

anderer
seits
4

Yearbook of Transatlantic German Studies

ANDERS SEITEN

[transcript]

William Collins Donahue, Georg Mein, Rolf Parr (eds.)
andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies

andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies

The series is edited by
Prof. Dr. William Collins Donahue
Prof. Dr. Georg Mein
Prof. Dr. Rolf Parr

WILLIAM COLLINS DONAHUE, GEORG MEIN, ROLF PARR (EDS.)

andererseits –

Yearbook of Transatlantic German Studies

Vol. 4, 2015

[transcript]

Publication is made possible in part by the University of Notre Dame College of Arts & Letters, the University of Duisburg-Essen, Faculty of Humanities and the University of Luxembourg, Faculty of Language and Literature, Humanities, Arts and Education.

The online edition of the Yearbook is available at:
<http://andererseits.library.duke.edu>

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be remixed, transformed and built upon and be copied and re-distributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

First published in 2016 by transcript Verlag, Bielefeld

© William Collins Donahue, Georg Mein, Rolf Parr (eds.)

Cover layout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Proofread by Dr. Wolfgang Delseit

Typeset by TIESLED Satz & Service, Köln

Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3451-8

PDF-ISBN 978-3-8394-3451-2

<https://doi.org/10.14361/9783839434512>

Printed on permanent acid-free text paper.

Inhalt

Preface | 9

CREATIVE WRITING / KREATIVES SCHREIBEN

as our voices fall | 13

YEA JEE BAE

Four Poems | 15

ANDREW KARIM

Three Poems | 17

ABBY STARNES

UNDERGRADUATE RESEARCH / STUDENTISCHE FORSCHUNG

Contextualizing Ideological and Aesthetic Identities in the Contemporary Right Wing | 21

A Study of Andres Veiel's *Der Kick: Ein Lehrstück über Gewalt*

JASMINE JACKSON-IRWIN

The Post-Wall East German Melodrama | 29

Damaged Masculinities in Andreas Kleinert's *Wege in die Nacht*
and Peter Timm's *Der Zimmerspringbrunnen*

NICOLE JOHNSON

ACADEMIC NOTES / AKADEMISCHE BEITRÄGE

The Volatile Author | 41

Adaptation as Afterlife in Rainer Rubbert's *Kleist Oper*

HEIDI HART

A Note on the Cinema of Discomfort in Thomas Arslan's *Ferien* | 57

AMANDA HATCH

Liebermanns Räume | 67
Architektur, Interieur und Ambiente
MATTHIAS PABSCH

Beethoven's Heroic New Path | 87
Organic Form and its Consequences
THOMAS PFAU

Kafka in a Nutshell | 101
A Close Reading of *Eine Kreuzung*
SANDRA SUMMERS

PEER-REVIEWED ARTICLES / REFERIERTE ARTIKEL

Antisemitism in Germany, 1890–1933 | 113
How Popular was it?
RICHARD S. LEVY

**Wie die Position des Intellektuellen und der Essay als Gattung
in der öffentlichen Rede von Literaten zusammen kommen** | 133
ROLF PARR

Typisch deutsch? | 147
Zur Rezeption von Literatur aus Deutschland in der
britischen Literaturkritik
DANIELA REIMANN

The Commodified Double in *Der Student von Prag* | 165
MICHELLE REYES

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT I: REINHARD JIRGL

Die präparierte Schrift | 179
REINHARD JIRGL

Reinhard Jirgl – Ein Abecedarium | 199
ARNE DE WINDE

SPECIAL SECTION / SCHWERPUNKT II: BARBARA HONIGMANN

An Interview with Barbara Honigmann | 225

ANDREA DOSER, ED., ET AL.

›Kind werden‹ als autofiktionale Erzählstrategie in
Barbara Honigmanns Erzählung *Roman von einem Kinde* | 235

BRITTA CASPERS

Moral Belief in Barbara Honigmann's *Soharas Reise* | 249

MATTHEW HAMBRO

REVIEWS / REZENSIONEN

A House Divided | 257

Botho Strauss's New Memoir *Herkunft* (2014)

WILLIAM COLLINS DONAHUE

Steiniger Weg zu einer deutschen Normalität | 261

Lektürenotizen zu Ulrich Herberts *Geschichte Deutschlands im
20. Jahrhundert* nebst der dringenden Empfehlung, diese selbst
zu lesen

JOCHEN VOGT

Transatlantische Blickwechsel | 269

ROLF PARR

A Long Good-bye | 273

Revisiting Christa Moog's Novel *Aus tausend grünen Spiegeln* (1988)

WILLIAM COLLINS DONAHUE

E pluribus unum.

Der Tatort im Ersten Fernsehprogramm | 277

›Bewegliche Erzählung‹ und Prunkstück deutscher Alltagskultur.

Ein neues Handbuch als Grundlage der weiteren Forschung

JOCHEN VOGT

Authors / Autorinnen und Autoren | 283

Editors' Preface

andererseits was always meant to be different, out of the mainstream – in a word, »anders«. We hope to have found our niche in presenting work across the academic and professional spectrum, ranging from undergraduate research to that of senior scholars; in offering a wide variety of genres, ranging from creative writing, to peer-reviewed research, to review essays and occasional pieces; and finally, by drawing upon an editorial team that is a model of vertical integration. From production, to content, to mode of access (online as well as traditional hard-copy), we aim to complement rather than replicate those more established German Studies publication venues.

We have earned our self-appellation as a yearbook of transatlantic German Studies by virtue not only of our cooperation across three universities (Université du Luxembourg, Universität Duisburg-Essen, and Duke University) and two continents; nor merely by the fact that we feature numerous contributors from both sides of the Atlantic. While harmonious collaboration characterizes our common enterprise, in this issue we are happy to include a review essay that overtly thematizes the US-German divide: Jochen Vogt's discussion of Ulrich Herbert's *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert* offers a gentle critique of US German Studies as frequently lacking in sufficient historical awareness when it comes to periods other than the years 1933–1945. The editors welcome this kind of discussion and wish to encourage and expand upon it. We envision a future forum section, for example, in which colleagues from both sides of the Atlantic air differences regarding the respective practice of German Studies or *Germanistik*. Our transatlantic mission must also make room for dissent.

We are pleased to feature in this issue two author-centered sections, one on Reinhard Jirgl, and another on Barbara Honigmann. Jirgl, recipient of the 2010 Büchner-Preis, was poet-in-residence at the Universität Duisburg-Essen in fall 2012. Honigmann was writer-in-residence at Duke University during the month of February, 2013. The interview with Honigmann included here was conducted by students from a Carolina-Duke graduate seminar on contemporary literature. The focus on contemporary, living authors in the context of broader cultural and political concerns is an enduring interest of this journal.

This is the first issue of *andererseits* in which Jochen Vogt does not appear on the masthead as senior editor. We miss him in that role very much. He was the

founding editor of this journal (cum online platform), and it is frankly difficult to contemplate this project without his wit, patience, and gentle but nonetheless firm editorial hand. Finding our way without him at the helm has not been an easy task. Our only consolation is that he will remain with us as a regular contributor to the *Reviews/Rezensionen* section.

Beginning with this issue, the senior editorial board has been expanded and now includes Georg Mein (Professor of German & Comparative Literature, and Dean of the Humanities at the Université du Luxembourg), Rolf Parr (Professor of German Literature and Media Studies at the Universität Duisburg-Essen), and William Donahue (Professor of the Humanities and of German, University of Notre Dame). We hope that this tripartite structure will lend the journal a durability and diversity that will serve us well as we move forward to future issues.

andererseits is both an open-source/online publication as well as a handsomely produced hardcopy journal. At Duke Libraries, which publishes the former, we extend our deepest gratitude to Paolo Mangiafico, Heidi Madden, and Kevin Smith. Their guidance – on matters of copyright, permissions, layout, digital access, etc. – has been crucial.

In Germany, the editorial team consists of Katharina Graef and Anne Schünemann, who focused their energies on the *Reinhard Jirgl* section. Both have been remarkably generous in their expenditure of time and talent on this issue. The editor-in-chief of this issue is the redoubtable Claire Scott, ably and very kindly assisted by Christian Straubhaar (*Peer-Reviewed Articles*), Heidi Hart (*Creative Writing*), Patrick Lang (*Barbara Honigmann* section), Hillary Conkey (*Academic Notes*), Richard (Tres) Lambert (*Undergraduate Research*), Matthew Hambro (web design), and Steffen Kaupp (copy editing and formatting). The entire US-based team is comprised of advanced graduate students in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies. They took on considerable editorial duties over and above a demanding course load, teaching, and their own research. But no one more so than Claire Scott, whose tenacious leadership prevailed – even in the face of the unintentionally dilatory habits of the senior editors.

Spring 2016

William C. Donahue (Notre-Dame/USA)
Georg Mein (Esch-Belval/Luxembourg)
Rolf Parr (Essen/Germany)

Creative Writing
Kreatives Schreiben

as our voices fall

YEA JEE BAE*

viii

The winter was long
and deep, stripped
trees shivering their
rozen fingers at our
hearths. We built a
lighthouse in
the woods and a
snowfall of stars
blanketed the quiet
sky. At times it
seemed our souls
rose in plumes of
smoke.

iii

She puts on the coffee
and spills her crumbs
over the kitchen sink,
upright on one leg
like a crane,
just behind.
The city comes in through
the open balcony,
sighs early morning traffic.

vii

Your heart is a great
distance away, but
I can hear it singing
its low song.

iv

Our electric lines bridge
continents and cross oceans.
Two thousand miles away,
I see your face,
a miracle. the other toed
Two thousand miles near,
our words still fail to reach.

* | Open Access Copyright License: cbnd Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0; E-Mail: yea.bae@duke.edu.

v

These thoughts cycle
in my head, soon to crash
on the roadside.

i

The touch of your hand
was quick, fleeting;
as though my skin was fire
and you were afraid
to be burned.

vi

They created mythology in
the shapes their hands
formed in the air, the
rhythm of their feet against
the shifting dirt.
Time put out the fire of their tales,
but echoes drift in the trees,
in the dark.

ii

Fog creeps low on the ground,
curls around his ankles like
ghostly cats shedding cold chills.
The bench is wet from last night's rain;
he wipes a corner with the
flat of his palm,
shakes the water loose.
In the morning hour,
the dark bushes
hold their secrets close.

Four Poems

ANDREW KARIM*

St. Rita

Sometimes my mother
reminds us that she
would have been
a nun
were it not for her
motherfucking
husband
and beautiful children,
goddammit.

John F. Kennedy Street, Beirut

Behold these boulevards in May
they remind you of
men who turned lira into
franc
just footsteps from
water and wine.

* | Open Access Copyright License: cbnd Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0; E-mail: drewkarim@gmail.com.

How I Became a Terrorist

In your political imaginary, I mean.
My peach fuzz was a little darker than
Sheldon's when it happened so I made
sure to shave it before the smoke cleared.
It only grew back thicker. Have you ever
seen a sixth grader with a full
grown beard?

Nothing But Haute Couture For Mirna

She spends her first paycheck on
that Rodarte cause Anna and
Stephano tell her to
wear it to spam and
eggs breakfast where dad
opts for another shot of gasoline.
She can have nice things too.
Nice things look nicer
south of Figueroa.

Three Poems

ABBY STARNES*

Untitled

I am stuck on repeat, kissing between his shoulder blades.
I am stuck between duplicates.
I'm sitting between the duplicates.
I'm sitting in castrated males.
I sat in a neutered male.
I sat down and kissed God.

Babble On

Church is not a watch.
The Church is not a watch.
The Church is not a clock.
The Church does not have a clock.
The Church doesn't have a clock.
The Church must not watch.
The Church should not watch.
The Church should not be looking.
The Church should not seek.
The Church does not have to make an effort.
The Church does not have to make the effort.
The Church must not make the effort.

* | Open Access Copyright License: cbnd Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0; E-mail: ordettestarnes@gmail.com.

Untitled

The white-yellow scum I scrape off the arches of my teeth, the long hairs I pull from the periphery of my teats. The mucus of sex and bloody discharge, the five cent coins I got in change, belly button lint the nail clippings the eye lashes and morning sleepy legañas, the white lines across dented finger nails, the satisfying clots removed from horse hooves with a pick. The hard white heads squeezed from old pores. The chunks of hangnails, orange earwax. I took all of the things that make me clean and placed them in a small circular container with a screw top.

Undergraduate Research
Studentische Forschung

Contextualizing Ideological and Aesthetic Identities in the Contemporary Right Wing

A Study of Andres Veiel's *Der Kick: Ein Lehrstück über Gewalt*

JASMINE JACKSON-IRWIN*

Part journalism, part memoir, and entirely non-fiction, Andres Veiel's *Der Kick: Ein Lehrstück über Gewalt* (2008), details the murder of Marinus Schöberl at the hand of two young right wing sympathizers, Marco and Marcel Schönfeld. Originally a documentary filmmaker, Veiel composed *Der Kick* after extensive research of Marinus' murder, including interviews with family members of both the victim and perpetrators, and a review of records associated with the case. Veiel offers readers a brief synopsis of *Der Kick* in the opening pages of the text:

In der Nacht zum 13. Juli 2002 wurde der sechzehnjährige Marinus Schöberl von dem Brüderpaar Marco (dreiundzwanzig) und Marcel Schönfeld (siebzehn) sowie ihrem Kumpel Sebastian Fink (siebzehn) grausam misshandelt und schließlich von Marcel Schönfeld nach dem Vorbild des Bordsteinkicks aus dem Film »American History X« umgebracht. Obwohl es Zeugen und Mitwisser gab, blieb die Tat monatelang unentdeckt.¹

Through a clear and concise narrative recounting Marinus' murder, along with an in-depth examination of Potzlow, the rural, working class community in former East Germany (approximately 100 kilometers northeast of Berlin) where the crime occurred, *Der Kick* demonstrates the tangible impact of right wing ideologies on youth.

Given the distinct setting and circumstance of the narrative, the text possesses a unique ability to teach through an explicit example, not experience, of brutality. Moreover, the text grants readers insight into how right wing individuals and groups manifest their identities in distinctly intellectual or physical capacities. Both Marco and Marcel fail to engage with, or even understand, the

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: jasmine.jacksonirwin@gmail.com.

1 | Andreas Veiel: *Der Kick: Ein Lehrstück über Gewalt*. München 2008, S. 10. Henceforth citations of this text will be given parenthetically.

political ideologies at the core of the right wing movement, and consequently craft an identity centered around superficial elements of the movement, such as their physical appearance and behavior. Although participation in the right wing movement may indicate a sort of political engagement, the Schönfeld brothers prove that some participants have little investment in politics, preferring instead to focus on the social and cultural experiences of belonging to the right wing.

