu sein?« Jesenská: »Der Teufel am Herd«, S. 69.

der Perfektibilität wecken und damit Hoffnung für die Ehe geben mögen. Sie wird jedoch durch einen mathematischen Vergleich enttäuscht:

Solche Menschen in die Ehe zu schicken, ist so, wie der ersten Volksschulklasse Algebra aufgeben. In der entsprechenden höheren Klasse ist Algebra leichter als das Einmaleins dort unten, ja es ist das eigentliche Einmaleins hier unten aber es ist unmöglich und bringt die ganze Kinderwelt und vielleicht noch andere Welten in Verwirrung. (312 f.)

Die topologischen Dimensionen von oben und unten sowie hier und dort lassen sich kaum widerspruchsfrei entwirren. Kafka hat die metaphorische Formulierung des Rechnens in einen Vergleich überführt, seine Lektüre in einer Geschichte reformuliert. Gegen die Verkörperungslogik der Metapher setzt Kafka hier den Vergleich als Strategie der Vervielfältigung.

DIETMAR SCHMIDT

›Auf der Stelle blättern‹
Lesen in Aichingers *Wiegenfest*

Szene

Blättern, lesen, schlafen: Ilse Aichingers kurze Erzählung *Wiegenfest* eröffnet eine Perspektive, in der diese Praktiken konvergieren. Sie nähern sich einander an, indem sie aufhören, Tätigkeiten zu sein.

Für das *Schlafen* ist dies von vornherein kenntlich. Man sinkt oder fällt in den Schlaf, so dass alle Aktivität abklingt. Schlaf wird nicht praktiziert. Er ist ein Rückzug aus dem Sein, so dass das Ende des Schlafs wie die Schwelle einer Geburt erscheint (worauf schon der Titel der Erzählung verweist). Aber auch das *Blättern*, so die Vorstellung in Aichingers Text, unterliegt dieser Tendenz: Es handelt sich um »eine Art, auf der Stelle zu blättern«. ¹ Man kann das zeitlich und räumlich verstehen. Das Blättern ereignet sich *plötzlich*. Diese Plötzlichkeit ist eigentümlich rhythmisch organisiert. Das Blättern wiederholt unvermittelt eine Wendung, die jeweils von einem Innehalten gefolgt wird. Dabei kommt das Blättern nicht voran, es stagniert. Jedes *Vor* wird gefolgt von einem *Zurück*. So verharrt es in der Bewegung. Schließlich wird davon auch das *Lesen* tangiert: Es vergisst sich beständig oder vergleicht sich mit sich, es schaukelt sich zu seinem Anfang zurück. Es opponiert der Linearität der Zeichen und dem Verlauf der Schrift. Wenn Schrift durch ihre Ausrichtung *geschichtlich* beschaffen ist, ² dann hält das Lesen, wie es in Aichingers Erzählung gedacht werden muss, jegliche *histoire* in sich zurück.

Denn was erzählt die Erzählung? Tatsächlich beginnt sie (erinnernd an Beckett³) wie eine Regieanweisung, wie der Nebentext einer dramatischen

1 Ilse Aichinger: »Wiegenfest« (1965), in: dies.: *Eliza Eliza. Erzählungen (1958–1968)*, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–48, hier S. 46. Nachweise im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

2 Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft*, Göttingen 1987, S. 11 f.: »Die Schrift, dieses zeilenförmige Aneinanderreihen von Zeichen, macht überhaupt erst das Geschichtsbewußtsein möglich.«

3 Frank verweist auf Becketts Erzählung *Le dépeupleur*. Christine Frank: »Eliza Eliza. Erzählungen 2 (1958–1968)«, in: Barbara Thums/Armin Schäfer (Hg.): *Ilse Aichinger Handbuch*, Berlin/Heidelberg 2025, S. 53–58, hier S. 54.

Szene: »Links ist ein blauer Zylinder eingezeichnet, rechts ein schwarzer. Darunter Sand und eine Kinderwiege« (45). Schauplatz ist ein Schulhof, begrenzt durch die Wand eines Schulgebäudes. Handelnde sind der Schuldiener und die Frau des Schuldieners, die sich jedoch zumeist im Off befindet und von dort aus an den Schuldiener appelliert, seinerseits die Szene zu verlassen. »Von Zeit zu Zeit kommt der Schuldiener aus dem Haus und stößt die Wiege an. [...] Seine Frau tritt vor das Haus und ruft: Ferdinand!« (ebd.) Alle Bewegung bezieht sich auf einen Nullpunkt des Entstehens und Vergehens. Dabei korrespondiert das Vor- und Zurücktreten des Schuldieners, der die Wiege anstößt, in seiner Pendelbewegung der Bewegung der Wiege, die es auslöst, durch die es aber seinerseits auch ausgelöst wird: Der Schuldiener betritt immer dann die Szene, wenn die Wiege zur Ruhe kommt. Beide in gleichem Rhythmus, jedoch mit verschiedener Frequenz sich vollziehenden Bewegungsabfolgen im Spannungsverhältnis von On und Off sind darüber hinaus mit einem weiteren Geschehen assoziiert. Dieses betrifft das Sichtbare, das im Takt der schwankenden Wiege wechselt: Von der Wiege aus ist mal der blaue, mal der schwarze »Zylinder« zu sehen (beide sind zugemauerte ehemalige Fensteröffnungen in der Wand des Schulgebäudes). Doch es ist fraglich, wer diese Perspektive überhaupt einnimmt; sie bleibt rein hypothetisch. Denn es ist nicht klar, ob in der Wiege ein Kind ist. Der Schuldiener weiß das nicht. Wenn eins da ist, dann rührt es sich nicht. Vielleicht schläft es? Auf diese bloße Möglichkeit, dass es ein Kind gibt, ist das Kommen und Gehen des Schuldieners gegründet. Und noch zwei weitere Bewegungen sind mit dieser Möglichkeit befasst – *Gebärden* des Lesens, die aus Anlass des *Wiegenfestes* das Lesen zugleich *gebären*:⁴ Augen, die sich Zeile für Zeile von links nach rechts bewegen – und wieder zurück –, um den Text zu lesen; die Hand, die die Seite umwendet, vor und zurück (denn der Text ist kurz). Gibt es ein Kind? Der Schlaf ist die Latenz dieses Seins, und das Blättern und Lesen sind ihm in ihrem mimetischen Verhältnis zum Wiegen verbunden.

Schlaf – jenseits der Szene

Nirgends im Text ist vom Schlaf ausdrücklich die Rede, nur vom Traum. Über das Kind heißt es: »Es ist unauffindbar im Traum.« (47) Wer aber träumt und für wen es nicht auffindbar ist, bleibt unklar. Verliert das Kind sich selbst im Traum? Aber gerade dieses ›Sich selbst‹ steht offenbar in der

⁴ Irina Hron/Christian Benne: »Gebär(d)en des Lesens«, in: dies. (Hg.): *Lesegebärden*, Heidelberg 2024, S. 7–21.

Erzählung dahin. Der Traumverlorenheit fehlen von Seiten des Kindes die Voraussetzungen, es müsste zuvor ›bei sich‹ gewesen sein. Vielleicht sind es andere, denen das Kind im Traum abhanden kommt: »Man könnte ganze geträumte Wiesenhügel hinaufstürmen, mit Eiben zur Linken und Felswänden dahinter, und fände es nicht, weil es darinnen ist.« (ebd.) Dann wären es deren eigene Träume oder ihre Träume von den Träumen des Kindes. Die seltsame Begründung »weil es darinnen ist« bildet ein Echo der früheren, auf die Wiege bezogenen Formulierungen: »wenn ein Kind darinnen liegt« (45), »ob es darinnen ist oder nicht« (46). Während es ungewiss ist, ob ›ein‹ Kind/›das‹ Kind in der Wiege liegt, scheint es gewiss, dass es (nur) ›im Traum‹ ist, verwandelt in eine Gestalt des Traums; deswegen ist es (auch) im Traum unauffindbar.⁵ Im Traum unauffindbar sein kann aber auch heißen, weder zu träumen noch geträumt zu werden. Der Fluchtpunkt dieser Perspektive wäre der tiefe, traumlose Schlaf. Er wäre die Chiffre für die spezifische Abwesenheit des Kindes, die die Möglichkeit seiner Anwesenheit offenlässt – ein Zustand weder des On noch des Off. Wenn auch vom Schlaf im Text nicht die Rede ist, so gibt er gleichwohl die Möglichkeit, ein Jenseits des On und Off der Szene zu denken, zwischen denen der Schuldiener so häufig wechselt.

Wenn der Schuldiener im Betreten und Verlassen der Szene auf etwas Bezug nimmt, das auf der Szene nicht erscheinen kann, dann korrespondiert dies mit einer grundlegenden Besonderheit des Schlafs. Der Schlaf ist eine *Gabe* im strikten Sinne. »Niemand schläfert sich selber ein: Der Schlaf kommt von anderswo. [...] Man muss also eingeschläfert worden sein.«⁶ Dies geschieht durch einen rhythmischen Vorgang, das Wiegen. »Niemand gelangt in den Schlaf ohne ein Wiegen nach seiner Weise [...], mitgezogen [...] von einem Takt, den er nicht einmal wahrnimmt«.⁷ Im *Wiegenfest* ist der Schuldiener derjenige, der diesen Takt zelebriert. Während er ständig auf dem Sprung ist, *wachsam* ist (»er hat sich selbst zur Vorsicht ermahnt«, »seine Blicke darauf geheftet«, 48) und in gewisser Weise den Schlaf aufgibt, *gibt* er, die Wiege in Bewegung setzend, den Schlaf – ohne ein Gegenüber, von dem sich wissen ließe, dass es den Schlaf empfängt, und ohne sich selbst als Gebender wissen zu können. Die Szene, in deren Rahmen er sich als ein solcher darstellen könnte, ist nicht existent.

⁵ Eine Parallele zu dieser irreversiblen Unauffindbarkeit durch Verwandlung ist in Aichingers Gedicht *Danach* zu lesen: »Herausfinden, / jetzt herausfinden, / wo die hinrannten, / die hier / verwegen und leise waren, / in welchen Gestalten, / Chören, Verfänglichkeiten / sie unauffindbar sind.« Selbst wenn herausgefunden wird, was herausgefunden werden soll, bleiben jene, von denen hier die Rede ist, unauffindbar. Ilse Aichinger: »Danach«, in: dies.: *Verschenkter Rat. Gedichte*, Frankfurt a.M. 2015, S. 76.

⁶ Jean-Luc Nancy: *Vom Schlaf*, übers. von Esther von Osten, Zürich/Berlin 2013, S. 41.

⁷ Ebd., S. 42.

Es vollzieht sich kein Geben und Nehmen als Tausch, der sich auszahlt. Dies ist grundlegend für die Erzählung, die »nichts auf den Schuldiener kommen« lässt. »Er hat aufgenommen, was andere nicht aufnahmen«, so heißt es am Ende. »Er hat ein Kind aufgenommen, von dem er nicht weiß, ob es da ist. Vielleicht hat er nur die Wiege aufgenommen.« (47 f.)

Dass der Schuldiener nicht *jemanden* aufgenommen hat, sondern ein Kind, »von dem er nicht weiß, ob es da ist«, ein Findelkind, das nicht gefunden worden ist, das »unauffindbar« ist,⁸ selbst im Traum, zeichnet ihn auf verrückte Weise aus.⁹ Er ist ein »alter, toller Helfer«¹⁰ (so die Formulierung in Aichingers thematisch verwandtem Gedicht *Findelkind*). Seine ›Tollheit‹ besteht darin, dass sein Handeln oder seine Gabe ›verschenkt‹¹¹ ist. Sie nützt (vielleicht) niemandem, ist (möglicherweise) verloren im Maße der Verlorenheit des Kindes. Insofern ist die Gabe des Schlafes, die im Rhythmus des Auf- und Abtretens als Rhythmus des Wiegens angelegt ist, dem Schicksal des Findelkinds ähnlich. Dies ist die Sorge der Frau des Schuldieners, die ›haushaltend‹ von der Schwelle des Hauses aus ihren Mann zunehmend »unruhiger« (48) ruft. Sie ruft ihn bei seinem Namen; das ist eine Art Weckruf, sie will ihn zu Bewusstsein bringen. Somit verhält sie sich antithetisch zum Schuldiener, der dem Schlaf ›dient‹ – und sie verfehlt ihn mit ihrem Ruf, da er, wie sich gezeigt hat, durchaus wach ist, aufmerksam, ›vorsichtig‹.¹² Für seine Annäherung an den Schlaf, den er ›bringt‹, ohne ihn zu ›haben‹, ist gerade die höchste Bewusstheit charakteristisch. Er geht aus dem Off ins On, um über die Szene hinauszugehen. Der Schlaf ist die Zuflucht derer, die nicht da sind.¹³ Mit der Gabe des Schlafes macht der Schuldiener sie abwesend anwesend.¹⁴

8 Zum Topos des ›Unauffindbaren‹ bei Aichinger vgl. Uljana Wolf: *Etymologischer Gossip. Essays und Reden*, Berlin 2021, S. 39–61.

9 Die Figur des unauffindbaren Findelkinds verhält sich komplementär zur Geschichte von der lange erhofften Gelegenheit der Rettung eines Kindes, die sich schließlich auf unwahrscheinlichste Weise tatsächlich ergibt: »Wir warten, daß hier in der Gegend ein Kind ertrinkt.« – ›Weshalb?‹ – ›Wir werden es dann retten.« Ilse Aichinger: *Die größere Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1991, S. 33.

10 Ilse Aichinger: »Findelkind«, in: dies.: *Verschenkter Rat. Gedichte*, Frankfurt a.M. 2015, S. 94.

11 Vgl. ebd. den Titel (sowie den titelgebenden Text, S. 103–105) des Gedichtbandes.

12 Wenn die Erzählung »nichts auf den Schuldiener« (47) kommen lässt, so gilt das nicht für dessen Frau. Sie lässt auf den Schuldiener etwas kommen, und so der Text auf sie. Diese recht konventionelle Ausprägung von Geschlechterdifferenz, mit der die Frau als eigennützige Hüterin des Hauses erscheint, ist gut 60 Jahre nach Entstehung des Textes deutlich als Gegensatz zur Komplexität der Erzählung wahrnehmbar.

13 Zum Schlaf als Zuflucht grundlegend Emmanuel Lévinas: *Vom Sein zum Seienden*, übers. von Anna Maria Krewani/Wolfgang Krewani, München 2008.

14 Mit Thomas Wild (der wiederum an Derrida anknüpft) ließe sich die Erzählung *Wiegenfest* (die von Wild nicht genannt wird) im Lichte *unbedingter Gastfreundschaft* lesen. Thomas Wild: *ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger*, Frankfurt a.M. 2021, insb. S. 263–284.

Mit der durch das Wiegen begründeten Annahme, dass da in der Wiege etwas eingeschlafen ist und sich deshalb nicht rührt, kann es sein, dass da etwas sein kann. Im Wiegen erträumt sich der Schuldiener das unauffindbare Findelkind und kann es erst gar nicht finden wollen (sonst könnte er ja einfach in der Wiege nachschauen).

Lesen, Nichtlesen

»Nimm Zuflucht! Nimm Zuflucht!« (47) Dies ist ein seltsamer Appell an das Kind. Man weiß nicht recht, wer hier spricht; aber vor allem ist das ein Appell, der sich selbst zuwiderläuft, eine Verbalparodie des Wiegens im Sinne von: ›Schlaf ein! Schlaf ein!‹ Wenn die Zuflucht ein Ort ist, an dem Seiendes sich vom Sein zurückzieht (Lévinas) und zur Ruhe kommt, dann wird das Kind hier förmlich zur Ruhe gehetzt. Die doppelte Aufforderung »Nimm [...]! Nimm [...]!« parodiert zudem die Gabe. Hier widerspricht sich also der Text, und zwar, so scheint es, aus Prinzip. Denn dies geschieht immer wieder. Mal heißt es, das Kind sei vielleicht gar nicht da; dann wieder fingiert die Erzählung dessen Sicht: »[D]em Kinde stellt sich alles anders dar« (45). Der Text wiegt die Lesenden in Unsicherheit.

Denn in der Tat: Das Wiegen, das den Schlaf herbeiführt, begründet zugleich das Lesen als ein Schwanken. Das Kind »kann den Kopf nicht wenden, es bewegt nicht einmal die Arme. Es liegt still. Und im Liegen schwankt es« (ebd.). Das Kind lässt nicht von sich aus den Blick wandern, es ergreift nichts; keine Verbindung zwischen Auge und Hand. Dennoch wechselt sein Blickfeld, denn der Schuldiener stößt die Wiege an: »einmal der blaue Zylinder, dann der schwarze« (45). Die Zylinder (es sind in Wahrheit keine Zylinder) bedeuten zunächst nichts, aber sie *unterscheiden* sich. Doch sogleich löst sich der Text von der unterstellten Wahrnehmung des Kindes, greift narrativ auf Zukunft und Vergangenheit aus, erzählerische Fragmente deuten Prolepsen und Analepsen an, andere Szenen blitzen auf. Das Kind, so heißt es, »hat noch kein Verlangen nach Lindenschatten und den Lilien der Bourbonen« (ebd.). Das Schwarz des einen Zylinders wandelt sich in die Vorstellung eines schattenspendenden Baumes, einer Linde (eine Dorflinde im Zentrum des Ortes, eine Gerichtslinde, unter der das Dorfgericht abgehalten wird?); aus dem Blau des anderen Zylinders hingegen werden – metonymisch – die Lilien, die als stilisierte Schwertlilien auf königsblauem Grund das traditionelle Wappen der Bourbonen (jahrhundertlang auch das Wappen Frankreichs) bilden. Aus kleinen Fragmenten des Erzählens entspringt sogleich Historie. Doch immer wieder schwingt der Text von der Weltgeschichte zur mutmaßlichen

Wahrnehmung des Kindes zurück: »Napoleon, noch unerkannt, setzt über den Staub, ein Regiment hat Ähnlichkeit mit einem Mauerstück, beide sind nicht da« (46). Die »Riesengeschichten« gehen zurück auf »einen Satz«, und »dieser Satz schwankt«, »er [wird] immerfort von sich selbst zu sich selbst getrieben« (ebd.), er besteht aus seiner eigenen Relektüre. Der Satz konstituiert sich als Syntagma in der Abfolge zweier *gleicher* Formen (Zylinder) *verschiedener* Farbe (»blau oder schwarz«) oder auch im Wechsel zwischen zwei gleichen Formen von *ununterscheidbarer* Farbe (»[b]lau und schwarz«): »Die Kenntnis der Farben ist noch nicht gewiss« (ebd.). Selbst der einfache Farbunterschied wird also relativiert, aber dieser Unterschied der Indifferenz zu Differenz bleibt bedeutsam: »Das ergäbe schon unermessliche Änderungen, Flußläufe und Fugen spielten sich anders ab« (ebd.). Im Spannungsfeld zwischen einer Verengung der Szene auf einen schwindenden Anfangsgrund des Bedeutens und einer schlagartigen Erweiterung der Szene zu vielfältigen – historischen, geographischen, musikalischen – Wahrnehmungsfeldern, zwischen Nullfokalisierung und *point of view*, zwischen Perspektive und Perspektivlosigkeit ergeben sich fortwährend Substitutionen; sie alle aber sind mit dem Schwanken der Wiege synchron, sie sind Lektüren eines einzigen schwankenden Satzes durch ihn selbst: »[W]iegen ist eine Art, auf der Stelle zu blättern« (ebd.). In einer fortgesetzten Metalepse geht das Frühere aus dem Späteren hervor. Der Satz existiert nicht *per se*; die Lektüren führen vielmehr erst zu ihm hin – und damit zum lesenden Kind, das (vielleicht) den ungewissen einfachsten Unterschieden einen ersten Satz entnimmt. Die Lektüren nehmen den schwankenden Satz auf, der vielleicht gar kein Satz, sondern nur ein Schwanken ist, wie der Schuldiener vielleicht gar keinem Kind, sondern nur einer Wiege Zuflucht bietet.

Schauplatz des Geschehens – wenn es ein Geschehen ist – ist nicht zufällig eine Schule. Schon werden die Schüler, die Lehrer erwartet, die Lehrenden und Lernenden, die alles besser wissen. Aber es geht gerade nicht darum, zu lernen. Der Schuldiener, der allen nur dient und sich am unteren Ende der Hierarchie befindet, setzt kein Lesen in Gang, das zu immer größerer Komplexität oder zu immer tieferer Bedeutung führt. Die Rekursivität der Lektüre führt in die Gegenrichtung. Es handelt sich darum, »immer weniger [...] zu wissen«, sich »auf Vermutungen zu beschränken, [...] später auch auf weniger«,¹⁵ wie es in einem anderen Text Aichingers heißt, der in derselben Erzählungssammlung enthalten ist. Der Schuldiener eröffnet Lektüren, in denen sich Wissen und Gewissheiten verlieren und

15 Ilse Aichinger: »Mein grüner Esel«, in: dies.: *Eliza Eliza. Erzählungen (1958–1968)*, Frankfurt a.M. 1991, S. 79–82, hier S. 81.

die auf einen Schauplatz führen, auf dem sich nichts rührt oder auf dem jegliche Unruhe sich ausschwingt bis zur Ruhe, an dem Ort, wo endlich das Kind sein könnte, der »Ort seines Schlafes [...], seiner Ruhe und damit vielleicht seiner Geburt«. ¹⁶ Das Einschlafen ist wie eine Geburt, nicht das Aufwachen.

Das zeigt sich deutlich bei einem Vorfall (vielleicht dem einzigen Vorfall in der Erzählung), der zudem in Form einer Frage angezeigt wird: »Aber hat sich nicht ein Stein unter das Wiegenholz geschoben? Es schwankt nicht mehr gleichmäßig« (46 f.). Nur noch der blaue Zylinder kommt ins Blickfeld. Wenn der blaue und der schwarze Zylinder als Zeichen zu lesen gewesen sind, die in ihrer Abfolge eine Differenz (und sei es die Differenz in der Wiederholung eines Gleichen) hervorgebracht haben, so geht es nun um eine Zeichenbeziehung anderer Art. Das eine der Zeichen fungiert jetzt *in absentia*, während das andere nun als »Bild«, »gut gerahmt und ummauert« (47), betrachtet werden kann. Und sofort findet wieder eine Ausweitung des Gesichtsfeldes statt: »Darin haben sogar Gemüsegroßhändler Platz, und was das Leben noch bringt: Verluste von Spuren, die letzten Tage vor den Bankrotten kleinerer Bankhäuser, der Einkauf von Wirbellocken.« (ebd.) Was als Zuwachs von Komplexität erscheint, indem zu den syntagmatischen Beziehungen zwischen Zeichen assoziative (paradigmatische) Beziehungen zwischen Zeichen hinzutreten, ¹⁷ ist in Wahrheit eine weitreichende Reduktion, ein Fortschreiten in Richtung des ›Immer weniger‹ (der Verlust einer Spur, wie die Aufzählung andeutet). Der Satz droht zu verschwinden, aber zugleich wird in der Lektüre von dessen Rest das Blau hypostasiert: »[N]imm Zuflucht! Kehr beim blauen ein!« (ebd.) ¹⁸ »Und darum«, so heißt es dann über das Kind, »jauchzt es« (ebd.). Plötzlich lässt es sich vernehmen. Aber dieses Jauchzen erinnert an die Maus, die in der Erzählung, die dem *Wiegenfest* unmittelbar vorausgeht, in der Falle steckt. Der einzige Fluchtweg besteht für sie darin, sich nicht mehr zu rühren, zu verschwinden. »[I]ch will keinen Spiegel, keine Glasscheibe und nicht einmal eine finstere Handvoll Wasser, die mir mein Bild zurückwirft. Wer weiß, vielleicht besteht mein Jubel darin, daß ich

16 Ebd. Die Formulierung bezieht sich in dieser Erzählung auf den grünen Esel, der unauffindbar ist. Der Fall ist in vielen Aspekten dem des Findelkindes ähnlich. Die Formulierung sei hier zitiert, weil sie die Verbindung zum Schlaf explizit macht, die für die Erzählung nur über das Wiegen erschlossen werden kann.

17 Ferdinand de Saussure: »Syntagmatische und assoziative Beziehungen«, in: ders.: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Charles Bally/Albert Sechehaye, übers. von Herman Lommel, Berlin 1967, S. 147–152. Frank konstatiert für den Erzählband *Eliza Eliza* insgesamt einen »*linguistic turn*«. Frank: »Eliza Eliza«, S. 56.

18 Zum »entmystifizierenden Sprachgestus« Aichingers im Umgang mit der Farbe Blau vgl. Amelia Valtolina: »blau«, in: Birgit R. Erdle/Annegret Pelz (Hg.): *Ilse Aichinger Wörterbuch*, Göttingen 2021, S. 45–48, hier S. 45.

unauffindbar bin.«¹⁹ Das Kind hingegen ist kein Ich, das sich erst noch verbergen könnte, sein Jauchzen ist lediglich das, »was Schuldner, Betreuer und andere versprengte Vögel so nennen« (ebd.). Wenn das Kind sich zu rühren scheint, ist es am wenigsten da: Es paktiert mit dem Stein unter dem Wiegenholz, es mischt sich unter das Blau. Es scheint jetzt vollendet: Das Tempus wechselt vom Präsens zum Perfekt. »Er hat aufgenommen, was andere nicht aufnahmen. Er hat ein Kind aufgenommen [...]. Er hat sich selbst zur Vorsicht ermahnt«. (47f.) Am Ende wird der Schuldner ›selbst‹ – in seinem Bezug auf einen anderen, ein Kind – unauffindbar sein. »Ferdinand« (48), das letzte Wort der Erzählung, der Ruf seiner Frau, bleibt ohne Antwort.