The question of national identity and what it means to look, think, and act »German,« pervades contemporary Germany. Part of the discussion surrounding the question of identity wonders whether Germans can be proud of their heritage, politics, and even sports teams, without being *too* proud. Often, the easiest solution for many seems to be an outright rejection of any form of national pride, thus immediately labeling prideful Germans as radical or right wing. The 2006 FIFA World Cup marked a publicly evident shift in German national identity, and many advocated for Germany's newfound spirit as an example of »positive nationalism«² or a more »unverkrampt« attitude.³ Conversely, more critical voices, such as former NPD watchdog blog *Publikative.org*, repudiate these claims, arguing instead that any form of nationalism should be viewed as a threat, and that German patriotism in particular must be viewed with skepticism and caution. Furthermore, *Publikative.org* maintains that, because proponents of this new form of patriotism present it as »nett und unpolitisch,« the general public should be even more critical.⁴

In the case of extreme right wing nationalism, the political and social motivations are much more transparent, as are the outward signs of participation. Many members of the right wing scene have created a physical identity indicative of this political identity, including black combat boots (»Springerstiefel«), leather bomber jackets, and of course, a completely shaved head. While this archetype may seem exaggerated, even the smallest elements of the neo-Nazi »uniform« are steeped in symbolism: white shoelaces symbolize the superiority of the white race; Fred Perry t-shirts with their »88« symbol are an homage to the »Heil Hitler« salute (»H« is the eighth letter of alphabet).

While the right wing certainly possesses clear visual cues to suggest the political ideology of the movement, *Der Kick* questions this assumption by portraying youths who adopt the imagery and outward appearance of right wing radicals, but forsake a vested interest in (and arguably, understanding of) the linked political ideology. For young people like the Schönfeld brothers and their peers, the physical adornments of right wing radicalism – »Springerstiefel«,

2 | Ingo Neumayer: What Remains of the »Summer's Tale«? Norbert Schütte on the Outcome of the 2006 World Cup. In: *Experiencing Germany Panorama*. Goethe Institut, July 2011. Web. 01 Oct. 2013.

3 | Christoph Müller/Adrian Oeser/Maximilian Pichl: *Der Wahn der Normalität*. *Publikative.org*. V.i.S.d.P.: Amadeu Antonio Stiftung, 21 June 2010. Web. 23 Sept. 2013.

4 | *Ibid.*

»Glatzen«, »Bomberjacke«, etc. – evoke a visceral sense of rebellion and social independence. Ultimately the youth of Potzlow are less invested in understanding an ultra-conservative political movement, but rather in mimicking the behavior of other self-identified right wingers and joining their community, thus showing those around them that they possess a determined, crafted identity. Simply put, social participation in the right wing scene proves to others a sense of belonging and purpose, their politically apathetic views notwithstanding.

Turning to the Schönfeld brothers, Marcel first entered the right wing scene due to Marco's involvement, and received extensive guidance from his sibling on how to be a true »Rechter«:

Mit zwölf hatte ich meine ersten Stiefel, von Marco. Mit Stiefeln kriegste mehr Ansehen. Am Anfang hamse mich fertig gemacht deshalb, Anfang achte Klasse, wegen der Stiefel. Springerstiefel. Die Anderen in der Klasse, die hatten so Hip-Hop-Sachen. Immer so ne Sprüche, Scheiß-Fascho und so was denn. Da hat ich dann gar keinen Bock mehr auf Schule. (34)

Marcel's commentary holds three important points: first, a larger number of students embraced a physical appearance influenced by the aesthetics of hip-hop culture. Despite hip hop's counter-cultural connotations, the fact that most of the classmates assume this image suggests hip hop is more indicative of mainstream pop culture and conformity, in contrast to the right wing; secondly, this embrace of the mainstream likely stems from a visceral disdain for conservative/right-radical culture; and finally, that »Springerstiefel« are immediate markers of the right wing identity (i. e. »Scheiß-Fascho«). The significance of the »Springerstiefel« or other signs of the right wing identity lie not in the political implications of assuming said identity, but rather, in the sense of community gained by adopting these physical trappings of the right wing identity. Marcel, like many other youth in the Potzlow community, seeks out this tangible yet radical apparel for the sake of their immediate shock value, but also for their signification of a defined community. By donning a pair of »Springerstiefel«, a young individual projects a recognizable identity, which in turn elicits camaraderie amongst similarly identified peers – all without requiring a wholly developed political opinion. The mere adoption of a physical identity demonstrates an emerging trend that favors aesthetics over ideology amongst the right wing youth of Potzlow.

Thorsten Muchow, father of Marinus' friend Matthias, described the Schönfeld brothers as »Hilfsschüler, und die haben viel zu viele Filme geguckt. Guck sie dir doch an, mit ihren Springerstiefeln. Ich weiß nicht, was das soll. Die haben nichts zu tun, nur Langeweile, und da kommen sie auf dusselige Ideen« (29). Muchow's comments – and skeptical tone – reveal the perspective of a parent who clearly identifies fault in the casual assumption of a radical identity. Similarly, his statement first introduces the reader to the possibility of a political

identity grounded only in its outward, physical manifestation. Muchow suggests that the perceived excitement and exoticism of the right wing grants the Schönfeld brothers temporary relief from their boredom and the stifling environment of Potzlow. Their interest in the right wing stems not from political motives, but rather from their desire to escape the mundane through the creation of a fantastic and inclusive new reality. By embracing and celebrating the tangible elements of the right wing, i. e. its physical aesthetic, behavior, language, etc., the Schönfeld brothers further establish their radical identities, despite limited comprehension of the movement's political ideology.

While community members such as Thorsten Muchow blamed the Schönfeld brothers of willful ignorance in adopting their radical identities, others viewed their behavior as part of a typical adolescent desire for individuality. An instructor of Marcel's described him as »ein ganz normaler Jugendlicher, der nach Orientierung gesucht hat« (41). He qualified his comment further by explaining that Marcel's skinhead seemed inconsequential because »[a]uf solche Dinge lege ich keinen Wert. Ich möchte nicht irgendwie 'n Feindbild schaffen« (42). At first the instructor's comments seem problematically ambivalent; however, his lack of true concern derives from skepticism of the legitimacy of Marcel's right wing identity:

Das sag ich heute immer noch: Leute wie Marcel, die haben doch von Politik keine Ahnung. Die wissen ja nicht was los ist, da kann ich sagen, du bist ein Nazi. Was er da zu Tina gesagt hat - Nigger auf'n Scheiterhaufen, die brennen besser wie Dachpappe - , da steht er nicht dahinter, das is einfach so blöd daher gesagt. Die haben da ganz andere Ausdrücke, die kennen doch keine anderen. Heute find ich's ganz toll, rote Schnürsenkel zu tragen, morgen ziehe ich mir andere ein. (42)

Although his critique reads less scathingly than that of Muchow, Marcel's instructor recognizes Marcel's stunted understanding of the impact his identity has on his peers and community. The instructor suggests that Marcel's language and appearance exist solely as reactionary anecdotes, not closely held beliefs. Similarly, Heiko Gäbler, an apprentice with whom Marcel had a mutual friend, claimed that Marcel adopted his questionable guise with misguided intentions: »Marcel is'n Mitläufer. Der denkt nich nach« (38). Both the instructor and Heiko ultimately believe that Marcel relies solely on his outward presentation to suggest an in-group identity, as opposed to using his appearance to reinforce a deep-seeded political opinion.

While the arbitrary murder of Marinus unmasks the Schönfeld brothers as illegitimate »Rechter«, both Marco and Marcel attempted earlier in their lives to engage in the political aspects of the right wing scene with questionable success. Marco claimed to have always felt like a »Rechter«, praising the socialist society of the German Democratic Republic for its lack of foreigners (55). However, Marco's statements quickly reveal a complete lack of understanding for the poli-

tics that he claims to so ardently support. Veiel addresses this misinterpretation of East German policy later in the text: »Grundsatz der SED-Politik war, dass sich die DDR nicht als Nachfolgestaat des NS-Regimes verstand« (249). Marco accused immigrants of taking up valuable space for German workers in the German economy, and even encouraged rebuilding the Berlin Wall in an effort to regain order and have »der Schmutz [...] weg« (55). Opinions like Marco's permeate right wing circles, and while many are truly ideologically committed to their rants, others use them as part of an elaborate, constructed conservative identity lacking political pretense. For example, Angela Becker, Marco's girlfriend during his adolescence, joined the right wing at a young age and viewed it very much as a surrogate family; however, »um politische Inhalte geht es dabei kaum« (79). In other words, many individuals embrace the identity of a »true« German nationalist for the sake of belonging to the right wing scene and having a crafted identity that appears political, even if, fundamentally, it is not.

As Marco delved further into the right wing scene, he sought to extend his involvement beyond physical appearance and into the political experience of the right wing. Nonetheless, his more substantial involvement in right wing ideology failed to translate into genuine political investment. Marco and his compatriots enjoyed right-extreme music and periodically attended demonstrations and rallies of the National Democratic Party (NPD). Marco, however, only attended in order to join his friends, and was politically ambivalent: »mit Politik beschäftigt er sich sonst wenig« (85). When Marco did attempt to take a political stand, it became little more than a recitation of »grobe Versatzstücke aus dem rechtsextremen Zitatenschatz, vermischt mit Parolen aus den Liedern von Frank Rennicke und diverser rechtsextremer Bands« (85 f.). These mismatched samples of right wing group propaganda suggest an incoherent, underdeveloped political commitment, while also reinforcing the social and cultural ties Marco sought in his right wing affiliations. By embracing only certain elements of the movement (particularly more superficial elements such as physical appearance, music, protest, etc.), his true commitment to a right wing political agenda remains questionable at best. Angela commented on Marco's apolitical nature stating, »Nach außen hin trägt er Stiefel und schneidet sich eine Glatze, aber das war's dann auch schon« (86). Adopting a »Glatze« allowed for a minimal level of political engagement, while maintaining a salient commitment to the overall aesthetic of the right wing movement.

Although Angela initially referred only to Marco in her commentary, it becomes increasingly evident that one could also apply a label of superficiality to both Schönfeld brothers. The brothers' emphasis on their right wing style reveals a limited understanding of the deeper political implications of their actions. Over the course of the text, Veiel profiles the lives of the Schönfeld brothers prior to the murder in an effort to uncover the source of their violent behavior and the origin of their right wing fascination. As a young adult, Marco was arrested and ultimately imprisoned for numerous crimes, including burglary,

driving without a driver's license, aggravated assault, and trespassing, thus depriving Marcel of his primary support system. Moreover, Marco's incarceration no longer necessitated Marcel's strict adherence to his brother's right wing lifestyle: »Als er dann in den Knast kam, habe ich mich dann den anderen angepasst. Die Situation in Prenzlau hatte sich verändert. Viele ehemalige Rechte wurden eher Hip-Hopper und Technos. Denen habe ich mich angepasst« (41). For both Marco and Marcel, any personal connection to the right wing scene stems largely from their close relationship with one another, rather than a vested political interest in the movement itself.

Marcel's closeness to his brother certainly influenced his decision to take on a right wing identity, and, while Marco's incarceration left him with a sense of abandonment, it also granted him the opportunity to explore other forms of political expression. Marco's imprisonment initially exempted Marcel from wearing his »Springerstiefel« and his »Glatze«, during which time he »lässt sich die Haare wieder länger wachsen und legt die Stiefel ab« (97) and »mehrfach wechselt er die Farbe der Haar, die er nun auch länger wachsen lässt« (101). Although growing one's hair is not outwardly left wing, the abrupt transition from one extreme (skinhead and combat boots) to another (long, colored hair) suggests a significant change of physical identity, and consequently, ideology as well. Marcel visited his brother in prison with a crop of blue hair, causing Marco to wonder, »ob er jetzt auf Punk mache« (103). Having squabbled with punks in the past (81), Marco vehemently rejected Marcel's new, ostensibly leftist appearance.

Marcel's willingness to drop the trappings of neo-Nazism confirms that his political views do not equate with the presumed politics of his outward appearance. Simply dismissing the right wing appearance would be reason enough to question Marcel's political intentions; however, in abandoning the right wing for an outwardly left-wing identity Marcel disproves the belief that physical appearance corresponds to political activity. A much more determinate factor is the importance of the brothers' relationship with each other. In this case, it is most important for Marcel to mirror Marco's appearance of Marco. In a clear effort to appease his brother, Marcel later shaves his head entirely and buys a new pair of »Springerstiefel« (103) ten days before Marco's release from prison.

Given the unsubstantiated link between the Schönfeld brothers' and neo-Nazi political ideology, it is legitimate to wonder whether *any* form of political intention stood behind their decision to murder Marinus. During the review of Marinus' murder case, the district attorney offered a very critical analysis of the brothers, »Die Täter Marco und Marcel Schönfeld sowie Sebastian Fink hatten ein dumpfes rechtsextremistisches Gedankengut und den unbedingten Willen, das in Gewaltform auszuleben« (23). This initial statement leads the reader to believe that the prosecutor identified Marco and Marcel as threats to the community on par with a professed neo-Nazi or right wing radical. However, as he expands his commentary, the tone shifts dramatically:

Am Tatabend war weder ein Asylbewerber, ein Jude oder irgendjemand, worauf das Feindbild zutraf, vorhanden. Deshalb musste hier ein Kumpel als Notopfer herhalten, weil den Tätern kein besserer begegnete. Nach unserer Auffassung hat das Opfer Schöberl nach den ganzen Misshandlungen sein eigenes Todesurteil gesprochen, indem er gesagt hat: Ich bin Jude. Hätte er zu diesem Zeitpunkt gesagt, spinnt hier nicht rum, ich bin doch euer Kumpel Marinus, ich glaube nicht, dass der Tötungsakt dann über die Bühne gegangen wäre. Das ist kein Vorwurf, sondern einfach eine Feststellung. (23)

Although Marco and Marcel possessed a clear allegiance to the right wing scene, the prosecutor highlights that the Schönfeld brothers attacked Marinus for lack of a ›better‹ or more appropriate option. During the evening of the murder, Marinus repeatedly vocalized »Ja, ich bin ein Jude,« after which Marcel, Marco, and their friend Sebastian violently lashed out, insulting Marinus: »Du Jude, du Penner, du Assi und so weiter« (31). Identifying as Jewish amongst right wing enthusiasts remains an undeniably provocative and bold decision; however, the response from the Schönfeld brothers leads one to question whether Marinus' proclaimed Jewish identity was actually the problem at the root of the conflict. Indeed, that Marco and Marcel use ›Jew‹ as one of several pejoratives draws the theory of their singular political motivation into question. By accusing Marinus of not only being Jewish, but also of being homeless and asocial, the brothers effectively provide a criticism exclusively driven, not by racial or religious elements, but by socioeconomic factors, thus diverging from the stereotypical political motivation behind right wing identities.