Das Ereignis (die ›Feier‹) des Wiegenfestes stellt sich als ein Leseakt dar, der zum Nichtlesen tendiert oder genauer, in Abwandlung einer Formulierung von Flusser, es unternimmt, ›ins Nichtmehrlesen zu lesen‹.²⁰ Lesen ist der Vollzug und (›stümperhaft«²¹) zugleich Nachvollzug einer Fluchtbewegung. *Fliehen* und *erinnern* kommen darin auf eine im Grunde unmögliche Weise überein. Aichingers Texte bahnen Lektüren an, in denen es um eine denkbar radikale Form des Eingedenkens geht, mit der das unwiderrufliche Vergessen – hier in der Figur des unauffindbaren Findelkindes – eingestanden und zur Voraussetzung gemacht wird. Aichinger ist – anlässlich ihrer vielfach als hermetisch wahrgenommenen Texte – oft gefragt worden, wie sie zum Konzept einer ›engagierten Literatur‹ steht.²² Ihre Perspektive auf Literatur lässt sich kaum deutlicher vor Augen führen als im Kontrast zu Sartres Bestimmung des Lesens, die im Lichte von *Wiegenlied* als rückhaltlos romantisch erscheint: »In jedem Augenblick kann ich aufwachen, und ich weiß es; aber ich will es nicht: Lektüre ist ein freier Traum.«²³ Bei Aichinger hingegen handelt es sich um eine Lektüre, die nicht aufhören kann und darf, es sei denn, sie ist unauffindbar in einem traumlosen Schlaf angelangt, im »Nicht-Engagement des Schlafs«.²⁴

19 Ilse Aichinger: »Die Maus«, in: dies.: *Eliza Eliza*, S. 41–44, hier S. 44. Vgl. auch Ilse Aichinger: »Heu«, in: dies.: *Verschenkter Rat. Gedichte*, Frankfurt a.M. 2015, S. 35: »Die Gewißheit, daß es keinen Trost gibt, / aber den Jubel [...]«.

20 Bei Flusser bezieht sich die Formulierung auf das Schreiben. Flusser: *Die Schrift*, S. 13.

21 Ilse Aichinger: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt a.M. 2003, S. 71.

22 Vgl. etwa Heinz F. Schafroth: »Teil eines stärkeren Widerstandes«, in: Ilse Aichinger: *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005*, hg. von Simone Fässler, Wien 2011, S. 17–20, hier S. 20.

23 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?*, übers. von Traugott König, Reinbek b. Hamburg 1986, S. 44.

24 Lévinas: *Vom Sein zum Seienden*, S. 86.

Wenn der Spatz die Zigarre ist – Interpretationen von Catull in Antike und Renaissance

Sigmund Freud wird der berühmte Satz »Sometimes a cigar is just a cigar« zugeschrieben, der davor mahnt, nicht hinter jeder Äußerung einen Ausdruck des Unbewussten zu vermuten.¹ Also: Nicht hinter jeder Zigarre versteckt sich ein Penis, auch wenn seit den 1920er Jahren die Zigarre wie die Zigarette als phallisches Symbol etabliert waren.²

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Spatzen in Catulls Gedichten und ihrer Rezeption von Martial bis in die Renaissance. Während bei Catull der Spatz wahrscheinlich noch ein Spatz ist, wird er über die Jahrhunderte hindurch zu einem phallischen Symbol aufgeladen. Diese Umdeutung möchte ich im folgenden Beitrag anhand eines Gedichtes zeigen, das vom italienischen Renaissance-Humanisten Giovanni Pontano (1429–1503) stammt. Dieses Gedicht ist eines der besten Beispiele dafür, wie Dichter in der Renaissance Vorbilder wie Catull und Martial, römische Dichter des 1. Jh. v. bzw. n. Chr., gelesen, interpretiert und transformiert haben.

Im folgenden Gedicht, *Amores* 1.5, fragt der Sprecher, wem er eine weiße Taube schenken soll (V. 1–2). Nachdem unwürdige (männliche) Kandidaten ausgeschlossen wurden (V. 2–9), kann die Beschenkte nur die Geliebte sein, woraufhin der Sprecher sich vorstellt, wie die Taube und das Mädchen in ein erotisches Spiel treten, das ein unmissverständliches Ende hat (V. 10–31). Dass die geschenkte Taube mehr als einfach nur ein Vogel ist, dürfte zeitgenössischen Lesenden klar gewesen sein. Doch der Reihe nach:³

- 1 Ganz klar ist es nicht, ob Freud dieses Bonmot tatsächlich in die Welt gesetzt hat oder ob es ihm bloß angedichtet wurde. Vgl. dazu: Garson O’Toole [Gregory F. Sullivan]: »Quote Origin: Sometimes a Cigar Is Just a Cigar«, *Quote Investigator*, 12.08.2011, <https://quoteinvestigator.com/2011/08/12/just-a-cigar/> (aufgerufen am 15.10.2025).
- 2 Vgl. Eric Hiller: »Some Remarks on Tobacco«, in: *The International Journal of Psycho-Analysis* 3 (1922), S. 475–480, hier S. 477.
- 3 Der lateinische Text folgt Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, ed. J. Oeschger, Bari 1948; übers. D.F.

Pontano *Amores* 1.5

Cui vestrum niveam meam columbam
 donabo, o pueri? Tibine, Iuli,
 num, Coeli, tibi, num tibi, Nearchē?
 Non vobis dabimus, mali cinaedi;
 5 non vos munere tam elegante digni.
 Quin ite, illepidi atque inelegantes;
 ales nam Veneris nitore gaudet,
 odit sorditinem inficetiasque,
 insulsos fugit et parum venustos.
 10 Sed cuienam cupis, o columba, munus
 deferri? Scio; nam meam puellam
 amas plus oculis tuis nec ulla
 vivit mundior elegantiorve.
 Haec te in deliciis habebit, haec te
 15 praeponet nitidis suis ocellis
 nec tanti faciet suam sororem.
 Huius tu in gremio beata ludes
 et circumsilens manus sinumque
 interdum aureolas petes papillas.
 20 Verum tunc caveas, proterva ne sis;
 nam poenas dabis et quidem severas,
 tantillum modo tam venusta poma
 de tactu vities: et est Diones
 tutelae hortulus ille dedicatus;
 25 numen laedere tu tuum caveto.
 Impune hoc facies volente diva,
 ut, cum te roseo ore suaviatur
 rostrum purpureis premens labellis,
 mellitam rapias iocosa linguam,
 30 et tot basia totque basiabis,
 donec nectarei fluant liquores.

Wem von euch werde ich meine weiße Taube schenken,
 oh junge Männer? Etwa dir, Iulius,
 oder Coelius, dir, oder dir, Nearchus?
 Ich werde sie euch nicht geben, schlimme Lustknaben;
 ihr seid eines solchen geschmackvollen Geschenks nicht würdig.
 Geht doch, ihr Witzlosen und Geschmacklosen;
 denn der Vogel der Venus freut sich über den Glanz,
 er hasst den Schmutz und das Abgeschmackte,
 er flieht vor den Geistlosen und den wenig Reizenden.
 Aber, oh Taube, wem möchtest du als Geschenk
 überbracht werden? Ich weiß es; denn mein Mädchen
 liebst du mehr als deine Augen und keine
 lebt ordentlicher und eleganter.
 Diese wird dich unter ihren Lieblingen haben,
 diese wird dich ihren glänzenden Äuglein vorsetzen
 und nicht einmal ihre Schwester für so viel wert halten.
 In ihrem Schoß wirst du glücklich spielen
 und herumhüpfend wirst du ihre Hände und ihren Schoß
 und zuweilen ihre goldenen Brüste suchen.
 Aber dann hüte dich, dass du nicht ungestüm bist;
 denn du wirst sicherlich auch streng bestraft werden,
 wenn du nur so wenig so reizende Früchte
 bei Berührung verletzt: Auch jenes Gärtchen ist
 dem Schutz der Venus geweiht.
 Hüte dich davor, den göttlichen Willen zu verletzen.
 Du wirst dies ungestraft tun, wenn die Göttin es will,
 sodass du, wenn sie dich mit ihrem rosigen Mund küsst,
 indem sie den Schnabel mit ihren purpurfarbenen Lippen bedeckt,
 scherzhaft ihre honigsüße Zunge raubst
 und so viele Küsse und so viel wirst du küssen,
 bis flüssiger Nektar fließt.

Bereits das Versmaß – der von Catull und Martial häufig benutzte Hendekasyllabus – weist auf die antiken Vorbilder hin. Auf diese greift Pontano auch in der Sprache seiner Verse sehr deutlich zurück: Die Verse 1–9 sind als klare Hommage an Catull zu verstehen. Pontano benutzt zum einen Begriffe und Beleidigungen, wie z. B. *cinaedi*, *inelegantes*, *insulsos*, *parum venusti*, die Catull gebraucht hat, der ein Meister der Invektive ist. Zum anderen heben die Gegenteile von *inelegans*, *insulsus*, *illepidus* oder *inficetiae* auf das dichterische Programm Catulls ab: *lepidus* (»zierlich«)⁴, *elegans* (»geschmackvoll«)⁵ oder *facetia* (»der Witz«)⁶. Pontano baut zudem eine klare intertextuelle Referenz ein: Sein erster Vers ahmt den

4 Z. B. Catull 1.1 oder 6.17. Der Begriff »zierlich« ist deshalb programmatisch, weil er die Kleindichtung kennzeichnet und sie von der Großdichtung, wie z. B. dem Epos abgrenzt. Geprägt hat diesen Begriff und dessen Programm der hellenistische Dichter Kallimachos (s. Fn. 16).

5 Z. B. Catull 13.10.

6 Z. B. Catull 50.8.

ersten Vers des ersten Gedichtes von Catulls Werk⁷ nach: *Cui dono lep-
idum novum libellum* – »Wem schenke ich dieses zierliche neue Büchlein«
(Catull 1.1).⁸ Vers 10 ist dagegen eine Anspielung auf Martial 3.2.1: *Cuius
uis fieri, libelle, munus?* – »Wessen Geschenk, Büchlein, willst du sein?«⁹
Vers 1 und 10 rahmen somit diesen ersten Teil, in dem die Verbindung
zu den beiden antiken Vorgängern deutlich wird. Pontano hat in Vers 1
das catullische *libellum* gegen *columbam* getauscht und mit der Anspie-
lung auf Martial in Vers 10 wird nun neben der wörtlichen Bedeutung
eine weitere sichtbar: Die Taube steht ein für das Gedicht bzw. das Buch.
Catull war für seine Spatzengedichte (Carmina 2 und 3) schon in der
Antike berühmt, so dass Martial gern den Ausdruck *passer* (»Spatz«) als
Chiffre für Catulls Werk benutzte. Dass Pontano seinerseits auf eine Taube
zurückgreift, liegt wiederum an Martial, dessen Zeitgenosse und Förderer
Stella ein mit *Columba* betiteltes Gedicht oder Gedichtbuch geschrieben
hat, wie in diesem Martial-Gedicht zu sehen ist:

Martial 1.7

Stellae delictum mei columba,
Verona licet audiente dicam,
vicit, Maxime, passerem Catulli.

tanto Stella meus tuo Catullo
5 quanto passere maior est columba.

Die Taube, Liebling meines Stella,
hat, auch wenn ich es sage, während Verona zuhörte,
besiegt, Maximus, den Spatzen des Catull.

So viel größer ist mein Stella als dein Catull,
wie die Taube größer ist als der Spatz.

Stellas Einzelgedicht oder Sammlung wird mit ›Taube‹ bezeichnet und mit
Catulls ›Spatzen‹ verglichen. Die Größe ist entscheidend für den Sieg, wie die
letzten beiden Verse des Epigramms mehr als deutlich machen. Der Chiasmus
Stella meus tuo Catullo in Vers 4 lässt die beiden Possessivpronomina gegen-
einander kämpfen und leitet einen weiteren Chiasmus¹⁰ ein, der im letzten
Vers weitergeht: Stella und Catull / Spatz und Taube. Zudem hat Martial die
Wörter an dieselbe Stelle im jeweiligen Vers platziert und unterstützt somit den
Kontrast. Die siegreiche *columba* bekommt als finales Wort und Pointe den
Ehrenplatz und die Aufmerksamkeit der Lesenden. Zu diesem Zeitpunkt im
Werk Martials könnte man noch von den Bedeutungen ›Vogel‹ und ›Gedicht/
Werk‹ ausgehen. Dies ändert sich jedoch mit folgendem Gedicht:¹¹

7 Catulls Werk ist eine Sammlung von ca. 116 Gedichten, die in Länge, Metrik und Inhalt
variieren. Prominente Themen sind die Liebe, insbesondere zu Lesbia, Freundschaft und
Invektiven.

8 Der lateinische Text folgt C. Valerii Catulli Carmina, ed. R. A. B. Mynors, Oxonii 1967;
übers. D. F.

9 Der lateinische Text folgt M. Val. Martialis Epigrammata, ed. W. M. Lindsay, Oxonii
1969, übers. D. F.

10 Weil aller guten Dinge drei sind, gibt es einen dritten Chiasmus (V. 1 und 3) in diesem
Epigramm von gerade einmal fünf Versen: *Stellae [...] columba | passerem Catulli.*

11 Die deutsche Übersetzung von Martial 11.6 folgt Marcus Valerius Martialis: *Epigramme.
Lateinisch – Deutsch*, hg. und übers. von Paul Barié/Winfried Schindler, Berlin 2013.