Still, could Marinus' Jewish identity have served as sufficient impetus for the Schönfeld brothers' violence? Surprisingly, Marco confirmed that Marinus' Jewish identity had nothing to do with his actions:

Wenn ich gegen den wat gehabt hätte, dann hätte ich schon früher wat mit ihm gemacht. Jude, det habe ich schon zu viele gesagt, und die hab ich auch nicht umgebracht. Der war nicht der Grund. Ich wollt den nie umbringen. Ich hab ihn auch nicht umgebracht. Ich wollt ihn nur quälen und ärgern. ... Ich wusst selbst nicht, warum mein Bruder den da reinbeißen lässt, aber ich hatt natürlich auch nichts dagegen. Als Marcel darauf gesprungen ist, war es für mich auch ein richtiger Schock. (60)

Marco's testimony confirms that his aggression towards Marinus was entirely arbitrary and not rooted in any concrete ideological stance. By admitting that he had little interest in Marinus' religious affiliation, Marco derails the argument that right wing politics was the sole motivation of the Schönfeld brothers. Veiel ultimately reveals that the motivation for Marinus' murder stemmed not from the Schönfeld brothers' ideologically driven hatred of him, but rather, their inexplicable fascination with the »curb stomp« (»Bordsteinkick«) from the American film, *American History X*. The curb stomp, as learned from a film only loosely

relevant to the right wing, serves as a physical response to a conflict not rooted in any real political justification. Given the brothers' aforementioned indifference towards Marinus' religious identity, the violence of his murder served only one purpose for the Schönfeld brothers: youthful entertainment. Marco and Marcel self-identified as members of a radical community whose *raison d'être* was politically driven, yet as a duo, they remained chiefly preoccupied with superficial elements of the movement. The Schönfeld brothers' physical appearance, including individual acts of violence, elicit an immediate recognition of their right wing involvement, and are arguably more impactful than simply aligning with a particular ideological stance. This superficiality leads the reader to believe that Marco and Marcel, as well as their peers involved with the right wing, view the movement more as a pop culture movement or social scene than a legitimate political entity. Precisely this view informs Marco and Marcel's decision to participate in the right wing – for them it is a social and cultural statement devoid of solidified ideological engagement.

Through the experiences of the Schönfeld brothers, *Der Kick* illustrates a harrowing picture of how individual involvement within radical movements, particularly those of the right wing, can vary on the basis of individual acceptance, or even mere understanding, of political ideology. Veiel's account of Marco and Marcel's experiences suggest that youth involved in the right wing movement struggle with the dichotomy of aesthetics and ideology. Without any investment in, or understanding of, true right wing ideology, the Schönfeld brothers completely avoid the actual political groundings of the right wing movement, and instead adopt and celebrate the aesthetic elements of the movement in their physical appearance and behavior. They embrace the movement as a means of finding community, developing a sense of identity, and rebelling against the society of their small hometown. While initially the Schönfeld brothers' superficial understanding of their cause seems laughable and beneath critical analysis, the fact remains that, despite its superficial manifestations, Marco and Marcel involved themselves in a movement that is intrinsically political, and in many cases violent.

Given the constantly changing landscape of German politics, it remains to be seen how Germany will choose to engage with the far right wing movement. *Der Kick* serves as a cautionary tale, proving that even superficial involvement in the right wing can yield dangerous results. It remains imperative that contemporary German society assess the degree to which these movements, even in the most lighthearted or fad-like ways, may prove detrimental for democracy and social stability.

The Post-Wall East German Melodrama

Damaged Masculinities in Andreas Kleinert's *Wege in die Nacht* and Peter Timm's *Der Zimmerspringbrunnen*

NICOLE JOHNSON*

German reunification was for many an unexpected and sudden event. Former East Germany was quickly transformed, enabling the former GDR to be incorporated into the established culture and structures of the FRG. For many East Germans, this event was often marked by personal upheaval, as East German culture disappeared swiftly under the capitalist and democratic reforms of the early 1990s. As an accessible form of mass media, film became an important avenue for East Germans to make sense of a post-reunification world. Cinema's ability to visually represent the personal impact of the reforms in former East Germany made it an ideal vehicle for reflecting the particular East German experience of reunification. By telling stories based on individual experiences, post-wall reunification films seek to understand the disappearing East German history, culture, and political system. These films highlight a diverse variety of perspectives, ranging from gender, to employment status, to age. This study engages with a popular theme in German reunification film, exploring the perspectives and experiences of East German men.

As highlighted by popular post-1989 films dealing with life in GDR, like *Good Bye, Lenin!*, *Sonnenallee*, and *Go Trabi, Go!* films on German reunification focus heavily on male-driven stories. These films present the experiences and struggles of various young, East German male protagonists and comedically tackle a variety of issues affecting their post-reunification transitions, from romance to family matters. Not all post-1989 films dealing with German reunification have been produced by East German directors, however. And while West German director Wolfgang Becker researched heavily for *Good Bye, Lenin!* in order to maintain authenticity, his arguably nostalgic take on German reunifica-

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: nicole.v.johnson@gmail.com.

1 | Nick Hodgin: Screening the East: Heimat, Memory and Nostalgia in German Film since 1989. New York 2011, p. 27 -37.

tion was criticized by some scholars.² This work examines two examples of male driven narratives on reunification produced by East German directors, *Wege in die Nacht* (1999), directed by Andreas Kleinert, and *Der Zimmerspringbrunnen* (2001), directed by Peter Timm.

This article examines how these two post-1989 German films present the reunification process. Both films seeks to understand how the rapidly changing environment affects the security of East German masculinity. German reunification thus acts as a trigger for the emasculation of the protagonists, and both films present their damaged masculine figures through the traditional East German medium of melodrama. By analyzing these films, a clearer picture emerges of the way in which the ruptures of German reunification caused damage to male identity in the former East Germany. This study traces the source of these crises and considers the alternatives available to these damaged masculine figures, as portrayed in both films.

THE EAST GERMAN MALE IN POST-1989 CINEMA

Post-unification cinema illuminates the intricacies of gender politics after reunification, especially the impact of the process on East German male experience. In many post-reunification films, the East German male makes sense of the fall of the Berlin Wall and attempts to adjust to the imposition of capitalism and Western culture.³ Both *Wege in die Nacht* and *Der Zimmerspringbrunnen* depict this experience by focusing on the personal lives of their male protagonists. These men fit within the cinematic archetype of a damaged man but they take opposite paths to overcome their damaged status in society.

Wege in die Nacht (1999) deals with the inner struggles of an unemployed East German man named Walter. In a style reminiscent of *film noir*, a genre typically depicting tough or even criminal masculine figures, the film highlights Walter's stark and violent reactions to the invading West.⁴ The blunt black-and-white visuals, in keeping with the *film noir* tradition, emphasize the violence, death, and sexual aggression present throughout the film.⁵ The film also seeks

2 | Mattias Frey: »Ostalgie«. Historical Ownership, and Material Authenticity: Good Bye, Lenin! and Das Leben der Anderen. In: Postwall German Cinema: History, Film History, and Cinephilia. New York 2013, p. 107.

3 | The most famous example being Good Bye, Lenin!

4 | Frank Krutnik: In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity. London 1991 [eBook Collection (EBSCOhost) 75]. Krutnik highlights the variety of masculine figures depicted in film noir in greater detail.

5 | Ibid., p. 18. Krutnik outlines further the various commonalities in film noir but also recognizes the difficulties in fully describing the genre and the difficulties of placing these films securely within one genre. In this way, *Wege in die Nacht* can be analyzed

to show Walter's increasingly unstable emotional state and his crumbling relationships in the wake of his emasculation.

While his wife struggles to support them both with a meager waitressing job, Walter does not attempt to seek employment. Instead he visits the ruins of the East German electricity combine that he used to operate.⁶ At night Walter expresses his feelings of helplessness through vigilante justice, leading two West German youths through Berlin in search of crime. Walter eventually begins to take his frustrations out on his relationships and society, shooting one of his young accomplices, abusing his wife, and robbing a jewelry store at gunpoint. Walter seeks to repair his damaged masculinity by presenting himself as tough and controlling,⁷ but his character struggles constantly under the forces of capitalism and he eventually succumbs to this pressure by committing suicide.

In stark juxtaposition, Peter Timm depicts the comical triumphs of Hinrich, a struggling East German who embraces capitalism in reunified Berlin in *Der Zimmerspringbrunnen* (2001). This film is part of an emerging post-1989 trend which grapples with German reunification through humor. These *Mauerkomödien*, or Berlin Wall comedies, utilize nostalgia and humor in order to depict GDR experiences in a light-hearted manner.⁸ These comedies saw great commercial success in the immediate years after the fall of the Berlin Wall.⁹

In *Der Zimmerspringbrunnen*, the viewer meets Hinrich after he has reached a state of personal and professional impotency. He has clearly struggled for some time to find gainful employment and is supported by his successful wife, a Berlin architect named Julia. Hinrich soon finds work as a traveling salesman

as in part conforming to film noir as a genre while also containing elements of a male melodrama.

6 | Daniela Berghahn: East German Cinema After Unification. In: German Cinema Since Unification. Ed. by David Clarke. London 2006, p. 93. This is never explicitly stated in film but is implied through Walter's interactions with the ruins and with his former GDR colleagues.

7 | Krutnik, In a Lonely Street, p. 100 f. Walter's behavior conforms to the traditional issues of masculinity presented in film noir, which often present male figures whose masculinity is judged based on how »tough« they are.

8 | Helen Cafferty: Sonnenallee: Taking Comedy Seriously in Unified Germany. In: Textual Responses to German Unification: Processing Historical and Social Change in Literature and Film. Ed. by Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson and Kristie A. Foell. Berlin 2001, p. 254-256. These films are not without their critics. Many viewed this comedic and Ostalgie treatment of the GDR to be reductive and dismissive of the trauma felt by many due to the coercive actions of the East German state.

9 | Hodgin, Screening the East, p. 102 f. *Der Zimmerspringbrunnen* in some ways harkens back to this early use of droll comedy to express the immediate experience of reunification. Comedy became an increasingly more difficult genre with which to treat the experience of unification after the difficult economic and political realities of German reunification materialized.

selling tacky water fountain displays. Despite his newfound employment, Julia remains disappointed with Hinrich's lack of professional success and confidence, and she eventually leaves him. Hinrich then only overcomes his status as a loser by commercially exploiting the *Ostalgie* movement. He modifies the fountain display with a *Fernsehturm* and a cutout of the GDR, and his product becomes widely successful in former East Germany. This success instills Hinrich with the confidence and qualifications necessary to win back the love of his wife.

THE ROLE OF THE MELODRAMA

With their interest in family issues and emotionally charged experience, both films illustrate the use of male melodrama. While definitions of the melodrama vary and the genre is often very broadly defined,¹⁰ it is perhaps best described as a »form of expression that disrupts the reality of a text to allow for subversion and alternate meanings to surface,« often done through tactical use of »... emotion, music, and gesture«¹¹ Melodramas may also utilize »strong emotionalism, moral polarization, and overt schematization.« These cinematic tools enable the audience to experience the intended emotional response and allow them to understand the underlying message or critique.¹²

Many DEFA filmmakers used melodrama to subversively express their messages.¹³ Officially, GDR melodramas were used to reinforce the socialist state's anti-fascist ideals.¹⁴ The tradition stemmed from the use of melodrama in Weimar cinema but was utilized in the GDR in order to understand the trauma of postwar Germany.¹⁵ *Die Mörder sind unter uns* (1946), for instance, used melodramatic elements to enhance the anti-fascist message conveyed by the experiences of a doctor in the immediate postwar period. The emotionally driven narrative style common to the melodramatic genre enabled a focus on interpersonal and

10 | Mary Ann Doane: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington/Indianapolis 1987, p. 71. Doane speaks in depth about the difficulties of defining melodrama, a form that strives to make its subtext obvious and understandable to all.

11 | Philippa Gates: *The Man's Film: Woo and the Pleasures of Male Melodrama*. In: *Journal of Popular Culture* 35 (2001), No. 1, p. 61.

12 | Anke Pinkert: *Film and Memory in East Germany*. Bloomington 2008, p. 23.

13 | *Ibid.*

14 | Barton Byg: *DEFA and the Traditions of International Cinema*. In: *DEFA: East German Cinema 1946-1992*. Ed. by Sean Allan and John Sandford. Oxford (NY) 1999, p. 29.

15 | *Ibid.*, p. 29 f.

domestic conflicts.¹⁶ East German melodramas continued to be a popular genre throughout the life of the GDR, one of the most famous being *Die Legende von Paul und Paula* (1972) by Heiner Carow.¹⁷ Carow continued to employ melodrama as a vehicle for critiquing society after the *Wende*, directing films like *Die Verfehlung* (1991), which addresses the impact of reunification on former East German citizens.¹⁸

As part of the East German predilection for the genre, melodrama focusing on heterosexual love affairs was a common genre employed in East German DEFA cinema.¹⁹ While melodrama derives from a typically feminine film tradition that focuses on female protagonists and caters to a feminine audience, it was effectively developed to include masculine perspectives.²⁰ German melodramas as a whole depicted some male figures as »instantaneously salvable through a women's affirmation or as hopelessly lost in a realm of mental debilitation or insanity.«²¹ The melodramatic genre therefore allowed a director to depict an inter-personal crisis while subtly critiquing the social structures or traumatic event throwing the individuals into said turmoil. Post-1989 male-centered melodrama similarly uses nostalgic and emotional narrative to highlight issues of trauma, adjustments to capitalism, and damaged masculinities. In some cases, including Hinrich's redemption in *Der Zimmerspringbrunnen*, the melodrama creates an escape from social strife by offering up a »happy ending«, such as marriage.²² In this way, both Walter's self-destructiveness and Hinrich's successes embody the two extremes of melodramatic film.

16 | Ibid.

17 | Joshua Feinstein: *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in East German Cinema 1949-1989*. Chapel Hill (NC) 2002, p. 231; Berghahn, *East German Cinema After Unification*, p. 91.

18 | Feinstein, *The Triumph of the Ordinary*, p. 237. Feinstein also highlights how melodrama was a traditional cinematic genre in DEFA cinema not only used by Carow but by other East German directors.

19 | Byg, *DEFA and the Traditions of International Cinema*, p. 30.

20 | Phil Powrie/Bruce Babington/Ann Davis: *Turning the Male Inside Out*. In: *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. Ed. by eadem. London 2004, p. 4. They argue that the association of the melodrama with women's films allows scholars, such as in the anthology by Kirkham and Thurmin, access to the problematic aspects of masculinity, specifically damaged masculinity.

21 | Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, p. 24. Pinkert argues that this form of dealing with post-war masculinity representations of »narrative fetishism,« which postpones the resolution of mourning through »undoing, in fantasy, the need for mourning by simulating a condition of intactness.« By expunging the trauma within the narrative, the act of mourning can be skipped over and the posttraumatic period is indefinitely postponed. Pinkert draws upon these ideas from the work of Eric Santner.

22 | Thomas Elsaesser: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Faily Melodrama*. In: *Film Genre Reader III*. Ed. by Barry Keith Grant. Austin (TX) 2003, p. 4.

DAMAGED MEN

A common theme in male-centered melodrama is the struggle of a damaged man seeking to transcend an overbearing, external force. The typical damaged man is not internally flawed but instead experiences a trauma that changes his circumstances and emasculates him.²³ The polarizing and sudden nature of German reunification plays precisely this role in post-wall melodrama.²⁴ This force or focusing event damages the masculinity of the central male figure driving the melodrama.²⁵ The damaged East German man as a character has its origins in postwar DEFA films, such as *Wozzeck* (1947), which depicted the life of a soldier reacting violently to the instability of his environment and his wife's infidelity.²⁶

For the East German male after 1989, the instability of reunified Germany and the imposition of capitalism threatens his masculinity and throws him into a state of crisis. In both *Wege in die Nacht* and *Der Zimmerspringbrunnen*, personal crises affect both Walter and Hinrich. They struggle primarily with adapting to capitalism and its westernized version of masculinity. This new masculinity, defined by West German culture, pressures them to become indispensable breadwinners, a largely capitalistic notion of the male gender role.²⁷ At least initially unable to cope with this sudden redefinition of masculinity, Walter

23 | Powrie, *Turning the Male Inside Out*, p. 12.

24 | Kristie A. Foell: *History of Melodrama: German Division and Unification in Two Recent Films*. In: *Textual Responses to German Unification: Processing Historical and Social Change in Literature and Film*. Ed. by Carol Anne Costabile-Heming, Rachel J. Halverson and Kristie A. Foell. Berlin 2001, p. 233.

25 | Nicola Rehling: *Extra-ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Culture*. Lanham (MD) 2009, p. 3. Rehling argues that when studying masculinity in crisis, »it is more productive to pay attention to which particular forms of male insecurities are made manifest at specific historical junctures.«

26 | Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, p. 70. Pinkert uses the film *Wozzeck* (1947) to exemplify its physically damaged male protagonist, who represents the larger dialogue on instable masculinity, sexuality, and familial relationships in the post-war environment.

27 | David Clarke: *Representations of East German Masculinity in Hannes Stohr's Berlin is in Germany and Andreas Kleinert's Wege in die Nacht*. In: *German Life and Letters* 55 (2002), No. 4, p. 457. Clarke delves further into this idea of a distinctly East German masculinity, one that was threatened by the cultural colonialism of capitalism. Clarke argues that because East German women were mostly employed, though in no way always equally to men, East German men were not pressured to be the sole breadwinners like their West German counterparts.

and Hinrich both typify the damaged male or male in crisis trope during their attempts to navigate the newly unified German culture.²⁸

For both protagonists, their masculinity collapses along with the Berlin Wall. The unified German state and the imposition of capitalism subvert their free agency. In *Wege in die Nacht*, Walter eventually comes to view his masculinity as irreparably damaged. He becomes increasingly unable to embrace capitalism and remains loyal to the disappearing GDR. Walter befriends two West German youths named Gina and Rene, whom he instructs to disrupt minor crimes as part of a vigilante campaign, often encouraging them to intervene in aggressive ways. They eventually confront Walter's remaining allegiances to the GDR, which he responds to by violently shooting Gina in the leg. Walter's expressions of discontent increase in severity. He begins to commit more violent acts, ranging from physical abuse to armed robbery, eventually culminating in his suicide.

Contrasting with Walter's struggles, *Der Zimmerspringbrunnen's* Hinrich recognizes that he can overcome his emasculation by embracing capitalism. He becomes a thriving entrepreneur profiting off of his fellow East Germans who are reluctant to let go of the GDR. This attitude allows Hinrich to succeed in both his professional and personal life in a way that Walter cannot. These opposing melodramatic endings of violence and triumphalism highlight the varied responses to damaged masculinity.

MELODRAMATIC DAMAGED MEN

While Walter and Hinrich react differently to their emasculations, both men seek to reassert themselves as strong masculine figures, leading to tensions between them and their female partners. Hinrich and Walter link their marital conflicts to their crumbling masculinities. The struggle between the male protagonists and their wives plays a pivotal role in their crumbling masculinities. Ultimately, these issues of emasculation and love drive both men's attempts to overcome the social circumstances restricting their agency. They both are sent out into the capitalist system to attempt to resolve their status as damaged masculine figures, yet they arrive at opposing conclusions.

Walter expresses his internal crisis and discontents through abusive and eventually violent acts against society, his friends, and his wife. Throughout the film, Walter takes advantages of his wife's doting kindness and concern. She

28 | Powrie, *Turning the Male Inside Out*, p. 12 f. This trope has appeared in Hollywood films in the 1980s and 90s as a reaction to both the feminist movement and to illustrate the pressures of masculinity on men who fail to live up to these norms. The key aspect of this trope is the ability of these men to overcome the forces emasculating them and to restore themselves as pristine masculine figures.

provides for them both with her job, even handing him money to buy something when he visits her at work. He in turn stays out late at the local casino to flirt with the female bartender and drink heavily. After these late nights out, he comes home and passes out, leaving his wife to care for him.

Walter also becomes obsessed with a loud, jarring jazz album he acquires from Gina, which he blasts throughout the house at a deafening level. The jazz music seems to tonally express Walter's brewing internal conflict. In one particularly poignant scene, Walter snaps into a fit of jealous rage when his wife turns off his loud music. He then accosts her for bringing home a friend and asks her why she will be working late that day. Walter accuses her of being intentionally deceptive, forces her to call her boss, and eventually hits her. As in the shooting of Gina, Walter transitions in this moment from internal or vicarious violence to physical expressions of it.

Unemployed and reliant upon his wife for income, Walter becomes emasculated through the obvious role reversals between him and his wife.²⁹ Throughout the film, he revisits the dismantled remnants of his former East German workplace, staring silently at the crumbled ruins. While the film does not employ flashbacks, Walter's behavior and words clearly illustrate how he longs for the structure of the GDR, a society in which he flourished. He makes no attempts to find a job in the new capitalist world. He only seeks to gain a sense of belonging through his late night vigilante rides through Berlin. Walter's refusal to adapt leads to his eventual downfall.

Walter resorts to violence to express his discontent and to reassert his masculine power. His reliance on violence as expressed in his interactions with Gina and Rene escalates over the course of the film. He initially only encourages Gina and Rene's policing, using them as proxies for his need to control the changing society. Under Walter's gaze, Gina and Rene commit harsh interventions against minor criminals. Eventually Walter becomes unsatisfied with vicarious violence. He begins utilizing direct violence by coercing a man to jump off a moving train, shooting Gina, and forcing Rene to assist him in robbing a jewelry store at gunpoint.³⁰

His suicide becomes the ultimate expression of his inability to overcome his damaged masculinity. This act of self-harm also contradicts the tradition of East German cinema, which forbid portrayals of violent death and suicide, since these deviated from the normal trope of loyal and heroic deaths at the hands of enemies of the state.³¹ Walter's death therefore defies the cinematic tradition of East German melodrama and its history of censorship, but it also highlights the

29 | Hodgkin, *Screening the East*, p. 144.

30 | Berghahn, *East German Cinema After Unification*, p. 93. Berghahn elaborates further on Walter's internalization of his powerlessness and his need to express it through violence.

31 | *Ibid.*, p. 91.

parallels between his own self-destruction and that of the GDR state crumbling before his eyes.³² Just before committing suicide, Walter watches the demolition of an East German building, signifying the link between his disappearing life and the vanishing East German culture and state.

Opposing this defeatist narrative, *Der Zimmerspringbrunnen*'s Hinrich exemplifies the stereotypical ›loser‹ who overcomes his powerlessness.³³ For Hinrich, his loser status impacts his relationships and forces him to seek change. At the outset of the film, Hinrich inverts the conventional vision of the western nuclear family by staying at home and preparing meals for his wife, Julia. While she has a successful career as an architect, Hinrich seems unmotivated to find a job of equal prestige. Julia directly ties Walter's inability to gain professional success with his worth as both a husband and a lover. After Hinrich fails to live up to the ideal of a male breadwinner, Julia leaves him for her charming, West German boss. Their separation becomes the catalyst for Hinrich's change and his embracement of capitalism. For Hinrich, financial independence and success is the key to overcoming all of his personal roadblocks.³⁴

Hinrich's success originates in his complete adaptation to capitalism and his manipulation of *Ostalgie*. Like Walter, Hinrich experiences disappointment in the wake of reunification. The film similarly remains grounded in the present and makes few overt references to the past. The audience remains unsure if Hinrich was ever successful in the GDR. What becomes clear, however, is that his unemployment and loser status stem, in part, from the forces of reunification. But employment is not the sole solution to overcoming his masculinity crisis. Because his career lacks prestige, Julia and her sister immediately criticize Hinrich's job as a traveling salesman instead of applauding it. Hinrich's attempts to overcome the impact of reunification are thus ridiculed by those close to him because he has not conformed to the high expectations that capitalism places upon him as a man.

Hinrich, however, views the job as an opportunity, and he embraces capitalism to an extreme. He successfully manipulates the nostalgic needs of his East German compatriots. By tapping into the money making potential of *Ostalgie* products, Hinrich gains recognition from his boss and later the company as a whole. By winning this recognition as a strong, masculine capitalist, he is able to impress his estranged wife. After winning her back with his newfound success and confidence, Julia remarks with pride that Hinrich has become, »*ein genauer Kapitalisten*,« or a true capitalist. Only once he has overcome his personal and professional impotence does Hinrich overcome his status as a damaged male.

32 | Ibid., p. 93. Berghahn links Walter's suicide with his craving for totalitarian power and control over a rapidly changing society. His inability to find power in the new system, Berghahn argues, leads Walter into a state of hopelessness.

33 | David Clarke: *German Cinema Since Unification*. London 2006, p. 2 f.

34 | Hodgin, *Screening the East*, p. 168.

It is telling that, through his embrace of the new post-reunification economic system, Hinrich achieves success and stability in his personal and private relationships.

CONCLUSIONS

The films discussed in this work present a contrasting vision of masculine crisis in post-unification Germany. Both films conform to or acknowledge the cinematic relevance of melodrama in the GDR, focusing on interpersonal relationships and the male figures' shifting roles within society. *Wege in die Nacht* seeks to reject the usual outcome of the GDR melodrama. The strategic use of *film noir* style portrays a disturbed man struggling to find a place in a Germany that no longer needs him. His eventual self-implosion further subverts the ideals of GDR melodrama, which for ideological reasons shied away from violence and especially suicide. On the other end of the spectrum lies *Der Zimmerspringbrunnen*, a perversion of the melodrama, which uses the techniques of a Hollywood-style romantic comedy. After embracing capitalism via the manipulation of *Ostalgie*, Hinrich overcomes all barriers westernization poses for him.

Taken together, these films highlight the damaging force of instability brought on by reunification. Both Walter and Hinrich react differently to the loss of the GDR state. Despite Walter's best and most extreme efforts, he cannot change the gender and power imbalances in his relationships with individuals and society. Compounding this loss of masculinity with the further pressures to conform to capitalism, Walter forever ties himself to the GDR state that provided him with success and recognition. Rejected by society, jobless, and incapable of providing for his wife, he finds no place for himself in the rapidly evolving environment that is quickly ridding itself of any remnants of the GDR. Walter thus decides to disappear along with East German society. In stark contrast, Hinrich's identity does not appear to be tied as closely to the GDR as Walter's sense of self. Hinrich shows no remorse for embracing capitalism and profiting off of the *Ostalgie* phenomenon. He instead quickly severs his ties to the GDR and his former East German masculinity, adopting the necessary measures to conform to his newly westernized reality. In the end, he concerns himself primarily with his professional success because it enables him to succeed in his private life. Thus, while the fall of the Berlin Wall threw East German masculinity into crisis, the ultimate ability of the individual to adapt is the key to repairing these damaged masculinities.

Academic Notes
Akademische Beiträge

The Volatile Author

Adaptation as Afterlife in Rainer Rubbert's *Kleist Oper*

HEIDI HART*

Wir *sind* die Nachwelt.¹

Christa Wolf

INTRODUCTION

In Wolfgang Rihm's 2010 opera *Dionysos*, Nietzsche's flayed skin leaves his body and begins, in pieces, to sing. Similarly, Rainer Rubbert's 2008 *Kleist Oper* imagines a 19th century figure flying out of his ruptured biography and into a difficult-to-pin-down, singing skin. The opera draws on the fictional Kleist in Christa Wolf's 1979 novella *Kein Ort. Nirgends* (*No Place on Earth*), placing him among figures from his biography, from Wolf's version of it, and from his own fiction, which transforms itself further as the singers embody several roles at once. This operatic Kleist functions less as a biographical figure than as a corporealized *word*, his own name a code for poetic intensity among writers, actors, and theater directors in the former East Berlin, a phenomenon contemporary writer Barbara Honigmann recalls as a »parallel Kleist world.«² Part embryo, part effigy, this volatile body – to extend Elizabeth Grosz's corporeal-feminist term – enters our own time, as much defined by ongoing militarization and surveillance as Kleist's own epoch and the Cold War, revealing this author, and opera as an art form, to be historically adaptable agents of protest. Rubbert's opera combines the character-Kleist in Wolf's novella with the kind of ghostly, embryonic presence recalled in Honigmann's »autofiction« book *Bilder von A.* (published in 2011, three years after the opera's premiere), showing that this adaptable authorial presence has taken on a life of its own in post-Cold War Germany.

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: heidi.hart@duke.edu.

1 | Christa Wolf: *Rede, daß ich sehe: Essays, Reden, Gespräche*. Berlin 2012, p. 93.

2 | Barbara Honigmann: Seminar discussion. Duke University, 25 February 2013.

BIO-AUTO-FICTIONAL AFTERLIVES

The first chapter of Robert Helbling's 1975 survey of Kleist's works, written several years before Wolf's novella, is titled *A Peripatetic Writer without a Biography*, a view not uncommon among Germanists at the time.³ More recent Kleist surveys note not only the lack of witnesses and documents but also the danger of interpreting the writer's self-descriptions *as* documents.⁴ From his arguable birthdate and the single miniature image of him (looking more like a twelve-year-old at twenty-four⁵) to a post-suicide death mask that might belong to someone else, Kleist »was in quest of an elusive certainty about himself and the world that lent his personality a restless, protean quality which defies complete analysis.«⁶ His famous »Kant crisis« in 1801, in which he experienced epistemological *uncertainty* as a kind of existential wound, plays out in the knowledge-gaps in his own work – also, famously, the Marquise von O.'s mysterious pregnancy in a text as marked by dashes as it is by suggestive initials.

In her novella *Kein Ort. Nirgends*, Christa Wolf enters Kleist's biographical lacunae to imagine a meeting between him and the early Romantic poet Karoline von Günderrode. Like Kleist, she felt alien to her socio-political world and took her own life. Written in the wake of activist singer Wolf Biermann's expulsion from East Germany, when Wolf felt »her back against the wall,« under pressure from Heinrich Böll and others to flee to the West,⁷ the book enacts an equally pressurized conversation between the 19th century writer and poet. Clipped sentence fragments (e. g. »Die niedergehaltenen Leidenschaften.« [»The suppressed passions.«⁸]) and eerie movement between the protagonists' minds lend the text its own palpable tension. Günderrode wears a dagger under her dress, her pragmatic strategy for release from the class and marriage conventions that thwart her relational life. She, with her grand »Apocalyptic Fragment« and androgynous pseudonym Tian, and Kleist, with his unease in German military and intellectual culture, both appear as beings who fail to fit their assigned gender roles, who see through the petty posturing of the generals and jurists

3 | Robert E. Helbling: *The Major Works of Heinrich von Kleist*. New York 1975, p. 3. This assessment draws on Günter Blöcker: *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*. Berlin 1960.

4 | See Hans Joachim Kreutzer: *Heinrich von Kleist*. Munich 2011, p. 9.

5 | Barbara Honigmann: *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Idem: Das Gesicht wiederfinden: Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum*. Munich 2006, p. 151.