Martial 11.6

	Vnctis falciferi senis diebus, regnator quibus inperat fritillus, versu ludere non laborioso permittis, puto, pilleata Roma.	An den üppigen Festtagen des greisen Sichelträgers, wenn als Herrscher der Würfelbecher regiert, denke ich, gestattest du es, Rom mit der Filzkappe, in unbeschwerten Versen zu scherzen.
5	Risisti; licet ergo, non vetamur. Pallentes procul hinc abite curae; quidquid venerit obvium loquamur morosa sine cogitatione.	Gelacht hast du; also ist es erlaubt, und man verbietet es nicht. Ihr bleich machenden Sorgen, verschwindet weit von hier; alles, was mir einfällt, will ich äußern, ohne skrupulöse Überlegungen.
10	Misce dimidios, puer, trientes, quales Pythagoras dabat Neroni, misce, Dindyme, sed frequentiores: possum nil ego sobrius; bibenti succurrent mihi quindecim poetae.	Mische mir, Knabe, halb zu halb die Becher, wie Pythagoras sie Nero zu geben pflegte, mische sie, Dindymus, und zwar einen nach dem anderen: Nüchtern vermag ich nichts; doch wenn ich trinke, werden Dichter mir dutzendweise zu Hilfe eilen.
15	Da nunc basia, sed Catulliana: quae si tot fuerint quot ille dixit, donabo tibi Passerem Catulli.	Gib jetzt Küsse, und zwar wie Catull sie schätzte: Wenn sie so zahlreich sind, wie jener sagte, werd' ich dir Catulls »Sperling« schenken.

Catulls Spatz kann nicht mehr nur Vogel oder Gedicht sein, stattdessen wird eine dritte Deutung offensichtlich: »Penis«. Hier ist der der Kontext des Gedichts entscheidend.¹² Martial wählt als Rahmen die Saturnalien (der »greise[] Sichelträger[]« ist Saturn), einem Fest im Dezember, während dem soziale Normen in Rom außer Kraft gesetzt wurden, so dass z.B. Glücksspiel erlaubt war oder Sklaven von ihren Herren bedient wurden. Dazukommen viele Küsse (hierzu gleich mehr), ein Gelage mit viel Wein als Setting und die Anspielung auf Neros »Ehemann« Pythagoras, der ein Sklave war. In diesem erotisch aufgeladenen Kontext ist ein Vogel oder ein Buch als Geschenk zu wenig – die Deutung »Penis« schiebt sich vor die literarische Anspielung. Und Pontano? Dadurch, dass er in Vers 4 das Wort *cinaedi* (»Lustknaben«) als Anrede für die unwürdigen jungen Männer benutzt, ist auch sein Gedicht sexuell aufgeladen. Lesende, die der antiken Vorbilder kundig sind, werden schnell vermuten, dass die *columba* in Vers 1 mehr als nur ein Vogel und ein Gedicht sein könnte, was wiederum durch *cinaedi* bestätigt wird.

Im zweiten Teil von Pontanos Gedicht (V. 11–26) wird die Spatz-Taube-Analogie weitergeführt. Pontano beschreibt die erotisch angehauchte Interaktion von Taube und Mädchen (*puella*) durch wörtliche Zitate aus Catulls Spatzengedichten, in denen ein Spatz und ein Mädchen/eine Geliebte im Mittelpunkt stehen.¹³ Das längste, und damit am deutlich-

¹² Julia Haig Gaisser: *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford 1993, S. 239.

¹³ In Carmen 2 wird der Spatz angeredet und die Geliebte wird vom lyrischen Ich beobachtet. In den letzten beiden Versen bringt sich der Sprecher stärker ein: Er möchte auch so mit dem Spatz spielen wie die *puella*. In Carmen 3 ist der Spatz leider schon verstorben; der Sprecher beklagt dessen Tod und erinnert sich daran, wie das Mädchen mit ihrem Spatzen gespielt hat.

ten zu identifizierende, Catull-Zitat steht am Anfang des zweiten Teils. Gleichzeitig wird durch die Abänderung Pontanos die eigene dichterische Arbeit sichtbar: *meam puellam / amas plus oculis tuis* – »mein Mädchen liebst du mehr als deine Augen« (V. 11 f.); Catull: *passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat* – »Spatz, Liebling meines Mädchens, den jene mehr liebt als ihre Augen« (3.4 f.). Bei Catull liebt das Mädchen, bei Pontano die Taube. Diese Verschiebung der Handlungsträger ist wichtig für die Deutung der Taube, da eine Taube, die aktiv erotische Handlungen an einer Frau ausführt, eher phallisch gelesen werden kann.

Die weiteren Zitate (*deliciae, ocellis, gremium, ludere, circumsilens, sinum, venustus, mellitus*)¹⁴ bestätigen zwar die Inspiration durch Catull, aber bei Pontano sind die sexuellen Anspielungen viel offensichtlicher: goldene Brüste, Gärtchen der Venus, reizende und nicht zu verletzende Früchte, Straffreiheit trotz Verletzung, wenn die Göttin es befürwortet. Bei Catull kann das Sexuelle vermutet werden, es liegt aber nicht greifbar auf der Hand. Pontano hingegen folgt rhetorisch bei seiner Darstellung eher Martials 11.6, lässt dabei allerdings dessen homosexuellen Kontext hinter sich und deutet das Liebesspiel heterosexuell um.¹⁵

Dieses Liebesspiel kommt nun zu seiner Klimax (V. 27–31), die durch den Vorgang des Küssens eingeleitet wird. Das Mädchen küsst (*suaviatur*) die Taube mit ihrem rosigen Mund und drückt ihre nun purpurfarbenen Lippen auf deren Schnabel (V. 28). *Suaviatur* erinnert an Catull 99, in dem ein *suaviolum* »Küsschen« geraubt wird: *Surripui tibi [...], mellite*¹⁶ *Iuventi, / suaviolum* – »Ich habe dir [...], honigsüßer Iuventius, ein Küsschen geraubt« (99.1 f.). Pontano greift diese Situation in V. 30 auf (*mellitam rapias iocosa linguam* – »du raubst scherzhaft ihre honigsüße Zunge«) und deutet sie auf zweifache Weise um. Nicht nur wird aus der homosexuellen Beziehung eine heterosexuelle; sondern der Kussraub führt bei Pontano auch nicht, wie bei Catull, zur Verstoßung des Sprechers, der der Räuber ist. Hier sorgt vielmehr eine maskuline Taube, die fast immer Handlungsträger ist, für Ekstase, wie der letzte Vers zeigt. Zur Erinnerung: Bei Catull ist der Spatz zumeist das Objekt der liebevollen Zuwendung; er darf aber hüpfen und piepsen, bevor er stirbt.

14 Vgl. z. B. Catull 2.1–2: *Passer, deliciae meae puellae, / quicum ludere, quem in sinu tenere* – »Spatz, Liebling meines Mädchens, / mit dem du spielst, den du im Schoß hältst«; oder 3.8–9: *nec sese a gremio illius movebat, / sed circumsilens modo huc modo illuc* – »und er bewegte sich nicht von ihrem Schoß, / sondern während er bald hierhin, bald dorthin herumhüpfte« (Hvh. D. F.).

15 Julia Haig Gaissler: *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford 1993, S. 243.

16 Das Wort *mellitus* benutzt Catull dreimal: In 3.6 bezeichnet es den Spatzen, in 48.1 die Augen des Iuventius und in 99.1 Iuventius selbst. Mit dieser sicherlich bewussten Wortwahl seitens Pontano wird die Verbindung zu den Catull-Gedichten deutlich.

Eine finale Anspielung auf Catull erfolgt im vorletzten Vers: *et tot basia totque basiabis* – »und du wirst so viel Küsse und so viel küssen« (V. 30). Hier werden die berühmtesten Kussgedichte Catulls, Carmina 5 und 7, zitiert. So heißt es beispielsweise in 5.7: *da mi basia mille, deinde centum* – »Gib mir tausend Küsse, danach hundert«; in 7.9: *tam te basia multa basiare* – »du küsst so viele Küsse«. Bei Catull allerdings bleibt es bei der Aufforderung zum Küssen (Carmen 5) bzw. bei der Feststellung, dass nur eine unzählbare Anzahl an Küssen für den Sprecher genug sei (Carmen 7). Da Lesbia nicht antwortet, wissen Lesende nicht, ob je geküsst wurde. Das inhärent Sexuelle wird nicht ausbuchstabiert, es wird offengelassen. Das viele Küssen dient auch zur Abwehr des bösen Blicks. In Carmen 7 beinhaltet der Vergleich der angemessenen Kussanzahl mit der Menge an Sandkörnern in der libyschen Wüste zudem eine poetologische Positionierung.¹⁷ All diese Feinheiten und Leerstellen fehlen bei Pontano. Das Gedicht ist von Anfang an sexuell aufgeladen, so dass nach vielen Küssen »flüssiger Nektar« fließen kann.

Wie konnte es dazu kommen? Ich fasse den Werdegang des Spatzen zusammen: Catull schreibt zwei Spatzengedichte, in denen der Spatz wahrscheinlich einfach ein Spatz ist, mit dem die Geliebte spielt. Martial deutet den Spatzen (auch) zum Penis um, was v.a. in 11.6 deutlich wird. Pontano erkennt, wie in *Amores* 1.5 gesehen, diese sexuelle Umdeutung des catullischen Spatzen an und macht dabei den Spatzen zur Taube, wobei aber das phallische Element bestehen bleibt. Pontano nimmt mit seiner erotischen Taube die Argumentation des Gelehrten Angelo Poliziano (1454–1494) vorweg. Dieser wird nämlich wenige Zeit später erklären, dass der Spatz bei Catull selbstverständlich ein Penis sein müsse, indem er Martials Lesart in 11.6 heranzieht. Polizianos »Entdeckung« zieht einen wunderbaren Dichterstreit mit Jacobo Sannazaro (1458–1530) nach sich, für den hier kein Platz mehr ist.¹⁸

Die Dichter der Renaissance nehmen Martials Deutung des Spatzen dankbar auf und der bei Catull wahrscheinlich unschuldige Spatz ist nun für immer (auch) ein Penis, selbst wenn er zur Taube aufgeplustert wird.

17 Die Sandkörner in diesem Gedicht liegen in Kyrene und beim Grab des alten Battos. Der hellenistische Dichter und Gelehrte Kallimachos lebte dort und Battos soll sein Vorfahre gewesen sein. Kallimachos' Dichtung hatte einen immensen Einfluss auf die römischen Dichter, v. a. mit seinem Plädoyer für die geistreiche, kunstvolle und anspielungsreiche Kleindichtung (im Gegensatz zum »schlechten« Epos), wie sie Catull in seinem Werk zelebriert.

18 Dazu vgl. z.B. Gaisser: *Catullus*, S. 243–246.

Darstellen, beschreiben, zeigen. Oder: »Je genauer ich hinschaue, desto mehr kann ich mich freuen, dass das, was ich sehe, überhaupt vorkommt.«

I. Ein spröder Anfang mit Kant¹

Literaturwissenschaftler² scheinen irgendwann in die Lebensphase zu kommen, wo sie gerne Geschichten erzählen. Aber bevor ich das tue, sollen doch ein paar theoretische Überlegungen und Unterscheidungen sein:

Die Urteilskraft gehört für Kant zu den drei Erkenntnisvermögen des Menschen; sie steht zwischen Verstand und Vernunft. Als *ästhetische* Urteilskraft ist ihr Grundprinzip, dass sie die ästhetische Erfahrung – gemeint sind damit zunächst einmal umfassend und nicht nur auf die Künste bezogen die Erfahrungen, die uns durch unsere Sinne vermittelt werden (»aisthesis«) – nach ihrer Zweckmäßigkeit beurteilt. Für Kant heißt das: im Hinblick auf das Gefühl von »Lust und Unlust«. Daraus bildet sich dann ein *ästhetisches* Urteil, kein begriffliches. Als *teleologische* Urteilskraft beurteilt sie das, was die Erfahrung vermittelt, im Hinblick darauf, ob es in der Sache selbst, in der »Natur«, uns zweckmäßig scheint. Also nehmen wir z.B. die schönen Äpfel auf den Bäumchen bei uns vor dem Haus: Wie »sinnvoll« ist es, dass sie durch ihren Duft und ihr Aussehen die Insekten anlocken und damit indirekt auch gut für die Vögel sind! In der Ökologie sind diese teleologischen Urteile üblich. Aber das Urteil »schön« ist *mein* ästhetisches Urteil: *ich* finde diese Äpfel schön; ich betrachte sie gewissermaßen als Kunst. Es ist aber zugleich auch *mein* teleologisches Urteil, ehrlicherweise ein wenig zähneknirschend, denn ich esse sie selber gerne, obwohl ich sie geeignet für die Insekten und damit mittelbar für

1 Ich nehme hier ein Problem auf, das mich schon lange beschäftigt. Vgl. ders.: »Tabu, Tabus. Anmerkungen zum Tabu »ästhetischer Affirmation«, in: ders./Klaus Ridder/Friedmar Apel (Hg.): *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*, Bielefeld 2004, S. 297–327; ders.: »Die Kunst der Zustimmung. Eine ästhetisch-theologische Hypothek der Moderne. Mit einem Kapitel zu Brechts später Lyrik«, in: Martin Knechtges/Jörg Schenuit (Hg.): *Verwandlung. Epiphanie II. FUGE. Journal für Religion & Moderne* 5, Paderborn 2009, S. 65–100. – Meinem Freund Manfred Koch danke ich für seine kritischen Anmerkungen und überhaupt für ein Gespräch zu diesen Fragen, das seit nunmehr 35 Jahren nicht abreißt.

2 Leser und Hörer sind hier und weiter im konkreten Fall natürlich auch »sie« – und wer auch immer sonst sich angesprochen fühlen möchte.

die Vögel finde, die mich freuen, wenn sie auf dem Mirabellenbaum, der sogar noch in die Fenster des ersten Stockwerks schaut, herumpicken. Ästhetische und teleologische Hinsichten überlagern sich.