6 | Helbling, *The Major Works of Heinrich von Kleist*, p. 3.

7 | Wolf, *Rede, daß ich sehe*, p. 169.

8 | Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends*. Frankfurt a.M. 2006, p. 92. Translations the author unless otherwise noted.

who surround them, and who play out their »unliveable lives«⁹ for as long as they can. For Wolf, the book's genesis amid the post-Biermann polarization was her way of coping with a situation in which Socialist writers felt that the work for which they could be responsible, work that had larger political meaning, was no longer tenable.¹⁰

Wolf's novella is not the only »Kleist book« to reflect on creative artists' struggles in the former East Berlin. German-Jewish writer Barbara Honigmann's 2011 work of »Autofiktion,« *Bilder von A.*, appeared after Rubbert's opera but confirms Kleist's significance as a voice adapted for political protest in the after-world of the GDR. In the novel, Honigmann recounts her long-term relationship with a well-known theater director before she left East Berlin in 1984. Her own directing projects during these years included several Kleist-inspired works in Brandenburg and Berlin, one of them canceled by state censors, a quiet but decisive ending to her career in the East. Honigmann continues to think of Kleist as a quintessential »DDR-Autor,« despite this fraught history.¹¹ In her 2000 Kleist Prize acceptance speech, Honigmann recalls her complex relationship to the 19th century writer, acknowledging the difficulty of enacting dramatic freedom with no audience, in a text that is only written, to paraphrase the Swiss director Luc Bondy, »in the air.«¹² The very name »Kleist« was itself a charged presence »in the air« of Honigmann's theater world in 1970s Berlin. In *Bilder von A.*, Honigmann describes the name as a code word for the lovers' own »sphere of poetry« (Novalis' term), for all that was »*stärker, größer, schöner, leidenschaftlicher, dunkler*« (»stronger, greater, more beautiful, more passionate, darker«)¹³ than their ordinary lives. »Nur kein Alltag, sondern nur Poesie! Nur Kleist!« (»Only nothing everyday, only poetry! Only Kleist!«)¹⁴ is the rule in a love affair that scrupulously avoids any discussion of such banalities as »cheese and marmalade.«¹⁵ This Kleist-coded aesthetic of intensity also enters the couple's theater circle, a key to a liminal space in which theatrical improvisation is possible, if only to a point. Ultimately the door is locked from the outside. After finding her efforts shut down in the East and moving to Strasbourg, Honigmann paints an oil portrait of Kleist as she imagines him, adding mysteriously, »sein

9 | Ibid., p. 90.

10 | Christa Wolf: *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1975-1986*. Ed. by Sonja Hilzinger. Munich 1999, p. 236.

11 | Honigmann, *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige*, p. 153.

12 | Ibid.

13 | Barbara Honigmann: *Bilder von A.* Munich 2011, p. 18.

14 | Ibid., p. 17.

15 | Ibid.

Bild im Buch, das Buch verdeckt einen Brief« (»his picture in a book, the book conceals a letter«).¹⁶

Like this letter left undeciphered, Kleist's presence in the folds of German literature remains. Commenting on Christa Wolf's choice of Kleist and Günderrode as voices for her own time, poet Günter Kunert finds that these characters' imagined conversation does not function as a look backwards into history but as a kind of anticipation or »Vorausgreifen,« a search for ground on which creative artists can stand against the machinery of their culture.¹⁷ In the case of Honigmann's *Bilder von A.*, the »parallel world« that Kleist's name signaled in East Berlin takes a form both elegiac and embryonic, a vanished presence that remains a half-realized dream. The book includes a passage on this lost potential as an embryo that could never find its place in the world, as if »in ein falsches Organ, wo es nicht hingehörte« (»in a false organ, where it didn't belong«),¹⁸ or as »Schlangen, [die] noch in abgetrennten Stücken ihres Körpers weiterschlingeln« (»snakes [that] still slither along in their cut-off body parts«).¹⁹ Noting that contemporariness carries the archaic within it, as a ghost-image of the Twin Towers hovers in view for travelers arriving in New York, Giorgio Agamben uses this same metaphor: »[the origin] is contemporary within historical becoming and does not cease to operate within it, just as the embryo continues to be active in the tissues of the mature organism.«²⁰

Residues of Kleist's post-biographical presence have continued to outlive 1970s Berlin. Christa Wolf's husband Gerhard adapted her novella into a radio play in 1981, and East and West German stage adaptations followed throughout the 1980s. After the fall of the Wall, productions continued in Berlin in 1991 and Münster in 2004.²¹ Rainer Rubbert's *Kleist Oper*, with a libretto by German novelist Tanja Langer, premiered in Brandenburg in 2008, with a cluster of performances following in Frankfurt an der Oder, Potsdam, and Berlin. The opera both adapts and expands Wolf's novella to include characters from Kleist's own works. Notes to the score include this unattributed quote from a real or imagined critic: »eine verrückte oper für junge leute« (»a crazy opera for young people«).²² The work's intense instrumental and vocal timbres, its Alban Berg-influenced *Klangfarbenmusik*, its quarter-tones and unstable rhythm, and its doubling of

16 | Honigmann, *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige*, p. 158.

17 | Günter Kunert: *Zweige vom selben Stamm* (1979), cited in Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, commentary, p. 124.

18 | Honigmann, *Bilder von A.*, p. 56.

19 | *Ibid.*, p. 107.

20 | Giorgio Agamben: *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Trans. by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford (CA) 2009, p. 50.

21 | Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, commentary, p. 124.

22 | Rainer Rubbert/Tanja Langer: *Kleist Oper*. Heilbronn 2008, back matter.

roles within single bodies (for example, Günderrode and Kleist's Penthesilea inhabit a single contralto), might be enough to warrant this description. On closer hearing, or reading as score, the opera works as a vehicle for Kleist to resurface, not only as a remnant of several lost times, but more potently as an embodied code for human dignity and creativity under threat. Like the ancient Egyptian *ka* »used to indicate a copy of the human body,« what Elizabeth Grosz describes as »a ghostlike icon of the subject,«²³ this adapted and re-adapted Kleist will not go away, even as he floats through his various incarnations, as difficult to positively identify as his own death mask. Perhaps he resembles what Agamben calls a figure »consecrated to death« in the classical world, separated from life and yet still living as a »larva.«²⁴ In Wolf's novella, Kleist appears as a troubled human character caught in the wrong story; Honigmann's autofiction transforms him into a disembodied cipher for such socio-political unease. Without the direct influence of Honigmann's book, Rubbert's opera brings these two manifestations of Kleist together in one singing body, humanly performed onstage but also functioning as a code-name invoked repeatedly by the characters around him.

VOICING KLEIST

Rubbert's adaptation of Kleist's biography and fictionalization moves from a painful lakeshore meeting between the writer and his former comrade-at-arms, their dialogue infiltrated with singing characters from Kleist's own fiction, to a second act titled »A salon/Dance on the volcano.« This masked-ball scene is set in Bettine von Arnim's literary salon, just as war has been declared between Prussia and France. Here Kleist meets Günderrode/Penthesilea, with the dagger hidden under her dress. After a cameo appearance by Napoleon, the action shifts to Act 3, titled »One writes.« Kleist now appears as a political prisoner; his only companion is a former Dominican slave who, like Honigmann, tries to capture his traces in a portrait. The final act is set in present time, in an Eastern European junkyard where terrorists are building a car bomb. Radio static and snatches of recorded news surround Kleist, abandoned by his friends and without material support in the wake of the Prussian defeat. After a shattering explosion, Kleist and his suicide partner Henriette Vogel face each other on the

23 | Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington (IN) 1994, p. 62 f. *Ka* as human »copy« relates to Roman and medieval European practices of creating a wax effigy of a dead ruler; Giorgio Agamben calls this the »liminal effigy,« which stands for »the perpetuity of royal dignity,« and thereby yields up the very sovereignty it represents to enter a »darker« conflation with »the body of homo sacer.« See Giorgio Agamben: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. by Daniel Heller-Roazen. Stanford (CA) 1995, pp. 91–99.

24 | Agamben, *Homo Sacer*, p. 99.

shore of Wannsee outside Berlin, where they repeat to each other, »Ich sehe Dich an« (»I'm looking at you«).²⁵

Kleist's vocal presence is as elusive as his biographical »self.« The opera begins with Kleist's friend Ernst von Pfuel pursuing him like a lover, calling his name as the musical meter lurches from 5/4 to 4/4 to 3/4 time. Pfuel switches pronouns and genders when referring to his friend, noting that Kleist has no passport, only a pistol, this »girl« who may already be dead: »Gute Nacht, mein lieber Kleist, er hat keinen Paß! gute Nacht, hat nur das Pistol! vielleicht ist er schon tot. Mein Mädchen, mein Mädchen, mein Kleist!«²⁶ This line requires the bass Pfuel to sing several quarter-tone pitches, marked by reverse-flat and half-sharp signs [cf. fig. 1]. A slippery, dissonant nuns' chorus from Kleist's story »St. Cecilia, or the Power of Music« enters the scene, as Pfuel steps into water on the stage. When the »lost« Kleist finally appears, his voice is hardly authoritative. He sings almost in a falsetto, over a contrabass drone, »Der See der Stille, die Sprache wird, breitet sich aus« (»The lake of silence that turns into speech spreads out«).²⁷ Throughout the opera Kleist stutters, and his vocal line is scored at such a high a tessitura, or dominant range, it stretches the baritone voice almost to impossibility. This »perhaps already dead« figure without government identification, whose music requires him to sing in a voice as light as a child's, embodies both the marginalized artist in Wolf's novella and the ghost-embryo Kleist's name signals in Honigmann's autobiographical novel. His floating voice haunts the opera, vulnerable and, depending on the singer, perhaps also painfully strained.

Extensions of Kleist's singing body permeate the stage, from the sound of his pen scratching on sandpaper, the act of writing scored into the musical text [cf. fig. 2],²⁸ to his iteration of his own fictional characters' speech, as in this fugal duet with Günderröde/Penthesilea: »Das Feuer ist mein Freund, der Bergstrom mein Bruder, die Erde ist mir keine Heimat, drum bleib' ich stets die Fremde« (»The fire is my friend, the mountain stream my brother, the earth is no homeland, I remain here anyway, estranged«).²⁹ Later in the opera, Kleist echoes Pfuel's words and melodic line (»Überall such' ich dich« [»I search for you everywhere«]),³⁰ even as the stage directions indicate the two men's inability to see each other, »als wäre eine unsichtbare Spiegelwand zwischen ihnen« (»as if there were an invisible mirror-wall between them«).³¹ As David Womersley has noted in his study of iteration in Shakespeare's *Othello*, »the fragmentary utte-

25 | Rubbert/Langer, Kleist Oper, p. 534 f.

26 | Ibid. 11.

27 | Ibid., p. 22 f.

28 | Ibid., p. 286.

29 | Ibid., p. 192 f.

30 | Ibid., p. 402.

31 | Ibid.

rances of Iago and Othello blend and run, to the point where it becomes hard to say where one character begins and the other ends.«³² At one point in the opera, Rubbert creates a sense of self-iteration, splitting Kleist's own vocal line into two staves, one in Shakespearean English and the other in German translation, the two melodies moving from counterpoint to unison [cf. fig. 3].³³ The »ossia« line in German, marked »(Kleist)« in parentheses, lends a mysterious unheard thread to the ensemble scene, like the »innere Stimme« melody scored but not to be played in Schumann's piano piece »Humoreske.« Before their double suicide, the soprano Henriette goes so far as to call Kleist »Du, meine Stimme, Du« (»you, my voice, you«)³⁴ in an extended melismatic passage. Kleist's singing body becomes an open circuit, its »borders, edges, contours [as] ›osmotic«³⁵ as Karoline von Günderrode's boundary-assaulting lyrics. This vocal polymorphism does not blur identity into vague »human-ness«³⁶ but rather gives voice to a particular »parallel world,« in Honigmann's sense, of creative intensity and connectivity, pressed up against socio-political convention.

WALLS AND BOMBS

Among the voices that move through various bodies in *Kleist Oper* is Bertolt Brecht's, his »An die Nachgeborenen« (»To those Who Come After«) elegy from 1939 ventriloquized through the contralto Günderrode/Penthesilea: »Was sind das für Zeiten?« (»What times are these?«)³⁷ While carrying Brecht's political stance against fascism implicitly, the line then changes to refer to socio-sexual restrictions: »Ein Mann darf nicht lieben wie eine Frau, eine Frau darf nicht sein wie ein Mann« (»A man may not love like a woman, a woman may not be like a man«),³⁸ plunging to an E below middle C, near the female voice's lowest limit. Rubbert's opera builds a wall of prescriptive ideologies through

32 | David Womersley: What Is Tragic in Othello. English Department Lecture, Duke University, March 1, 2013.

33 | Rubbert/Langer, *Kleist Oper*, p. 102 f.

34 | *Ibid.*, p. 542.

35 | See »Social Extensions of the Body.« In: Grosz, *Volatile Bodies*, pp. 79–85.

36 | See Lawrence Kramer: *Fin-de-siècle Fantasies: »Elektra,« Degeneration and Sexual Science.* In: *Cambridge Opera Journal* 5 (1993), No. 2 (July), p. 148. Kramer notes, in Strauss' case, the misogynistic aspect of such polymorphism into a slippery, objectified femininity.

37 | Rubbert/Langer, *Kleist Oper*, p. 354 f. Brecht's original text reads: »Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist« (»What times are these, when a conversation about trees is almost a crime«), in: Bertolt Brecht: *Gesammelte Gedichte.* Vol. 2. Frankfurt a.M. 1976, p. 723.

38 | *Ibid.*

which the Kleistian body attempts to move and ultimately fails. In a scene that splits Penthesilea's voice-body from Günderrode's, the Amazon sings the word »Vaterland« in canon with Kleist and Bettine/Käthchen von Heilbronn, who then announces, echoing Pfuel's words from the first act, »Du hast doch keinen Paß« (»but you have no passport«) as Kleist paces alongside a physical wall specified in the stage directions.³⁹ The word »Mauer« inevitably bears associations with the Berlin Wall, and in the context of the opera's precursor, also the »wall« against which Christa Wolf felt her back as she was writing *Kein Ort. Nirgends*. Imprisoned in a cell, his feather-pen scratching along in 5/4 time, Kleist hears voices singing »Revolution!« and »Freiheit!« and then in French, »C'est absolument interdit!« (»It is absolutely forbidden!«).⁴⁰

At the end of the opera, when the terrorists (»four brothers«) build their bomb in the junkyard, they are not identified by affiliation. They seem to function as further extensions of the Kleistian body, in Arnold Mindell's sense of the terrorist as a »ghost role ... a spirit of the times when there is need of cultural change but it is blocked.«⁴¹ Rubbert scores this shadow presence with crashing steel plates and a shuddering flexatone (a metal sheet that can create glissando effects like a saw) [cf. fig. 4],⁴² as motor and radio sounds turn on and off. Eventually the »four brothers« join in a radio chorale echoing the nuns' *Gloria* from the first act,⁴³ hardly a Chorus in the Schillerian sense of encouraging civic order, but rather a collective voicing of whatever cultural materials are at hand, musical scrap metal, simply for the sake of being heard. Over this chorus, and as the radio plays news fragments in several languages, Bettine/Käthchen's coloratura soprano rises and falls, singing the words »Zensur, Verhaftung, Überwachung!« (»Censorship, detention, surveillance!«) [cf. fig. 5].⁴⁴ When Kleist's voice enters, again in an almost painfully high tessitura, he sings, »Mein Vaterland, es siecht dahin« (»My homeland, it wastes away there«),⁴⁵ as does his own physical being, near vocal exhaustion in repeated high notes or difficult chromatic runs, as the percussion-heavy orchestra swerves in and out of irregular meters, 5/4, 7/8, 11/8 and builds at double tempo, until Kleist »embraces himself« as if gathering all his strength before dispersal, which comes as a »powerful explosion« marked by a gong, a thick chord cluster spanning four octaves, flute and piccolo trills at the instruments' upper limits, and radio static marked with a giant fermata⁴⁶

39 | *Ibid.*, pp. 309–311.

40 | *Ibid.*, p. 322 f.

41 | Arnold Mindell: *Sitting in the Fire: Large group transformation using conflict and diversity*. Portland (OR) 1995), p. 89 f.

42 | Rubbert/Langer, *Kleist Oper*, p. 394 f.

43 | *Ibid.*, p. 427.

44 | *Ibid.*, pp. 425–427.

45 | *Ibid.*, p. 433 f.

46 | *Ibid.*, p. 496 f.

[cf. fig. 6]. This musical halting of time, visually striking in the score, reflects in two media the *Kleistian Gedankenstrich*, the dash or narrative caesura that frequently opens up his prose in moments of epistemological faltering. In this formal echo, the very idea of homeland is at once shattered and suspended – as the Kleistian body is, too, at the opera’s end.

Before his double suicide with Henriette, Kleist has a last chance to be heard, in a quiet, slithering line at the top of his range, with ellipses scored into his text: »Ich wär’ so gern ein gesungener Gedanke ... eine Musik!« (»I would so like to be a sung thought ... a music!«)⁴⁷ Meanwhile he is writing these words in blood, like a projection onto the sky: »DIE MUSIK ... IST ... DAS HERZ ... ALLER DICHTUNG« (»MUSIC ... IS ... THE HEART ... OF ALL POETRY«).⁴⁸ More than a truism of 19th century aesthetics, this line »speaks« helplessly against military-industrial society in its various guises through time. Could such an aesthetic of intensity actually reach across cultural-political divides and change attitudes, as East German »applied music« once set out to do?⁹ Perhaps this is possible, if not through classic Brechtian *Verfremdung*, simply through the cumulative discomfort the music may cause its listeners. To apply Carl Dahlhaus’ observation, »When opera figures in politics ... it does so not by virtue of its subject matter but because of the tone that it strikes.«⁴⁹ The tone of Rubbert’s opera, inextricably linked to its subject, is one of painful vulnerability and clangorous protest, of bodies hounded relentlessly to the edge of what they can voice. Its continued adaptation into chamber-opera form since 2008 is no less disturbing for its more intimate scale. That Barbara Honigmann was working on her novel *Bilder von A.* at the same time as the opera’s completion, without any explicit connection between the two, indicates the power of the »embryonic,« ghostlike Kleist as a politically adaptable cipher in the East German afterworld.

CONCLUSION

In Rubbert’s *Kleist Oper*, extreme vocal range, intense instrumental timbre, rhythmic instability, vocal polymorphism, and textual iteration create a multidimensional sound-world through which the figure of Kleist floats as a historically adaptable, if vulnerable, voice for artistic freedom under socio-political pressure. »[C]ross-reading« the opera in dialogue with both Wolf’s and Honigmann’s Kleist-books, as Jørgen Bruhn has suggested in novel-to-film adaptation, does reveal the literary and musical texts »results of« and even »secondary to each

47 | Ibid., p. 508.

48 | Ibid., p. 507 f.

49 | Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*. Trans. by J. Bradford Robinson. Berkeley (CA) 1989, p. 122.

other.«⁵⁰ In the opera, Kleist's almost impossibly high vocal scoring embodies, in different form, the »embryo« Honigmann's *Bilder von A.* would describe three years after the opera's premiere. Rubbert's doubling of Karoline von Günderröde and Kleist's Penthesilea in the same singing body deepens a reading of Wolf's *Kein Ort. Nirgends*, in which the poet now appears not only as a woman suffering from social and gender restrictions but also as a larger-than-life presence who may not be fully aware of her own fierce capacity. In light of the novella's continuing popularity since the fall of the Berlin Wall, something of Wolf's pressurized Kleist-character survives, just as Honigmann's residual, still-writhing »embryo« Kleist-cipher speaks to our own time, haunted by militarism and surveillance. As if looking far beyond the political climate of the mid-1970s, Wolf's novella ends with these words: »Wir wissen, was kommt« (»We know what's coming«).⁵¹

50 | Jørgen Bruhn: Dialogizing adaptation studies: From one-way transport to a dialogic two-way process. In: Idem and Eirik Frisvold Hanssen (Eds.): *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London 2013, p. 83.

51 | Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, p. 99.

Fig. 3

Let us sit
 ossia: Laßt uns auf die

B.-Klar.
 r.H.
mf

Kleist
 on the ground, and let's talk of kings

(Kleist)
 Er - de set - zen und re - den wer drin

p *mp*

I.H.

Detailed description: The image shows a musical score for a scene. It consists of three systems. The first system has two vocal staves and a B-flat Clarinet staff. The vocal staves are in 4/4 time and contain the lyrics 'Let us sit' and 'ossia: Laßt uns auf die'. The B-flat Clarinet staff is in 4/4 time and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a series of eighth notes. The second system has three staves: two vocal staves and a piano staff. The vocal staves are in 5/4 time and contain the lyrics 'on the ground, and let's talk of kings' and 'Er - de set - zen und re - den wer drin'. The piano staff is in 5/4 time and contains a harmonic accompaniment with dynamics *p* and *mp*. The third system continues the piano accompaniment.

Fig. 4

1

1. *poco f*
Flex

4 Br. *f*

Ulr./Aufs. (flieht)

Klar./Vla. *f*

Kb. pizz. *f*

Pos. *f*

Fag. mph. *f*

Kl.Tr. *sf*

Becken *f*

5

4 Br. *f* *mf*

Kl.Tr. *mp*

Crashbecken *sf*

Hrn. *mp*

Vc. *p*

Pk. *mf*

Kb. *p*

(*tea*) * *tea*

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. The first system (labeled '1') includes staves for 4 Br., Klar./Vla., Fag. mph., Kb. pizz., Pos., Kl.Tr., and Becken. The second system (labeled '5') includes staves for 4 Br., Kl.Tr., Crashbecken, Hrn., Vc., Pk., and Kb. The score contains various musical notations such as dynamics (poco f, f, sf, mf, mp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like '(flieht)' and '(tea) * tea'. There are also some handwritten-style markings like 'tea' and '* tea' below the piano part.

Fig. 5

mus te, a-do ra-mus te, lau-da-mus te.

Radio
(Zuspiel)

Gra-ti-as a-gi-mus

ci-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te.

Gra-ti-as a-gi-mus

Bett/
Käth.

Ü-ber-wa-chung!
Becken

Pos. *p*

mf

Pk. (Wirbel) *pp*

* *sc*

* *sc*

Detailed description: The score is for a musical piece in 4/4 time, divided into three measures. The top system contains four staves: a vocal line with lyrics, a 'Radio (Zuspiel)' line with lyrics, a piano line with lyrics, and a bass line. The middle system contains two staves: a vocal line with lyrics and a piano line. The bottom system contains two staves: a piano line and a bass line. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. Performance markings include 'Pos.', 'Pk. (Wirbel)', and 'sc' (scissors) with asterisks. The score is in German and Latin.

Fig. 6

460 (alles geht zu Trümmern)

Zuspiel

Picc.-Fl.

Gong

f

f

(Leo)

462 (nachbritzeln) (Wind)

Zuspiel

Henriette

(Henriette erscheint strahlend)

Tam-Tam

Crashbecken

Tom-Toms

poco sf

(senza tempo)

Gr.Tr.

p

mf *mp*

Kl. (Hand auf Saiten)

al niente

A Note on the Cinema of Discomfort in Thomas Arslan's *Ferien*

AMANDA HATCH*

Thomas Arslan, an important contemporary German filmmaker and a founding figure of the Berlin School of film,¹ has been releasing films since 1991. Until recently, much of the scholarship on Arslan's films has limited the conversations to issues of identity and the representation of German Turkish characters by Arslan in his Berlin Trilogy.² In order to follow the lead of recent scholarship³ in widening the discussion beyond just these issues of identity and representations of hybridity, I focus in this note on Arslan's 2007 feature film *Ferien*,⁴ which is outside of the trilogy. In this way, I hope to strengthen this scholarly conversation regarding the entirety of Arslan's oeuvre, and to narrow the focus from his participation in the Berlin School, in general, to his individual style and techniques as an auteur director, situating his films in a broader discourse of scholarship regarding film and realism.

In content, *Ferien* follows an extended family of several generations, all of whom stay in the secluded home of Anna, her husband, and their son. Through a close reading of the film, I examine this film's cinematography and consider the relationship between this cinematic style and the film's content. Through this examination, I show that an important aspect of *Ferien* is that Arslan utilizes contradictions and juxtapositions in cinematography and content, in order to create tensions and discomforts through a series of unfulfilled or expressly challenged expectations. These spaces of discomfort, I argue, are unique to Arslan,

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: hatchag@mail.uc.edu.

1 | A critics' label used to describe a group of directors who utilize stylistically similar cinematic techniques (some of which are discussed in this note) and sometimes overlap in thematic content.

2 | Arslan's Berlin Trilogy includes *Geschwister – Kardesler* (1997), *Dealer* (1999), and *Der schöne Tag* (2001).

3 | Marco Abel: *Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester 2013, p 33.

4 | *Ferien*. Directed by Thomas Arslan (2007). Berlin 2007 [= Filmgalerie 451], DVD.

and are therefore significant spaces worthy of further study and interpretation throughout his oeuvre.

Critics seem to agree that an important characteristic of Berlin School films is their focus on realism, both in content and style.⁵ In order to effectively depict a realistic, genuine experience in their low budget films, the directors often rely on cinematographic techniques to create a »snapshot« of real life.⁶ This snapshot is also reflected in content, as the events of these films »seem to be a part of a much larger world we may never know,« a feeling that Cooke relates to most films of the Berlin School.⁷ This realist aesthetic is often accomplished by utilizing »long takes, long shots, clinically precise framing, a certain deliberateness of pacing, sparse usage of non-diegetic music, poetic use of diegetic sound,«⁸ all of which are used in *Ferien*. Additionally, Arslan in particular sometimes uses stationary shots, without panning or tilting, in his films. This technique, while also used to an extent in his Berlin Trilogy, is used to an extreme in *Ferien*.

In *Ferien*, every shot is stationary, with the exception of three instances. In two of these scenes, Arslan utilizes a dolly shot, in order to follow or precede characters on a motorbike. Even then, the steady camera does not tilt or pan, creating yet another layer to this juxtaposition between movement and stillness. The third time that the camera moves takes place between these two motorbike shots and is part of a sequence of outdoor, natural shots, which have been edited together in jump cuts. In this scene, the camera crawls forward, through the woods, for approximately thirteen seconds. Unlike the dolly shots of the motorbike, the movement in this scene is extremely slow and is much shorter in length. This adds to the overall tension that one feels in the sluggish speed of the movement, because as soon as the audience recognizes that there is movement of the camera, there is a cut to more stationary shots, as if the film intends to prevent the audience from confirming this movement. Interestingly, the spacing of these movement scenes are rather consistent: the first (and longest, at about two and a half minutes) begins a little over twenty minutes into the film; the second (which is the shortest, and most visually indiscreet) takes place almost twenty minutes after the first; the last (the second of the motorbike scenes) happens about twenty minutes later, which is also almost twenty minutes before the end of the film. The fact that the shots that utilize camera movement are so dramatic amidst the strict use of stationary shots in the remainder of the film,

5 | Olaf Moeller/Jason Wood: Vanishing Point. In: Sight & Sound 17 (2007), No. 10, p. 40.

6 | Anke Leweke: »The Beginning« in The Berlin School: Films from the Berliner Schule. Ed. by Rajendra Roy and Anke Leweke. New York 2013, p. 15.

7 | Paul Cooke: Contemporary German Cinema. Manchester 2012, p. 77.

8 | Marco Abel: Intensifying Life: The Cinema of the »Berlin School«. In: Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema 2008.

as well as consistent in spacing throughout the film, is significant, and a point to which I will return.

The shots in the remainder of the film are rather consistent: there is no movement of the camera, only movement within the frame, and the setting of the frame therefore does not change until the film cuts to another shot, which, again, creates a marked juxtaposition between movement and stillness. Arslan also uses predominantly medium shots, medium long shots, and long shots, which implies distance and disconnect, as the camera is consistently distanced from the characters. Because no one character is regularly given preference by the camera, either in close-up or subjectivity, one could have the sense that the characters are almost un-important, merely wandering in and out of the settings and frames. This culminates in what Cooke deems a »motif« of many of the films of the Berlin School, in that the characters »pass through the landscape they inhabit almost as spectres, unable to make their presence felt,«⁹ and creates tension for the audience in the challenged expectation that the film's focus is the characters it is portraying. Indeed, this sense is exaggerated in *Ferien's* long, stationary shots, as the camera does not even pan to follow characters, nor do shots automatically cut when they leave the frame, but often linger for several seconds after all of the characters have exited or completed the dialogue.

This distancing is also fostered in the plot of the film, in that the film does not seem to have a single protagonist with whom the audience is meant to identify, and the audience is told very little about the lives of these characters outside of their time spent on screen. In fact, through the distancing cinematography, there is actually an effort made to *prevent* an emotional connection with any single character. Other than one subjective shot, discussed below, there are no cuts to establish a point-of-view with any character, and the strict adherence to stationary shots prevents the audience from following the action of any particular character. The audience also lacks any extreme close ups of a character, which might cause one to empathize with a character. Instead, the film seems to remain quite objective in its cinematography, and all of the characters seem not only un-relatable, but also equal in their un-relatability. In this way, the film, at times, *seems* to achieve an objective distance, but, as I will show, also actively works to deconstruct this notion that a film is ever able to be truly objective, continuously juxtaposing these two explicitly contradictory ideas in both content and style.

Aesthetically, the use of a stationary camera, long shots, and long takes is very effective in creating the abovementioned Berlin School realism, culminating in a snapshot of life. Much like a photograph, the frame of these shots does not move, and in some instances is literally framed by a door or a window, adding to this photographic illusion. The inclusion of these visible frames, then, fosters this feeling that the film is objective, that it is somehow »authentic« and

9 | Cooke, *Contemporary German Cinema*, p. 81.