Kants Formulierung des Gefühls von ›Lust und Unlust‹ hat mir aber noch nie wirklich behagt, weil die Sache damit – gerade heutzutage – leicht einen hedonistischen Einschlag bekommt. Und das meint Kant ganz gewiss nicht. Schnell kann daraus sogar eine Bedrohung für die Kunst in ihrer Freiheit werden: Das soll sie leisten, das erwarten wir von ihr, dass wir sie ›genießen‹ können, dass sie uns ›Spaß‹ macht – furchtbar! ›Genuss‹ und ›Lust‹ bzw. ›Unlust‹ erfassen – zum Beispiel – nicht das Moment der Rührung, das vom ›unfasslich‹, ja fast schmerzlich Schönen ausgehen kann wie von Robert Schumanns kleiner Kinderszene *Von fremden Ländern und Menschen* (op. 15, no. 1, 1838). Warum ›fast schmerzlich schön‹? Weil in die Schönheit ihre Vergänglichkeit und ihr Verlust und so ein Moment von Trauer eingeschlossen sind. Sie ist immer eine »fugitive beauté« (Baudelaire, *À une passante*). Eine gute Currywurst kann ich einfach genießen, und das war es dann. Verlust- und Vergänglichkeitsgefühle dürften kaum aufkommen. Ein Bild von Mark Rothko ist aber keine Currywurst.³

Eigentlich ist das alles ganz einfach: Wenn wir sagen, dass diese Landschaft oder jenes Bild schön sei, dann wollen wir damit sagen, dass alles, was wir da sehen, auf eine sinnvolle Weise zusammenpasst, dass es sinnvoll (›zweckmäßig‹) organisiert sei, so dass wir nicht nur ein bloß subjektives Urteil fällen (›Das gefällt mir halt‹, ebenfalls furchtbar, erst recht, wenn dann noch der Rekurs auf das Bauchgefühl kommt!), sondern so, dass es uns scheint, als sei das wirklich etwas, was mit dem betrachteten Gegenstand verbunden ist und zu ihm gehört wie eine Eigenschaft. Deshalb sagen wir auch: Das *ist* aber schön!

Aber Schönheit ist auch nicht alles. Weitergehend sagen wir auch: ›Es passt‹, ›es stimmt‹. ›Einfach‹, fügen wir dann gerne noch hinzu, weil wir glauben, dass der Gutwillige das gleich nachvollziehen kann. Wir wollen damit mehr sagen als: ›Es ist schön‹. ›Verstörend‹, noch nicht einmal irritierend ist es deshalb eben doch keineswegs, obwohl wir nicht schnell sagen können, was das nun soll. An der abstrakten Malerei lässt sich das gut studieren, wenn sie denn etwas taugt. Nehmen wir so verschiedene Künstler wie Agnes Heller, Emil Schumacher, Gotthard Graubner, Pierre Soulages. Jetzt ist vor allem die Kunst der Beschreibung gefordert. An

3 Noch eine eigene, schwierige Frage ist die der Gattungsunterschiede. Inwiefern kann man von einem literarischen *Text* sagen, er sei schön? – Dieser kleine Versuch ist nicht dazu da, dass ich ihm allzu viel Gelehrsamkeit aufbürde. Aber das grundlegende Buch von Joachim Jacob muss hier doch genannt werden: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*, Tübingen 2007.

ihr hängt alles, so schwer sie ist. Sie muss sich auf die ›ästhetische Idee‹ zubewegen, die sich auch in diesen Bildern artikuliert.

›Ästhetische‹ Idee: Was meine ich mit diesem ebenfalls von Kant kommenden Begriff? Unsere Beschreibung wird nie sagen können, was das nun genau *bedeuten* soll, das sich da zeigt. Der fixierende Begriff ist unendlich fern. Aber eine ›Idee‹ ist es trotzdem, also, ganz behelfsweise, etwas ›Geistiges‹, das dem sinnlich Erscheinenden zugrunde zu liegen und es zu organisieren scheint.

Wenn ich etwas so sehe, kann und will ich mein Urteil auch dem andern ›ansinnen‹, wie Kant sagt. Darauf kommt es an, auf diese notwendig subjektive Allgemeinheit. Ich beanspruche eine allgemeinere, über mich hinausgehende Geltung meines Urteils. Wenn ich aber sage: »Einen richtig guten Fleischkäs'-Wecken esse ich für mein Leben gern; er schmeckt einfach so gut«, kann ich dieses Urteil dem andern wohl kaum ansinnen; und dies nicht nur, weil der Fleischkonsum in Verruf geraten ist. Das ist evident. Dass ich mich aber wirklich freue, wenn der Fleischkäs'-Wecken auch einem anderen schmeckt, ich das miterleben kann, steht auf einem anderen Blatt.⁴

Aber nun *genau* zu sagen, worin die Erfahrung der Schönheit oder, weiter gefasst (Soulages ist nicht ›schön‹, aber auch nicht ›hässlich‹), der ästhetischen Zweckmäßigkeit, der ästhetischen Organisiertheit besteht, sei es einer konkreten Landschaft, sei es eines Bildes, ist schon schwieriger. Der Begriff ist dann eigentümlich weit weg von der alltäglichen, unvermeidlichen ästhetischen Erfahrung. Ein triviales Beispiel: Als hin und wieder fernsehender Mensch man den zahllosen Koch-Shows gar nicht mehr entgehen. Und nun geht es los: Das Omelett sei schön fluffig, sagt der Meister. Was meint er bloß damit? *Irgendwie* wissen wir es schon. Wir haben die Erfahrung irgendwann vielleicht schon gemacht, und *irgendwie* können wir das auch sprachlich umkreisen. Aber zwischen dem Begriff der ›Fluffigkeit‹ und der konkreten ästhetischen Erfahrung bleibt eine eigenartige Kluft. Oder die ›schöne Sämigkeit‹ einer Soße. Warum ›schön‹; und was genau ist ›Sämigkeit‹? Wahre Orgien dieser Vergeblichkeit, sprachlich die konkrete ›ästhetische‹ Erfahrung zu erreichen, werden in jeder Weinverkostung gefeiert, und mit jedem Schluck fällt das Scheitern leichter. Und doch ist es so, dass diese ›trivialen‹, also häufig zu machenden ›ästhetischen‹ Erfahrungen durch die Arbeit der Sprache, so mühsam und unbefriedigend sie manchmal sein mag, zu einem mitteilbaren Geschmackserlebnis erst eigentlich werden. Die Sprachbewegung, die sich vollziehen muss, wenn

4 Wie sehr doch das konkrete Leben immer wieder in die Wissenschaft hineinspielt: Gerne denke ich an zwei chinesische Gaststudentinnen zurück und an ihre Freude, als ich sie bei einer Exkursion ins Donautal zu einem Fleischkäs'-Wecken aus der Klostermetzgerei Beuron einlud. Mit ihrer Freude machten sie mir eine Freude.

ich meine Erfahrung einigermaßen angemessen beschreiben will, hat an sich jedoch nicht notwendig etwas Irritierendes. Wieso sollte Bewegung überhaupt, geistige wie körperliche, irritierend sein? Dann müsste ich mich von meiner geliebten Fahrradfahrerei schnell verabschieden.

Also und angelehnt an Kant: Die ästhetische Erfahrung ist durchaus dezidiert und bestimmt, obwohl sie durch keinen Begriff je erreicht werden kann. Das ist in den trivialen Erfahrungen des alltäglichen Lebens grundsätzlich nicht so viel anders als in der Kunst. Was für eine Fundgrube können Musikkritiken sein, um eine Sprache zu beobachten, die den Höreindruck ›treffen‹ soll! Doch was gar kein Problem ist, wenn es um die Ästhetik des Alltags geht (nie werde ich *begrifflich* genau sagen können, warum es mir gefällt, wie wir unser Wohnzimmer eingerichtet haben; doch das macht mir gar nichts aus), wird für viele zu einem auf dem Gebiet der Kunst: Warum ist dort so schwer zu akzeptieren, was in der Ästhetik von Alltag und Lebenswelt so selbstverständlich hingenommen wird: dass die ästhetische Erfahrung nie begrifflich fixiert werden kann?

Insofern ist die ›Eigenlogik‹ des Aisthetischen (verstanden als sinnliche Erfahrung überhaupt) und des Ästhetischen (verstanden als Erfahrung der Künste im Besonderen) notwendig, ja unvermeidlich. Darin kann für einen engen Rationalismus schon etwas Beunruhigendes, vielleicht sogar Verstörendes liegen, weil wir an die Grenzen unserer Sprache kommen. In der historischen Sprachskepsis und Sprachkritik hat sich diese Irritation um 1900 artikuliert. Freilich kann man dieses Ungenügen der Sprache gegenüber dem konkreten Phänomen und seiner aisthetischen/ästhetischen Erfahrung nur dann so dramatisch sehen, wenn man der Sprache selbst einen letztgültigen Ausdrucksanspruch zubilligt. Muss das so sein? Ich schaue den geliebten Menschen an, der mir gegenüber sitzt und den ich schon sehr lange kenne, und schaue ihm zu, das Gesicht, die Augen, die Art zu reden, die ganze Mimik, die Gestik: Und ich verstehe es wirklich, ich kann dieses Gesicht ›lesen‹. Ich kann es nur nicht sagen! Ist das ein Mangel? Die Grenzen meiner Sprache sind nicht die Grenzen meiner Welt.

Dass nun die ästhetische Erfahrung *in den Künsten* darüber hinaus sogar beunruhigend und verstörend sei, ja zu sein habe, folgt daraus aber keineswegs. Fordert man dies, wagt man eine grundsätzliche Funktionsbestimmung der Kunst und formuliert einen kulturellen Imperativ, der nicht so leicht begründbar ist. Die ästhetische Moderne neigt stark zu diesem Selbstverständnis, Unruhe stiften zu wollen (heute nennt man das gerne ›interventionistisch‹ und *erwartet* das von der Kunst auch): seit der späten Aufklärung, der verstärkten Wahrnehmung der psychischen Abgründe im Menschen (Füssli), des Phantastischen (E. T. A. Hoffmann), der Dissonanz (Beethoven), des Ekelhaften und Hässlichen (Baudelaire).

Adornos Negativitätsästhetik scheint bis auf weiteres der theoretische Höhepunkt in diesem Selbstverständigungsdiskurs der Moderne. Man könnte es eine letztlich tragische Kunstkonzeption nennen, die das Verstörende, den Schock, den Wahnsinn favorisiert. Das läuft auf eine Kunstkonzeption hinaus, die von Anfang an das Erhabene privilegiert. Die scheinbar einfacheren Erfahrungen des Schönen, des Verweilens, des Freudehabens am Kleinen usw. werden dann schnell als nicht kunstwürdig diskreditiert. Vielleicht sind sie allein schon deshalb in der Bildenden Kunst, Literatur und Musik unterrepräsentiert? Man kann sich ruhig immer an Kants vielzitierten Satz erinnern: »Die schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe.« Darf das nicht sein? Wäre das kritische, (ver-)störende Potential einer ›Kunst der Zustimmung‹ in geschichtlichen Konstellationen wie den heutigen nicht womöglich geradezu gefordert? Ist nicht gefordert, dass ich mit einem Geltungsanspruch, der über mich hinaus geht (Kant), auch hin und wieder sagen kann: Es ist gut so, wie es ist! Was ich liebe und worüber ich staune, kann ich auch leichter schätzen und achten.⁵ Für die Natur, in der wir sind, gilt das unbedingt!

II. Falke oder Sperber und meine Schwester⁶

Sie kann stundenlang fast regungslos auf den Klippen sitzen und auf das Meer schauen, die Ellbogen auf die Oberschenkel gesetzt, das Fernglas fest in der Hand. Wenn sie so sitzt, weiß ich, dass sie genau dort hingehört. Sie versteht sich in dem, was sie tut, ganz von selbst. »Kannst du einen Falken, wenn er 30 Meter über dir fliegt, von einem Sperber unterscheiden?«, frage ich meine Schwester, die Biologin, die es liebt, Vögel zu beobachten. »Soll ich denn?«, fragt sie zurück? Ja, soll sie? Warum sollte sie so genau hinschauen? Welchen Sinn hat es, Sperber von Falken unterscheiden zu können? Sie schaut mich ziemlich nachdenklich an. Dann folgte ein kleiner Vortrag: Dass Falken anders fliegen als Sperber; dass sie rütteln, Sperber aber nicht; dass sie auch etwas anders aussehen und andere Jagdgebiete haben. Ich staune, was sie alles weiß und wie genau sie hinschauen kann. »Siehst du den dort? Was ist das nun?« Sie kann genau hinschauen, weil sie schon weiß, dass es zwei Arten gibt, Sperber und Falken. Trotzdem ist es für sie wichtig, jedes Mal neu genau hinzuschauen und den einzelnen

⁵ Wie gesagt: Nicht zu viel Gelehrsamkeit; dennoch: Albert von Schirnding: *Am Anfang war das Staunen. Über den Ursprung der Philosophie bei den Griechen*, München 1978; ein wirklich ›schönes‹ Buch!

⁶ Ich danke meiner Schwester Eva-Maria Diehl, dass sie sich wieder einmal so freundlich und offen auf ihren Bruder eingelassen und an diesem Abschnitt des Aufsatzes mitformuliert hat.