»less ›mediated«¹⁰ through the photographic aesthetic that it creates. Again, this highlights the relation and tension between movement and stillness emphasized in the film; a photograph, which is in nature still, can obviously not be the same as film, which is in nature moving. Thus, this filmed aesthetic of photography, while adding to the realism of the film, is also commenting on the fact that the film is *indeed* not actually real, despite the illusion that the stationary camera and long takes might encourage.

However, this idea that a film is able to represent anything real is problematic, despite these efforts towards a realistic aesthetic, as Cooke reminds his readers that although »reality is the key to the Berlin School,«¹¹ »the notion that any representation of the external world can give an immediate, somehow non-mediated image of reality is illusory.«¹² I would argue that *Ferien* actually *explicitly* problematizes this relationship between film and realism using these same framing techniques of doors and windows that overtly *make* the film appear objective and photo-like in the first place. These visible frames, in addition to creating the aforementioned realism, also draw attention to the fact that the audience is an outsider to what is happening on screen; they explicitly comment on the fact that one is watching a film by placing the viewer unambiguously on the other side of this visible door, keeping the viewer separate from the characters' world and leaving her with only this voyeuristic ability to peer in, through this threshold. These visible doors or windows then force the audience member to consider that what she is seeing is, indeed, not real life at all, and it therefore directly contradicts any aesthetic appeals it is apparently making otherwise. This is reiterated in the lack of subjectivity through the absence of point-of-view shots and the rejection of classical *mise-en-scène* in preference for the abundance of medium and long shots.

I would also argue that a comment is actually made at the beginning of *Ferien* regarding this illusory objective distance and the issue of representing reality, when the audience receives one subjective shot from the perspective of the children. In one take, the stationary frame shows, in an extreme close-up, ants crawling on the ground, and then a cut to a medium long shot shows the children looking towards the ground; thus, the shot of the ants was presumably from the subjective perspective of the children. Because Arslan takes such great care to prevent subjectivity in the majority of the film, this scene carries obvious importance. I read this scene as Arslan commenting on the film's entire superficial purpose, especially since this scene takes place so early in the film, namely to create an »objective« documentation of the characters during their stay in this house. Like the children examining the ants, the audience examines the characters in a supposedly objective, almost ethnographic way, in the sense that

10 | *Ibid.*, p. 58.

11 | *Ibid.*, p. 72.

12 | *Ibid.*, p. 55.

it is a completely visual relationship with no physical interaction. However, like many aspects of this film, Arslan seems to actively problematize what appears to be his entire cinematic purpose with these two shots; he is, at the same time, visually depicting the objective, documentary purpose of this film, while curiously presenting it in a subjective way. Thus, I would argue that Arslan is again commenting, through these juxtapositions of contradictions, on the idea that, no matter what steps one might take to create an objective film, no matter how realistic the film might appear and how distanced the audience might feel, in the end, what the audience experiences is *always* going to be a subjective reflection of someone's perspective, be it a character (as in this scene) or the director (in the film as a whole).

Another significant aspect of this film is the idea of imprisonment, which results from some of the camera techniques already mentioned, and is an idea also reflected in plot. Closely related to the feeling of distance created in the film in both cinematography and plot, the characters actually seem to be in a state of imprisonment within their surroundings, which is juxtaposed with the audience's false expectation that that the film's setting in nature creates an abundant landscape through which the characters traverse. Instead, the settings are very limited, and the characters are actually shown as contained within the same places throughout the film, with few exceptions. On the aesthetic level, this is, again, quite evident through the lack of camera movement, which would either show how immense the landscape is, or follow the characters as they perform an exploration within it. Instead, we have the stationary, long takes, wherein the characters are able to move in and out of frame, but the frame itself is entirely lacking in movement. Thus, the audience is only able to see these contained images of the landscape, limited to small, frame-by-frame shots. When Arslan uses medium, medium long, or long shots, especially in the scenes that are entirely composed of natural settings and lacking any human element, nature appears much smaller, more limited, and more controlled than it would in an extreme long shot or panorama. Further, the same settings are often reused throughout the film, wherein the characters and the dialogue change, but the audience member is still viewing the scene from the same location, perspective, and depth that she has seen before. This makes the setting appear not only small and static within the frame, but also a little redundant, as the characters continue to visit the same places and the camera continues to show it in the same way.

Similarly, the emotional separation that the characters feel from one another, which is easily apparent on the level of the plot, is further highlighted in the *mise-en-scène*. Because the camera is almost always unmoving, the static positioning of the props and setting becomes especially significant, as it creates a further division of space within this already stationary frame, and it suggests distance between the characters. One visually striking example of this on-screen, physical separation is during a scene in which Paul and Sophie discuss

the evening plans with Anna and Robert. In this scene, the frame of a door runs directly down the center of the frame, and only once does a character attempt to transgress this visual border, when Sophie barely reaches across it in order to take a shopping list from Robert; even when Anna gives Paul the car keys, she does so by tossing them across this on-screen divide.

In several scenes, this literal divide of space creates a figurative wall between the characters that no one seems capable or willing to breach, since the characters are often unwilling to touch one another. This fact is made more explicit through these visible divisions. In this way, the loneliness that the characters seem to feel in the plot is reflected on screen, and the spaces that the characters occupy become somehow smaller, as they exist within not only the fixed space within the stationary frame, but also the even smaller fixed space within their separate on-screen boundaries. The audience, too, becomes accustomed to these boundaries, and it begins to feel strange when the characters attempt to physically touch or negotiate the limits of the boundaries within the frame. This further exaggerates the feeling of imprisonment, stillness, and order within the frame and, I would argue, forces the audience to empathize with the characters, who are often also clearly uncomfortable with these transgressions. This forced empathizing directly contradicts the objective nature of the cinematography and the distancing effects of the camera, discussed above, and adds yet another layer to the tension created in this film through these contradictory juxtapositions in cinematography and plot.

This idea that the setting of the film is comprised of small places that the characters seem unable to escape is also reflected in the plot of the film: the characters, despite being noticeably unhappy, do not attempt either to leave this place nor to explore more places within this rural setting. Further, the constant recycling of setting seems to prevent the viewer from focusing on the external world that is outside of the setting of the film, and instead forces the viewer, too, to become imprisoned within the shot and setting, again encouraging the audience to empathize with the »imprisoned« characters. In fact, this audience component is actually fostered throughout the film; often one has the feeling that, because she is explicitly an outsider witnessing the drama unfold, she lacks any agency in this witnessing act, a fact that, while true of all films, is made overt in Arslan's realistic and objective filming techniques. Because there is often no change in the positioning of a camera within a scene and no movement of the camera, the audience lacks a »renewal of perspective« and is instead passively stuck within the single, static perspective of each scene.¹³

This passivity in voyeurism is especially evident in the scene in which the family is sitting around a table and a fight erupts over the fact that Anna has invited her daughters' father to the dinner. From the beginning of the scene, the audience is made to feel like an outsider; similar to the visible doors and window

13 | *Ibid.*, p. 22.

frames in some scenes, the camera, for this scene, is positioned directly behind an empty chair. I would argue that the presence of this empty chair encourages an awareness of the fact that the audience member is disconnected from this on-screen dinner party, and that this chair also comments on the fact that what the audience sees is not reality, because of the unrealistic feeling created by the artificial staging of the scene. That is, there is no closure within the frame, no character whose back is to the audience, and instead the setting of the scene explicitly allows for a camera, similar to the way that a stage allows for an audience. In this way, the audience is again encouraged to remain aware of the fact that they are witnessing a staged film, despite the realist, objective aesthetic otherwise encouraged by the cinematography, in yet another contradiction created in the cinematography of this film.

As the tension in the scene increases among the characters in the plot, the audience remains imprisoned in this passive, distanced spectatorship; because the camera is stationary, the audience is not afforded the opportunity to look away from what is happening nor to leave the room, which the characters, one by one, continue to do. This lack of agency and, by extension, imprisonment, is also fostered in the long takes throughout the film, when shots linger on the setting of a scene for a few seconds after the characters have left the frame or completed their dialogue. Although nothing directly related to the plot happens in these final seconds, the audience is still imprisoned within this scene, perhaps with the unfulfilled expectation that something further is going to happen, until a cut moves us to another stationary frame. Through the tension in this particular scene, the audience is again encouraged to empathize with the characters, which *again* contradicts what the cinematography encourages in its intentional and explicit distancing. This tension allows for the audience to become emotionally *involved* in the film, to feel in a way that reflects what one might believe the characters themselves are also feeling: tension and discomfort. Thus, again, the significance of the various tensions in *Ferien*, created through unfulfilled expectations and contradictions on the level of both the cinematography and plot, is made explicit, and, as a closer examination will show, is actually consistently fostered throughout the film.

From the very beginning of the film, the audience experiences tension in the unmet expectation that the camera will occasionally move, zoom, or pan, especially since Arslan adheres to other technical approaches of classic cinematography, in which movement of the camera would be natural. However, the audience experiences, for the first twenty minutes of the film, only the stationary shots. As soon as this tension might logically threaten to resolve itself, as the audience becomes accustomed to Arslan's style, the film visually destabilizes these new expectations with a dolly shot of two characters on a motorbike, a shot that lasts for several minutes. Then, again, the tension is re-created by reverting to the earlier, unmoving camera, when the audience might now have the expectation that the camera will again move. After another twenty minutes have lapsed in the

film, in which the audience sees only stationary shots, the second moving shot is introduced, again undermining any re-negotiated expectations the audience might have after the first time that this happened. Yet again, the film reverts to stationary shots, only to then play with these expectations a third time before the film's end. It is for this reason that I believe that the consistency of the spacing of the movement shots is important, and why this second movement shot, sandwiched between the two obvious dolly shots, is both so slow in movement and so short in length. The result, then, is that *Ferien* consistently creates tension and discomfort for the audience in these constant re-negotiations of expectations at regular intervals throughout the film.

Similarly, when the tension created by the aforementioned visual division and physical separation within the frame becomes nearly familiar to the audience, Arslan has his characters bridge this gap (for example, when Anna holds hands with her daughters in the scene in which she learns of her mother's death), which re-calibrates the expectations of the audience and thus re-initiates the tension, since the film then returns to this rule of physical (and visual) separation. The film also creates tensions in the audience's aforementioned unmet expectation that there will be a cut once the character has left the frame or the dialogue has stopped. One can also find tension in the various contradictions and juxtapositions in style and content, discussed in this note, such as the large spaces contained within small frames, movement of characters and nature within a frame of absolute stillness, and, notably, in the lack of empathy and distance that the cinematography urges juxtaposed with the forced *feeling* of empathetic tension that it creates.

Thus, a close examination of the cinematography and content of Thomas Arslan's *Ferien* not only situates it within the broader context of the Berlin School, but also highlights the style and techniques unique to this particular auteur director, in his reliance on contradictions and unfulfilled expectations, which are used to create tensions and discomforts. In this way, in addition to Abel's argument that Arslan's films exist in a »counter-cinema« that emphasizes »strangeness,« which he attributes to the Berlin School, as a whole,¹⁴ I would argue that this strangeness is uniquely performed in Arslan's films through his *cinema of discomfort*, which he actively creates in these spaces of unfilled expectation and contradictions. These tensions, then, work throughout the film to actively problematize the issue of reality in film. This is significant in a film of a founding member of the Berlin School, because in the dialogue regarding the films and directors of this school, critics and scholars seem to agree on little more than the fact that an incredibly important Berlin School marker is *precisely* this realist aesthetic.

More broadly speaking, since the advent of film studies and theory in the 20th century, and drawing on much earlier discourse regarding other media,

14 | Abel, Counter-Cinema of the Berlin School, p. 64.

there has been an ongoing dialogue regarding reality and realism, and how (and how effectively) this is performed. Though the debate continues across disciplines and decades, I would urge that Thomas Arslan's *Ferien* be closely read within this discourse for the reasons outlined in this note, namely that *Ferien* distinctly addresses the challenging relationship between realism and film through juxtapositions and contradictions, which create the spaces of discomfort highlighted in this paper. I would further posit that, by seeking and interpreting these spaces in other Arslan films, one could read Arslan's entire oeuvre in a larger, ongoing discussion¹⁵ regarding the *problematic* relationship between reality, realism, and film, instead of just accepting these films as realistic.

15 | Abel, for example, shows the broader issue of realism versus real Germany in Berlin School films, without focusing on Arslan (22 January 2007. In: *A New History of German Cinema*. Ed. by Jennifer M. Kapczynski and Michael D. Richardson. Rochester 2012, p. 606).

Liebermanns Räume

Architektur, Interieur und Ambiente

MATTHIAS PABSCH*

Wer da baut an der Strassen, muß die Leute reden lassen ...

Max Liebermann¹

Vom Geburtshaus bis zum Sterbezimmer umgibt die gebaute Umwelt Menschen auf ihrem Weg durch das Leben. Sie schafft Möglichkeitsräume für Interaktionen in einem bestimmten sozialen Umfeld, lässt Eindrücke und Erfahrungen sammeln, die so nur an diesem bestimmten Ort möglich sind. Umgekehrt prägen Menschen mit ihren architektonischen Vorstellungen die Umwelt und geben durch Bauten oder Einrichtungen etwas von dem Preis, wie sie die Welt sehen oder in dieser wahrgenommen werden möchten. Dies gilt auch für Max Liebermann, der in seiner Heimatstadt so prominent wohnte wie keiner seiner Kollegen.

Liebermanns Weg durch den Stadtraum zeichnete den wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg seiner Familie vom mittelalterlichen Stadtkern bis ans Brandenburger Tor nach. Klassizistische Bauten in der Burgstraße 29 und der Behrenstraße 48 blieben lediglich Übergangsstationen. 1857 fanden die Liebermanns endlich ein dauerhaftes Familiendomizil. Am 10. Mai kaufte Louis Liebermann, der Vater von Max, das Haus am Pariser Platz Nummer 7 nördlich des Brandenburger Tores.² Jetzt war nicht mehr zu übersehen, dass es der erfolgreiche Industrielle in der Stadt zu etwas gebracht hatte. Die Immobilienwahl an diesem prominenten Ort zeugte von Geschmack und Selbstbewusstsein.

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0.

1 | An earlier version of this article was published in: Bärbel Hedinger/Michael Diers/Jürgen Müller (Hg.): Max Liebermann. Die Kunstsammlung: Von Rembrandt bis Manet. München 2013. – Liebermann verwendete das Sprichwort in einem Brief vom 12. Februar 1888 an Benno Hauschner; zit. nach Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Ausst.-Kat. hg. von der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997, S. 70.

2 | Rudolf Danke: »In diesem Hause wohnte Max Liebermann.« Die Häuser Pariser Platz 1 und 7. In: Der Bär von Berlin 15 (1966), S. 121.