Vogel in seiner Eigenart aufmerksam zu beobachten. Es gefällt ihr nämlich, diese zwei Greifvogelarten gerade dann zu unterscheiden, wenn sie ihr begegnen. »Draußen in der Natur«, wie sie gerne sagt. Für sie ist das die Natur, was ihr, wenn sie draußen ist, konkret begegnet. Wenn sie »draußen« war, kann es sein, dass ich eine ganze Liste aufgezählt bekomme, was sie alles gesehen hat: Fischadler (»den musst du dir mal genau anschauen, der hat eine Brille auf«); Seeadler (»der ist viel größer!«), Gänsesäger, Mittelsäger, Eiderente, Pfeifenente, Reiherente, Schwarzspecht ... Solche Listen gibt es auch beim Wörtersammler Jean Paul. Aber dann kommt oft eine Geschichte hinzu: Wie am Morgen eine Mittelsäger-Mama mit fünf Jungen im Schlepptau durch die Bucht geschwommen sei; und am Nachmittag waren es plötzlich acht Junge. Offenbar hat bei einer anderen Familie der Fuchs zugebissen. Da wurden die drei kurzerhand adoptiert. »Das kommt wirklich vor. Ist das nicht toll?«

»Irgendwie habe ich schon auch ein wissenschaftliches Interesse. Ich will nämlich wissen«, sagt sie, »ob diese Art an diesem Platz vorkommt, ob ich also wirklich richtig gesehen habe. Denn ich freue mich daran, wenn Vögel irgendwo vorkommen, ganz besonders wenn es sich um Greifvögel wie Falken handelt. Denn die sind – vor allem der Wanderfalke – doch inzwischen sehr selten. Sperber sind nicht so stark gefährdet. Das freut mich immer, wenn ich in einem Lebensraum bin, der offensichtlich seltene Vögel noch fördert. Weißt du, was ich meine? Es ist ungefähr so, wie wenn man sich darüber freut, eine Orchidee oder eine andere seltene Pflanze für sich entdeckt zu haben, obwohl man natürlich lange schon weiß, dass es sie gibt und wo sie überhaupt wachsen können. Wenn ich nur denke, ›oh, da fliegt ein größerer Vogel über mir‹, dann mach' ich mir doch keine Mühe und habe kein Interesse daran, zu wissen, was das für ein Vogel ist. Wenn ich aber dann schon etwas genauer hinschaue und erkenne, dass es ein Raubvogel ist und keine Taube, dann ist es ja auch schon interessanter. Und je genauer ich den Vogel bestimme, umso mehr kann ich mich darüber freuen, dass dieser Vogel in diesem Gelände, wo ich mich gerade aufhalte, überhaupt noch vorkommt. Und ich sehe auch sehr viele Details, jedes Mal neue, die mich erfreuen.« Sie sagt wirklich ›erfreuen‹. Das klingt ein wenig altmodisch und frischt auch meine Freude auf. »Denn Vögel sind doch einfach extrem schön, oder?« ›Oder‹ sagt sie nicht nur, weil es so üblich ist. Sie möchte wirklich, dass ich das verstehe. »Ja, und wenn ich mich dann in meiner gewohnten Umgebung befinde, dann kann ich diesen Falken (ich nehme an, du meinst den Baumfalken, oder?) da schon öfter gesehen haben. Und dann erfreue ich mich erst recht, dass er noch immer hier vorkommt. Ich habe halt immer auch im Kopf, was benötigt wird, dass der Sperber, der Falke etwas zum Essen findet«. Sie sagt »zum

Essen«, nicht »zum Fressen«, weil sie diese natürliche Welt liebt, in der sie ist; und in ihr essen auch die Tiere. Vielleicht ist ihr das Fressen der Tiere auch etwas fremd geworden wie ihre Kindheitsmuttersprache, weil sie schon sehr lange weg ist. Manchmal scheint sie nach dieser Kindheitsmuttersprache wieder zu suchen, gerade wenn sie mit mir spricht, und mit ihr eine erfahrbare, vielfältige natürliche Welt, die ihre und meine Erinnerung geprägt hat. »Und dass eben der Lebensraum dieser Vögel erhalten werden muss und offensichtlich auch die nötigen Kleintiere noch vorhanden sind und nicht vergiftet sein dürfen, damit der Raubvogel seine Jungen hoffentlich großziehen kann, das finde ich unbedingt. Bei Turmfalken gibt es, glaube ich, noch immer die Nestbewacher, da es doch so Idioten gibt, die Eier klauen und mit Falken handeln, was ja kriminell ist.« Das genaue Hinschauen, Beschreiben, Zeigen, und dann die kategorisierende Erkenntnis und komplexere Bewertung in ökologischen Kontexten schließen sich für meine Schwester gar nicht aus. Dass sie so aufmerksam beobachten, genau beschreiben und erklären kann, ist für sie eins. Es geschieht bei ihr aus einer tiefen Zuneigung zu der Welt, in der sie ist, »draußen in der Natur«. Ausdruck dieser Zuneigung ist auch ihre Sorge um diese Welt. Mich lässt sie daran teilhaben. Ich bekomme von ihr das alles großzügig geschenkt.

Ich hatte ihr geschrieben, ob ich ihr, der Ornithologin, diese Frage nach Falke oder Sperber stellen dürfe. Etwas daran gefällt ihr nicht. »Aber als Ornithologin solltest du mich nicht bezeichnen. Ornithologen sind manchmal auch solche Menschen, die häufig Vögel auf ihrer Liste abhaken wollen und deshalb so genau hinschauen.« Sie will sich nicht auf die Fachfrau dieses Typs festlegen lassen. Aber dann fährt sie fort: »Nein, da bin ich zu streng und zu pauschal. Man muss auch bei den Menschen genau hinschauen. Es gibt nämlich solche und solche Ornithologen. Es gibt nämlich Ornithologen, die engagieren sich andererseits doch auch viel mehr für die Vögel, als ich das tue, z.B. durch Vogelzählungen und Vogelberingungen. Da sind wichtige Arbeiten, um die Vogelbestände zu kontrollieren.«

»Ich bin eine Biologin, eine Vogelliebhaberin. Ich melde seit Neuestem alle meine Bestimmungen, Vögel oder Pflanzen und andere Tiere an die Schwedische Artdatenbank. Auch in der Hoffnung, dass die Behörden, die Abholzungen genehmigen, hoffentlich auch mal dort reingucken und sehen, welche Schätze es im Weltnaturerbe gibt. Das machen sehr viele, auch Ornithologen, hier in Schweden. Meist liefert man dann noch ein Bild dazu ab und beschreibt den Fund noch genauer, so dass ein Experte, der für die jeweilige Artengruppe Verantwortung hat, die Bestimmung kontrollieren kann. Auch deshalb muss man genau hingucken und auch den Lebensraum (ganz richtig von dir geschrieben!) und die Tageszeit und die Aktivität (bei der Jagd, beim Brüten ...) beschreiben können. – Also, jetzt bin ich richtig ins

Reden gekommen und will doch, zusammengefasst, bloß sagen: Nur, wenn man genau hinschaut, kann man den Reichtum seiner Umgebung erkennen oder auch die eventuelle – meist von Menschen verursachte – Verarmung.

Der Sperber macht übrigens ein paar rasche kurze Flügelschläge und gleitet dann ganz lautlos und elegant zwischen den Bäumen und Ästen.«

Bei ihr hat der Vogel das letzte Wort. Wie er sie fasziniert, wenn sie ihm ganz aufmerksam zuschaut. Wenn sie so schaut und mir das schreiben will, wird ihre Sprache ganz fein und poetisch. »Gleitet« sagt sie sonst nie.

III. Paulas ›Oh!‹

Paula ist zwei Jahre und zwei Monate alt. »Guck mal, Papa«, ruft sie ihrem Vater zu, als sie auf einem Spielplatz eine senkrechte Leiter hinaufsteigt. Offenbar weiß sie, dass sie jetzt etwas Besonderes und Neues kann. So selbständig hat sie sich vorher noch nie so hoch hinauf getraut; und der Vater ist dabei ziemlich weit weg. Sie will das gerade ihrem Vater zeigen, was sie jetzt kann, nicht irgendjemandem. »Eine Spinnwebe, da!« Beim Herunterklettern, Sprosse für Sprosse, auch das kann sie jetzt schon, hält sie einen Moment inne, schaut nach rechts in eine Ecke der Sprossen und sagt wieder: »Oh, eine Spinnwebe!« Das sagt sie jetzt aber viel leiser und schon eher wie zu sich selber. »Oh«, sie zeigt jetzt sich selbst, was sie gesehen hat und worüber sie staunt. Sie staunt nicht mehr vor ihrem Vater, sondern für sich und vor dem, was sie sieht, und vielleicht auch, weil sie es jetzt benennen kann. Dann steigt sie weiter hinunter, zögert noch einmal und sagt noch leiser: »Oh, noch eine Spinnwebe.« In ihrem Zeigen und Staunen hat sie ein Verhältnis zugleich zu sich selbst wie zu ihrer Welt. Sie scheint nichts damit erreichen und bewirken zu wollen, außer die Spinnwebe wahrzunehmen und ihr Staunen auszudrücken. Wie sie dabei ›oh!‹ sagt, leicht singend fast und ganz zart. Indem sie so ›oh!‹ sagt, sagt sie etwas über die Welt, in der sie jetzt ist, da, auf der Leiter, beim Herunterklettern, und was diese Welt jetzt für sie ist. Ich bin froh, dass ich von dieser Szene ein kurzes Video habe, das mir dieses ›Oh!‹ bewahrt. Ganz oft habe ich es schon angeschaut. Ich möchte Paulas ›Oh!‹ nicht mehr vergessen.

IV. Sarah Kirschs Tiere

Sarah Kirschs Werk kennen nicht mehr viele. Das kann man nur bedauern. Lange bevor ›Nature Writing‹ *en vogue* wurde, hat sie es schon gemacht auf ihre ganz einmalige Weise. Sie verschränkt ihre Achtung und Auf-

merksamkeit für die natürliche Welt mit ihrer ganz subjektiven auf ihr Schreiben, ihr Leben am Rand, erst in der DDR, dann in Tielenhemme hinterm Eiderdeich. Das gelingt ihr so gut, dass beide ihr Recht nicht verlieren: die Natur, die sie liebt, und das beobachtende, empfindende, sich mit sich selbst verständigende Subjekt. Noch etwas didaktisch, aber nicht ohne Witz und Ironie schreibt sie 1965 in ›Gespräch mit dem Saurier‹ dieses kleine Gedicht:

Der Saurier

das böse Tier
 war im Norden
 so groß geworden
 und so mächtig
 und so prächtig
 daß ihn befiel ein Wahn:
 Er fraß die Sonne aus ihrer Bahn.
 In der Eiszeit
 da war es soweit
 vorbei alle Freud
 da starb er aus.
 Lerne daraus!⁷

Nun kann man sich seine Gedanken machen über diesen Saurier, »das böse Tier«, eine ganz eigene Spezies im Norden, die sich »prächtig« und »mächtig« dünkt und bereit scheint, in ihrer unersättlichen Gier und ihrem kosmischen »Wahn« sich selbst abzuschaffen, bevor etwas gelernt ist. Oder selbstironisch: »Am Mittag schlag ich ein Rad ich bin ein Pfau.«; »diese Sucht / Die Welt mit Pfaueneiern zu belegen«.⁸ In *Zaubersprüche* (1973/74) heißt es: »Was bin ich für ein vollkommener weißgesichtiger Clown / Am Anfang war meine Natur sorglos und fröhlich / Aber was ich gesehen habe zog mir den Mund / In Richtung der Füße.«⁹ Was sie politisch gesehen hat, wissen wir inzwischen; was sie für unsere *natürliche* Welt vorausahnt, können wir schon sehen und werden wir, wie zu fürchten ist, noch viel dramatischer sehen. Das letzte Gedicht von *Schneewärme* heißt *Krähengeschwätz*; und ebenfalls in diesem Band ist zu lesen: »Bin einmal eine rote Füchsin ge- / Wesen mit hohen Sprüngen / Holte ich mir was ich wollte. // Grau bin ich jetzt grauer Regen. / Ich kam bis nach Grönland / In meinem Herzen«.¹⁰ Sarah Kirschs Gedichte über Landschaften, Pflanzen, Tiere und über sich selbst setzen oft scheinbar bukolisch an. Aber leicht werden alle diese Elemente zu melancholisch und pessimistisch

7 Sarah Kirsch: *Gespräch mit dem Saurier*, Berlin 1965, S. 30 (*Der Saurier*).

8 Sarah Kirsch: *Katzenleben. Gedichte*, Stuttgart 1984, S. 27 (*Schneelose Zeit*).

9 Sarah Kirsch: *Zaubersprüche*, Ebenhausen bei München 1974, S. 43 (*Besinnung*).

10 Sarah Kirsch: *Schneewärme. Gedichte*, Stuttgart 1989, S. 47 (*Wintermusik*).

gedeuteten Zeichen: »oh weh / Sagt mein Kind wenn es das Wort / Gras rückwärts liest oder Leben«. ¹¹ Auch ein »oh!«, aber eines mit »weh«. Das »grüne Schinderauto« – »Ich kenne den Alten der nie etwas bringt«, ¹² fährt schon hinter dem Deich, und »[f]ünf Arten von Käse« liegen auf dem Tisch, »der sog. Leichenfinger darunter«. ¹³ Bei Droste-Hülshoff, so Sarah Kirsch im Vorwort zu ihrer Droste-Ausgabe, werde »sogleich das Lied vom Tod« angeschlagen. ¹⁴ Bei ihr selbst häufig auch. Droste-Hülshoff ist für sie eine besonders wichtige Bezugsautorin. Ihr »würde [sie] gern Wasser reichen«. ¹⁵ Was für eine schöne Mehrdeutigkeit dadurch, dass der Artikel fehlt! Sarah Kirschs Zoologie lässt nicht selten, was ihr die Puristen der Naturdichtung vorgeworfen haben, eine Emblematisierung der Bedrohung entstehen, die sich mit der Reflexion des Sinns und der Möglichkeit des Schreibens verbindet. Ihre Lieblingstiere sind Schafe, Katzen, Vögel aller Art, gerne Krähen und Raben. Aus dem Prosaband *Allerlei-Raub* von 1988 diese kleine jeanpaulleske Schafsliste: Die

holländischen Texelschafe, Schwarzköpfe, Romanow-Mütter daneben mit ihren langbeinigen Lämmern, die fast ausgestorbenen Skudden, große Merinos, das Coburger Fuchsschaf, einige Leine-Schafe drängelten sich, und selbst ein Kärntener Brillen-Schaf konnte ich erkennen. Wunderschöne Bergschafe, deren herabgesunkene Ohren ihnen den sanften Ausdruck verleihen, quirlten als letzte in das Gewinde des Grals. Spät in der Weltzeit vielleicht [...] öffnen wir unsere Arche mancherlei Schafen. ¹⁶

Besonders schön, dieses altmodische »mancherlei«. »Aber die Dichter lieben [auch und besonders] die Katzen«,

Die nicht kontrollierbaren sanften
Freien die den Novemberregen
Auf seidenen Sesseln oder in Lumpen
Verschlafen verträumen stumm
Antwort geben sich schütteln und
Weiterleben hinter dem Jägerzaun
Wenn die besessenen Nachbarn
Immer noch Autonummern notieren
Der Überwachte in seinen vier Wänden
Längst die Grenzen hinter sich ließ. ¹⁷

¹¹ Ebd., S. 10 (*März*).

¹² Ebd., S. 42 (*Schwarze Spiegel*).

¹³ Ebd., S. 25 (*Stoffwechsel*).

¹⁴ *Annette von Droste Hülshoff*, ausgewählt von Sarah Kirsch, Köln 1986, S. 9; der Band enthält auch Drostes großes Krähen-Gedicht von 1844 (*Die Krähen*, S. 36–41).

¹⁵ *Der Droste würde ich gerne Wasser reichen* ist Kirschs Einleitungs- und Widmungsgedicht in ebd., S. 5.

¹⁶ Sarah Kirsch: *Allerlei-Raub. Eine Chronik*, Stuttgart ²1989, S. 23 f.

¹⁷ Kirsch: *Katzenleben*, S. 74.

Das ›Katzenleben‹ wird zur Metapher der Dichterin selbst. Aus dem Gedicht *Funken* in *Schneewärme*:

Unstet schweifend kam ich
 Hierhin und dorthin stets noch
 Fand ich Wasser berauschende Beeren
 Einen verblichenen Mantel dünn
 Wie die Ohren von Katzen.
 Reime und Lügen sagte ich
 Denen die es danach verlangt hat
 Das wuchs nach wie
 Eidechschwänze und
 Schlangenhaut [...].¹⁸

In ähnlicher Weise holt Sarah Kirsch die Krähen in ihre Schreib-Welt hinein; diese Vögel, die schon Wilhelm Müllers Wanderer auf seiner letzten Wanderung begleiten, Nietzsches Narr auf seiner »Winter-Wanderschaft« registriert (*Vereinsamt*, 1894) und noch eines der spätesten Bilder van Goghs bevölkern (*Kornfeld mit Krähen*, 1890): »Schwarze gemauerte Wolken / Der letzte unverborgene Stern / Krähen die zum letzten Abendmahl fliegen«. ¹⁹ »Viel Unheil zeugt er«, der Nordwind, »daß die zahllosen Krähen / Schauervoll in ihn sich erheben mit krachenden Schwingen«. ²⁰ *Eremitage* schließt mit den Versen: »Die Tintenzüge aus meiner Feder / Mit ihren Füßchen und Krönchen / Fallen her über das weiße Papier / Krächzen wie Raben.« ²¹ Aus dem Text der bedrohten Natur webt Sarah Kirsch das Gewebe ihrer Texte: »Wie Fliederdolden sitzen die / Blauen Krähen jetzt in den Büschen / Träge Federtiere wenn die Geduld / Durch den alten Teppich der Wiese / Wieder den Faden zieht [...]« ²² Motivische Verbindungen, Doppeldeutigkeiten, Mehrfachbezüge, kunstvoll gehandhabte Zeilensprünge, weitgehender Verzicht auf Satzzeichen, melodiose, rhythmisierte Sprache: dies sind nur einige Besonderheiten von Sarah Kirschs Gedichten. *Allerlei-Rauh-Werk* von Gegenwartserfahrung, Erinnerung und von Sorge um die natürliche Welt, in der sie ist. Ihre poetischen Texturen unterscheiden sich von der einsinnigen strategischen Rede des Alltags und verlangen uns eine Nachdenklichkeit und Bereitschaft zum ruhigen Zuhören ab, die uns in unserem »Klug- /Heitsjahrhundert« so fehlt. ²³ »Keiner weiß viel und weise / Ist niemand unter den Menschen / Jung war ich vor langer Zeit / Eine Abtrünnige lebe ich / Zwischen den

¹⁸ Kirsch: *Schneewärme*, S. 68.

¹⁹ Ebd., S. 21 (*Überfahrt*).

²⁰ Ebd., S. 24 (*Der Nordwind*).

²¹ Ebd., S. 65.

²² Ebd., S. 61 (*April*).

²³ Ebd., S. 72 (*Luftspringerin*).

Meeren schlafe / Auf Birkenblättern während der / Eisvogel beharrlich
 nach / Beute taucht«. ²⁴ Der Eisvogel, »das flüchtige, das schöne Tier«, diese
 Erinnerung an die glücklichen halkyonischen Tage. ²⁵ Von Ferne klingt da
 auch ein Ton durch, den man schon gehört zu haben glaubt: in Brechts
Vom armen B. B. und An die Nachgeborenen.

VI. Mimesis

Mimesis ist bei Aristoteles die zentrale Aufgabe der Kunst des Theaters. Aber was ist das, Mimesis? Etwas zur Darstellung bringen, was nicht unbedingt in empirischer Hinsicht wirklich ist, aber möglich und wahrscheinlich, also denkbar und vorstellbar. Das, was hätte sein können oder sein könnte. Und was ist das Wahrscheinliche, Denkbare und Vorstellbare? Die Sache wird schnell noch verwickelter. Das aufgeklärte Zeitalter wird sagen: Das, was *vernünftigerweise* denkbar und möglich ist. Doch schon Lessings kluge Minna von Barnhelm fragt ihren ›Herrn Major‹, wie vernünftig denn diese Vernunft tatsächlich sei. Die Einsicht, dass die so vernünftige Vernunft auch nicht ohne die empirische Welt auskommt, hat zu dem sensualistischen Grundsatz geführt, dass nichts im Verstande sein könne, was nicht vorher schon in den Sinnen gewesen sei. Auf die Künste und ihre Mimesis gewendet: Sie können sich nicht sinnvoll entwickeln, wenn sie sich nicht immer wieder auch auf die Erfahrungswelt hin ausrichten, sie in sich aufnehmen, sich mit ihr auseinandersetzen. Andernfalls droht Stagnation und Sterilität. Man kann das an der Geschichte der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts ablesen, die längst in ihrer epigonalen Phase angekommen ist; und man sieht nicht recht, von woher sie sich erneuern könnte. Oder an einer Literatur, die nichts sein will, als ein freies Spiel der Sprachzeichen ohne Referenz. Was bei Mallarmé noch eine Befreiung von den Daumenschrauben des Realismus war, enthielt von Beginn an die Option auf Bedeutungslosigkeit.

Oft wird auch heute noch ›Mimesis‹ mit ›Nachahmung‹ übersetzt. Ältere Aristoteles-Übersetzungen haben es schon so gehalten. Das hat seinen Grund: Durch Nachahmung lernen wir. An der Nachahmung haben wir von Kindheit an eine Freude, sagt auch Aristoteles. Wir sind also anthropologisch motiviert nachzuahmen. So ist es überhaupt: Man muss den Kindern zuschauen, wenn man etwas von den anthropologischen Grundlagen der Kunst begreifen will. Wenn sie die Sprache lernen, wiederholen sie Wörter

²⁴ Ebd., S. 64 (*Eremitage*).

²⁵ Uwe Kolbe: »Eisvogel«, in: ders.: *Lietzenlieder*, Frankfurt a.M. 2012, S. 84.

ständig und bekräftigen für sich die durch Sprache repräsentierte Welt. Ihre Kommunikation ist den Älteren gegenüber oft bestätigend und zeigend. Im Neuen, das sie ständig lernen, äußert sich das Bedürfnis nach Affirmation der Welt, in der sie bereits sind und die sie sich weiter erschließen.

Aber trotzdem: Mimesis ist nicht nur Imitatio. Die Übersetzung von Mimesis ins Lateinische ›imitatio‹ und dann ins Deutsche ›Nachahmung‹ führt schnell in die Irre. Literatur kann gar nicht nachahmen. Das Rhythmische, Lautmalerische, das Klangliche überhaupt, auf all das wird in dieser Frage der Nachahmung der Literatur gerne verwiesen. Aber das ist nur ein Grenzfall. Literatur kann nur Sprachzeichen verwenden, die etwas bedeuten. Zum Beispiel ›Falke‹ oder ›Sperber‹ oder ›Spinnwebe‹. Wenn ich dann keine weiteren Kenntnisse und kein Erfahrungswissen habe, das mir hilft, Begriffsinhalte mir vorzustellen, mir ›einzubilden‹, wird mir das Bezeichnete immer abstrakt bleiben, nur ein Sachverhalt, den ich sogar falsch einschätze. Die Nachahmung geschieht bei Lesern und Hörern von Literatur in der Ein-Bildung und durch Erinnerung an eigene Erfahrungen.

Je intensiver und präziser die empirische Welt durch die Kunst *dargestellt* (Bildende Kunst) und *beschrieben* (Literatur) wird, desto deutlicher wird sie auch *gezeigt* und wird auf sie *gezeigt*. Wer darstellen, beschreiben und zeigen kann, ist aber nur scheinbar neutral oder gar ›objektiv‹. Er muss auswählen, was ihm wichtig ist, worauf er den Blick lenken und selbst gestaltende Aufmerksamkeit und Sorgfalt richten möchte. Das Individuum in seiner Subjektivität lässt sich nicht einfach aus dem ästhetischen Diskurs hinauskomplimentieren. Es ist doch eigentlich auch die Instanz, die uns, die Leser, Hörer, Betrachter, immer interessieren sollte. Das Kunstwerk ist ein Individuum wie der, der es hervorbringt, und der, der sich darauf einlässt. Trotzdem sind beide immer und unvermeidlich *›fait social‹*. Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1951) kann man nicht oft genug in Erinnerung rufen. Denken wir an den Sperber, den Falken und Paulas Spinnennetz, dann kommt das *›fait naturel‹* hinzu. Dass das auch für uns Menschlein gilt, dringt noch immer nicht überall durch. Also darstellen, beschreiben, zeigen. Und vielleicht auch einmal und gerade so: durch die Aufmerksamkeit, in der das wahrnehmende Subjekt sich zurücknimmt, ohne gleich zu verschwinden: zustimmen, achten, schätzen – und sogar eine Freude daran haben und nicht gleich im Verstehen haben und besitzen wollen und womöglich zerstören.²⁶

²⁶ Es ist bezeichnend, dass Bruno Latour so viel Irritation hervorgerufen hat und Spott bis hin zu sarkastischer Witzerei hat ertragen müssen, als er *Jubiler ou les tourments de la parole religieuse* veröffentlichte; Paris 2013, deutsch 2016. – Was ich hier nur andeuten kann: Dass eine Ästhetik der Negativität womöglich indirekt und unfreiwillig dem zuarbeit, was man vor vielen Jahren einmal ›instrumentelle Vernunft‹ genannt hat.

Utopia: Ways of Thinking, Ways of Imagining

»We must be *realistic* in our utopianism,« declared the great American sociologist C. Wright Mills. To which we have to say: no, we mustn't, not at least if we wish to remain true to the main purposes of utopia. For such purposes, »realistic« depiction, or the search for a real place that is utopia, or attempts to realize utopia in practice, run the risk of undermining the greatest strength of utopia. The closer utopia gets to reality, the less effective it is *as* utopia. When Thomas More, in 1516, coined the Latin neologism »utopia,« he conflated two Greek words, *eutopia* – the good place – and *outopia* – nowhere or no place. Utopia is the good place that is nowhere. That is its essential characteristic. It does not exist, however much we might wish that it did (and wishing is in fact what it seeks to instill). If we attempt to realize it in practice, if we treat it as some sort of blueprint for the ideal society, we are likely to end up with a monstrosity, a gross perversion or inversion of the original vision (that is what the anti-utopia or dystopia usually tries to show, as was the explicit intention of Aldous Huxley's *Brave New World*, 1932).

What that means is that utopia is primarily an expression of the imagination. It is a fiction, however much it may derive some of its elements from real life and real societies (perhaps true of all fiction). Whatever uses to which it might be put, its basic form is the imaginative depiction of the good society – with whatever fanciful details might suit the author to add colour and appeal (the use of gold to make chamber-pots, for example, as in More's *Utopia*).

That means in turn that utopia has found its most characteristic expression in the literary utopia, a species of the novel. It tells the story of a traveller who »discovers,« often by chance or accident, a land of perfection or near perfection, often in a far-away land or a remote valley; or it describes a dreamer who awakes, sometimes after a sleep of centuries, in a society that seems to have solved all the social problems that have wracked the society of their own times. Later it was possible for the traveller to escape the confines of the earth altogether, to find the perfect society on the Moon or on Mars. Of such a kind were some of

the most famous and influential utopias of all times: More's own *Utopia* (1516), Francis Bacon's *New Atlantis* (1627), Edward Bellamy's *Looking Backward* (1888), William Morris's *News from Nowhere* (1890), H. G. Wells's *A Modern Utopia* (1905).

At the same time, also as a species of imaginative fiction, the anti-utopia or dystopia countered with its own vision of a systematically deformed or oppressive society, drawing as often as not on many of the elements found in utopian societies, now denounced as dysfunctional, de-humanizing or tyrannical. Such were the famous dystopias, Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726), Samuel Butler's *Erewhon* (1872), Evgeny Zamyatin's *We* (1920), Aldous Huxley's *Brave New World* (1932), George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* (1949). Sometimes utopia and anti-utopia were combined in the same work, as to some extent was true in the original *Utopia* of More's, also in Swift's *Gulliver's Travels* and in such more recent works as Ursula Le Guin's *The Dispossessed* (1974). The combination showed vividly the extent to which utopia and anti-utopia were mirror-images of each other, using the same literary forms and techniques, the difference lying in the contrasting evaluation and assessment of the societies presented for inspection.

But if utopia flourished mainly as a literary genre, that did not stop it finding a legitimate extension in other forms of human thought, other expressions of the human imagination. Once utopia had been announced, once it had been formulated as a project, it was possible for other kinds of creativity to funnel their purposes into it. So the old Greek tradition of the »ideal city,« revived in the Renaissance, was able to be seen as a species of utopia, realized in such writings as Tommaso Campanella's *City of the Sun* (1623). Various types of social experiments, as for instance Robert Owen's New Lanark, could be written up as a utopia, as in Owen's *A New View of Society* (1813). Many of the socialistic or religious communities that were formed in Europe and North America in the 19th century, such as Brook Farm or Oneida, could be hailed, by their founders as well as observers, as »utopian communities.« And even social theory could be seen as »utopian«, sometimes derisively, as in Marx and Engel's views of socialist theory other than their own, but sometimes in celebration, as in the writings of Charles Fourier and Etienne Cabet.

In some cases, the net of utopia was thrown even wider. Karl Mannheim, in *Ideology and Utopia* (1960), saw utopia as all strivings towards the future society, from religious messianism to socialist movements. Paul Ricoeur, in his *Lectures on Ideology and Utopia* (1986), went even further. In the concept of utopia, he said, »the field of the *possible* is now open beyond that of the *actual*; it is a field, therefore, for alternative

ways of living.« Both writers seemed to see utopias as what the French nineteenth-century thinker Alphonse de Lamartine called »premature truths,« glimpses of an alternative reality that would in the future conceivably be realized by new social movements.

Some of these uses must make us pause. Utopia is being made to do *too* much. It loses its specificity if it can come to be applied to so many phenomena, in so many different fields. Ernst Bloch's *The Principle of Hope* (1986), which rolls together fairy-tales, religious apocalypticism, utopian communities, socialist theories, artistic representations of paradise, and examples from several other genres, is one of those works where the concept of utopia seems inflated beyond interesting and instructive applications.

But it is still right to acknowledge the heterogeneity of utopia, its capacity to take many shapes and forms. Once launched, it clearly appealed to writers, thinkers, and artists of many different kinds. We have looked briefly at literary utopias, and the genre of utopian social theory. One form of the latter has found a significant place in contemporary urban social theory. One of us, Katya Makarova, an urbanist, has been teaching a course on »Future Cities« which draws on this work. The course was conceived during the period of the Covid-19 pandemic, a period of great anxiety and uncertainty.

The pandemic, combined with global challenges of climate change, growing inequality, racism, and threats to democracy, laid bare the deep problems and contradictions of our cities and our societies. The premise of the course is that the crisis is an opportunity to remake our cities but for this we need not only practical efforts but also exercises of the imagination – ideas and visions that motivate and give shape to our efforts.

Cities – and our possible urban futures – are a propitious topic for broader sociological analysis. If our future is irreducibly urban, cities, as a »laboratory of social change,« as the Chicago sociologist Robert Park put it, are a window onto the larger society. The very materiality of the city (and the ways in which it literally embodies the intangible qualities of social life) lends itself to forms of urban utopianism – and urban imaginaries more generally – as »social thought in three dimensions,« in Robert Fishman's expression. What forces will direct urban developments? What and who are cities for? Can we conceive of alternative possibilities for our cities?

The influential strand of utopian urbanism in the late 19th and early to mid-20th century, one that re-invented and enriched the »ideal city« tradition not only in literature but also across urban planning, architecture and related fields, lends itself very well to pursuing these larger questions. Such visionaries as Ebenezer Howard, Le Corbusier and Frank Lloyd

Wright responded to the problems of capitalist industrial urbanization by developing alternative visions of future cities. Despite the differences between them, they all were driven by the desire for radical social changes that would deliver the benefits of modern urbanism in more equal and just ways. In developing their visions, all three of them rejected the idea that imagination should work within the system, nor did they limit themselves to what was immediately attainable.

Translating these visions into actual practice in the post-World War II period produced urban developments all over the world that have been much criticized – and justly so. But this critique ultimately led to the wholesale and quite unjustified rejection of the legacy of these urban utopias, even to the point of proclaiming the death of utopia. The pendulum seems to have swung too far in this direction. Teaching a course on »Future Cities« offered an opportunity to revisit the past »Cities of Tomorrow,« and to think about how these forms of utopian urbanism may speak critically to current urban conditions and challenges. The need to re-think what is the »Good City« is stronger than ever.

Students in the course initially expressed great scepticism at the idea of utopia. They thought it naive and fanciful. They also thought it dangerous. Above all, it concerned itself with the impractical and unrealizable. Themselves products of the specific socio-historic context of the turn of the 21st century, they tended to believe in the »technological fix,« and the market as the best solution to social problems. Studying and engaging with utopia, they thought, distracted one from the pressing practical concerns of the present. If they were inclined to engage with the utopian tradition at all, it was the dystopia, not the utopia, that appealed them. It seemed to be more realistic in its depiction of our present condition and likely future, and to show the futility of attempting radical social change.

What for many students altered their sceptical attitude towards utopian thinking was when the course engaged in the study of the hurricane Katrina that struck the city of New Orleans in 2005 with devastating consequences. In looking at how the authorities dealt with the effects of the hurricane over the two decades since its occurrence, students were led to see how impoverished was the thinking behind the efforts at reconstruction, and how disturbing the results. After an unprecedented investment of resources – over \$140 billion – over the twenty years of recovery efforts, the city today is smaller, poorer, and more unequal. New Orleans today ranks as the most income-unequal major city in the US, and its population is 23% smaller than it was in 2000.

In explaining this outcome, commentators increasingly point to the lack of a clear vision to re-imagine the city as a socially and environmentally

sustainable metropolis. The recovery programs supported efforts to replace what was lost (and had already been failing), not building something stronger and better. Ultimately, many of the recovery programs were used to justify major private sector takeovers of public services such as education, medical care, and housing, and to treat citizens primarily as consumers. What this example reveals is that the continuing privatization of the economy and society is fuelled in large part by the privatization and impoverishment of the prevailing social imagination. What dominates is the push towards individualism and market justice.

The case of Katrina highlighted the importance of the social imagination as a device for social reconstruction and social change. In the words of the social theorist Arjun Appadurai, »imagination today is a staging ground for action, not only for escape.« Students in the course came to recognize the value of utopia as an analytical tool, and as a potent approach to sociological investigation.

What students learned about utopian thinking can be put somewhat schematically as follows.

Utopia is concerned not so much with the details of the good or future society as with »the education of desire,« in the words of the great utopian theorist Miguel Abensour. Utopia »teaches desire to desire, to desire better, to desire more, and above all, to desire in a different way.« One of the greatest examples of this function of utopia, as Abensour saw it, is William Morris's *News from Nowhere*.

Utopia liberates thought from present material conditions, and from »the dead hand of the past.« It maintains some connection with the current reality – to stray too far from it would put it in the genre of fantasy, or the more fanciful kinds of science-fiction – but is not constrained by it in the way conventional social theory or sociological inquiry might be. Most of H. G. Wells's utopias, such as *A Modern Utopia*, are good examples of this.

Utopia asks not to be judged by practicability, at least in the immediate or conventional sense. It posits that thought and practice have their own logics. Thought should lead to practice, indeed thought, as the concept of *praxis* indicates, embodies practice. But we should not expect or ask for too close a connection between theory and practice. The theoretical flights of the imagination in a utopia are not to be judged by the conventional standards of utility. What utopia does show however are that possibility is a part of reality, that by throwing the bright light of the imagination on the present we show what can be accomplished if we try.

Utopia can be seen, as with certain kinds of critical social theory in the Marxist tradition, as a systematic social critique, a questioning of the

taken-for-granted nature of the present («making the familiar strange»). It clarifies embedded assumptions.

Finally, and returning to our first point about the »education of desire,« utopia can be seen as supplying an impetus for action. This was clearly recognized by those nineteenth- and twentieth-century writers, such as Robert Owen, Charles Fourier, Henri Saint-Simon, Edward Bellamy, William Morris and H. G. Wells, who – rejecting Marx’s warning against providing »recipes for the cook-shops of the future« – felt that only by showing socialism in utopian form could they mobilize ordinary people for action. Theory was necessary; but only when it was put in the form of glowing pictures of the future was it likely to stimulate desire and action.

It seems relevant to quote a telling comment from one of the students in the course:

I was one of those students who frequently came into this course with a pre-supposed understanding of utopia and I definitely feel different about utopia now ... At the very least this course got the proud pragmatist in me to think beyond practicality and appreciate the beauty of utopia. I also leave the course as a neoliberal (still) who now thinks more carefully about equality and the meaning of human emancipation.

We would want to stress that attention to utopia is sociologically important not only for its content and its functions, but also for the recognition of who produces utopia and for whom. It is a form of the collective imagination, but it can also run the danger of producing a totalizing vision. What made students take utopia seriously was the awareness that one should not leave the creation of utopia to others but that one should engage in the construction of utopias oneself. For as Ursula LeGuin has said, »exercise of imagination is dangerous to those who profit from the way things are because it has power to show that the way things are is not permanent, not universal, not necessary.« Or, as China Mieville has put it, »we need to reclaim the value of utopia for our own times; if we do not do so, we risk allowing others to claim it instead – allowing free market capitalism to create a world that constitutes a utopia for global corporations – and nightmare for the rest of us.«

»All power to the imagination,« chanted the students in the »May Events« of 1968. The outcome of those events showed that imagination by itself, alas, cannot create or dislodge real power, the power of the state or the large corporation; more is needed. But to imagine alternatives is the necessary first step. Utopia, a form of the literary and social imagination, has been accomplishing that for hundreds of years. It has drawn on all the aesthetic and substantive qualities of the genre. It has been at times playful and ironic, at times odd and eccentric, at times convinced of its

own urgency and necessity. One finds all of these in that brilliant »trio of utopias« produced in a few years, in clear conversation with each other, Edward Bellamy's *Looking Backward* (1888), William Morris's *News from Nowhere* (1890), and H. G. Wells's *A Modern Utopia* (1905). The back-handed compliment to the power of these was Evgeny Zamyatin's chilling *We* (1924), Aldous Huxley's satiric *Brave New World* (1932), and George Orwell's ferocious *Nineteen Eighty-Four* (1949). As always utopia and anti-utopia played off each other. But the important thing is that both, whether in creating desire, or as a stern warning, work with the same resources of the imagination, the same leap from the ground upwards into the realm of possibility. That is why they continue to fascinate, and that is why we still need them.

Der Band lädt zu einem literarischen Schriftfest ein: zu einer Feier des Gegenständigen der Literatur – ihrer Möglichkeiten, Widerstand und Unfug lesbar zu machen. Die Beiträge erkunden Literatur als Gegenrede, Widerwort und Zwiesprache. Die Vorsilben ›Gegen‹, ›Wider‹ und ›Zwie‹ werden als theoretische Figurationen, ästhetische Verfahren oder auch literarische Strategien erkennbar. In ihnen hallen zentrale Motive eines Denkens und Schreibens wider, das sich in genauen, fast körperlich gespürten Lektüren dem Unregelmäßigen, Sperrigen und Abseitigen der Literatur zuwendet.



9 783865 996305

ISBN 978-3-86599-630-5

www.kulturverlag-kadmos.de