Abb. 1: Ansicht des Hauses In den Zelten 11
(Foto aus der Bauakte von 1935, Landesarchiv Berlin)



Zu diesem Zeitpunkt war der Pariser Platz noch eine ruhige, von Adelspalais umstandene Platzanlage am Stadtrand.³ Das von Schinkel erbaute Palais Reudern war noch nicht durch das Hotel Adlon ersetzt worden. Auch das Brandenburger Tor erfüllte noch eine praktische Funktion innerhalb der Akzisemauer, die unmittelbar westlich des von Louis Liebermann erworbenen Hauses verlief. Hinter der Mauer begann die grüne Weite des Tiergartens an dessen Rand, auf dem Grundstück des heutigen Reichstages, das damals neue Palais Raczyński stand. Hier, nur wenige Schritte von seinem Elternhaus entfernt, sollte Max Liebermann bald darauf im Atelier des Malers Peter Cornelius erste Eindrücke von der Arbeit eines Künstlers sammeln.⁴

Wie bei den Gebäuden in der Burg- und Behrenstraße handelte es sich bei dem Haus am Pariser Platz um einen klassizistischen Neubau, den Friedrich August Stüler von 1844 bis 1846 als elegantes städtisches Wohnhaus geschaffen hatte.⁵ Liebermann verbrachte damit seine gesamte Kindheit und Jugend in ei-

3 | Zum Pariser Platz und dem Haus 7: Matthias Pabsch: Pariser Platz – Architektur und Technik. Vom manuellen zum digitalen Zeitalter. Berlin 2002, S. 51 f.

4 | Matthias Pabsch: Berlin und seine Künstler. Darmstadt 2006, S. 95.

5 | Ebd., S. 51.

ner damals zeitgenössischen Architektur, die seine Wahrnehmung und Seherfahrung mitgeprägt haben dürfte.

Vom Pariser Platz aus brach Liebermann 1868 zum Studium nach Weimar auf. Über Stationen in Paris und München kehrte er erst 16 Jahre später wieder dauerhaft in seine Heimatstadt zurück. Anlass war die am 14. September 1884 erfolgte Heirat mit Martha Marckwald.⁶ Das junge Paar zog in eine luxuriöse Erdgeschosswohnung In den Zelten 11, Ecke Beethovenstraße (Abb. 1).⁷ Sie lag in einem repräsentativen Mehrfamilienhaus, das knapp zwei Jahrzehnte vor Liebermanns Einzug errichtet worden war.⁸ Der heute nicht mehr vorhandene Bau befand sich zwischen den heutigen Standorten von Haus der Kulturen der Welt und Bundeskanzleramt. Zu Liebermanns Zeiten gab es in der Straße noch zahlreiche beliebte Ausflugslokale.⁹

Es muss ein idyllischer Ort gewesen sein, folgt man dem Kunsthistoriker Julius Elias, der als Kind selbst vier Jahre in dieser Wohnung gelebt hatte und später schwärmte: »hohe, weite Zimmer, Veranden, breite Korridore, und als Paradies ein Garten, ein richtiger wildwachsender Garten, nach dem Kronprinzenufer gelegen, von mannshoher Mauer umschlossen«. ¹⁰ Ein Blick auf den großzügigen Grundriss der Erdgeschoßwohnung bestätigt diese Einschätzung (Abb. 2). Der Maler residierte hier so, wie es sich für ein Mitglied der wohlhabenden Familie Liebermann gehörte.

Für ihn hatte der Hausbesitzer Robert Lorenz die Wohnung eigens umbauen lassen. Zentraler Punkt war dabei die Errichtung eines vom Bauherren als »Glashalle« bezeichneten Raumes, der die Wohnung in Richtung Garten erweiterte (Abb. 3).¹¹ Durch ihre nordwestliche Ausrichtung bot sie beste Voraussetzungen, um tagsüber bei hellem Streulicht zu arbeiten. Auf der Bauzeichnung sind die großen Fensterflächen des 5,40 Meter langen und 2,80 Meter tiefen Anbaus gut zu erkennen. Lorenz hatte am 18. August 1884 den Bauantrag gestellt. Am 19. Dezember erfolgte die Rohbauabnahme.

6 | Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1914, S. 195 f.

7 | Laut Berliner Adressbuch von 1886: »Maler, NW In den Zelten 11. Pt.«

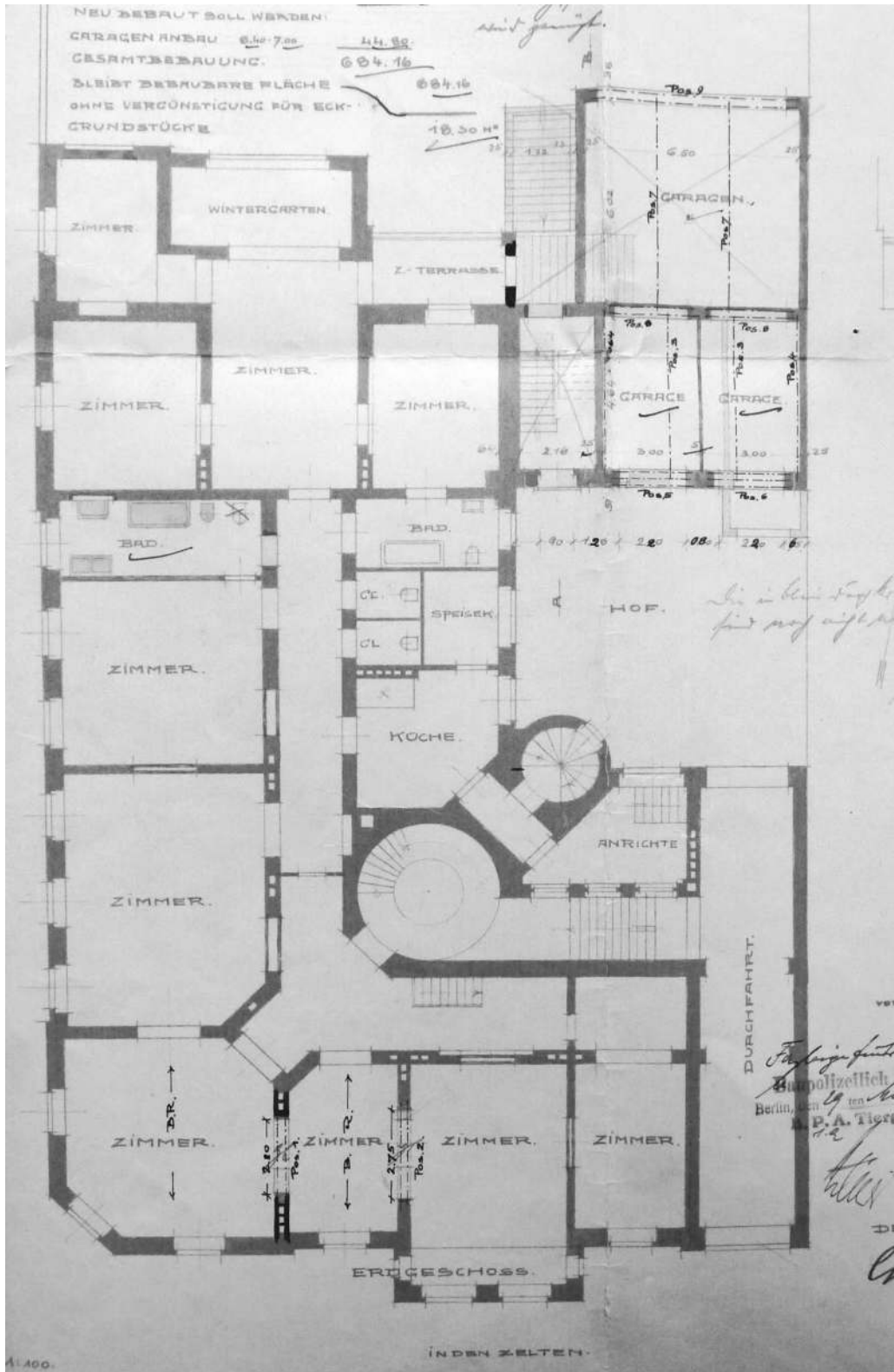
8 | Der Bauantrag wurde am 13. November 1867 gestellt und die Baugenehmigung am 5. November 1868 erteilt: Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 2163.

9 | Zu der Straße In den Zelten s. Hans E. Pappenheim: In den Zelten – durch die Zeiten: Kulturgeschichte am Tiergartenrand 1740–1960. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 14 (1963), S. 110–133.

10 | Julius Elias: Max Liebermann zu Hause. Berlin 1918, S. 42.

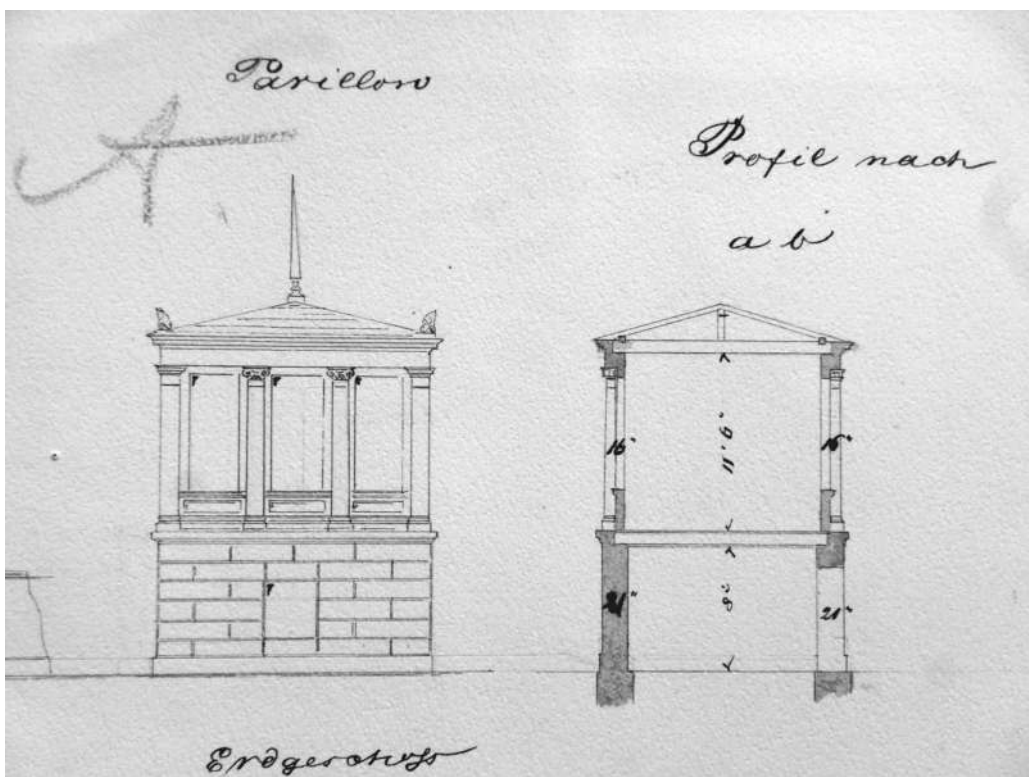
11 | Hierzu, wie zum Folgenden: Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 2163.

Abb. 2: Grundriss der Erdgeschosswohnung In den Zelten 11
(Umbauplanung von 1932, Landesarchiv Berlin)



In der Literatur findet sich auch die Angabe, Liebermann habe im Garten des Hauses ein Atelier gebaut.¹² Allerdings spricht die penibel geführte Bauakte dagegen, in der selbst die Errichtung eines gut handtuchgroßen Pissoirhäuschens vermerkt ist. Über einen Atelierbau im Garten ist dagegen nichts zu erfahren. Es liegt vielmehr nahe, dass Liebermann den bereits erwähnten Glasanbau als Atelier nutzte und darüber hinaus eventuell auch das in der nordwestlichen Grundstücksecke gelegene klassizistische Gartenhaus (Abb. 4). Aus dem hohen lichtdurchfluteten Raum fiel der Blick auf die nördlich des Grundstücks verlaufende Spree.

Abb. 4: Ansicht und Schnitt des Gartenhauses In den Zelten 11
(1867, Landesarchiv Berlin)



Trotz dieser guten Wohn- und Arbeitsvoraussetzungen lebten die Liebermanns nur wenige Jahre mit ihrer 1885 geborenen Tochter Käthe hier und zogen 1888 in die Bendlerstraße 9.¹³ Die neue Wohnung in der ersten Etage befand sich in bester Lage im Tiergartenviertel, das mit seinen imposanten Villenbauten zur bevorzugten Wohngegend sehr wohlhabender Berliner geworden war. Adolph Menzel, den Liebermann einmal besuchte und bei dieser Gelegenheit krypti-

12 | Elias, Max Liebermann zu Hause, S. 42.

13 | Das Berliner Adressbuch von 1888 verzeichnet den Umzug im Nachtrag.

ches Lob für seine Malerei erntete, lebte und arbeitete in der nahe gelegenen Sigismundstraße 3.¹⁴

Sein Atelier verlegte Liebermann in die Königin-Augusta-Straße 19.¹⁵ Am Landwehrkanal, nahe der Potsdamer Brücke, war es nur wenige hundert Meter von seiner Wohnung entfernt. Im Hinterhaus des Gebäudes befanden sich noch weitere Ateliers.¹⁶ Da es bald darauf abgerissen wurde, dürfte es sich bereits in einem etwas heruntergekommenen Zustand befunden haben. Dafür spricht auch ein Bericht der Malerin Sabine Lepsius, die Liebermann im Frühjahr 1892 hier besuchte:

Man geht eine scheußliche Hintertreppe hinauf wie zu einer Küche; eine schmutzige Visitenkarte ›Liebermann‹ veranlaßt zum Klingeln, man arbeitet sich durch einen dunklen Korridor und kommt in das – nein, in mein Ideal eines Ateliers. Es war wohl ursprünglich eine ganz gewöhnliche Stube, doch scheint man die Fensterwand herausgebrochen und in den Garten vorverlegt zu haben, worauf der Anbau mit Glas überdeckt wurde und gläserne Seitenwände bekam. Also zur Hälfte ein Fotografenatelier. Die andere Hälfte hat künstliche Schattenecken, in denen dann wieder kleine schmierige Fenster mit Zinneinrahmung angebracht sind. Unglaublich schmutzige Gegenstände liegen umher; u. a. ist eine ganze Garderobe von Kleidern ausgebreitet, die offenbar von Portiersfrauen, Tiergartenfegerinnen und Straßenkehrern erstanden sind. Kurz, es liegt alles herum, was er zu seinen Bildern braucht – dazwischen dann irgendein göttlicher Krug, ja sogar ein Sofa mit persischem Teppich, worauf man aber nicht sitzen kann, da seine unzähligen Radierungen darauf ausgebreitet sind. In der Glashälfte hängen ein Manet, ein Monet und noch etwas Ähnliches. Auf den Staffeleien stehen ungeschickte Porträts von unglaublicher Überzeugungskraft – etwas geschicktere Bilder, Radierungen und Kohleskizzen liegen in Massen umher. [...] Aber dieser Mensch lebt doch ganz und gar in Anschauungen, und sein Atelier ist in Berlin sicher das einzige ›Künstleratelier‹. Wenn ich dagegen an Lehnbachs Schaufensteratelier denke, wird mir ganz übel. Liebermann schämt sich offenbar seines Reichtums und posiert auf armen Idealisten. Daß er zu Hause eine elegante Wohnung mit eleganter Staffage (geb. Marckwald) hat, verheimlicht er in diesem Atelier.¹⁷

Die Schilderung vermittelt einen guten Eindruck des Raumes, von dem leider keine Bilder überliefert sind. Mit dem in nördlicher Richtung in den Garten ragenden Glasanbau wies das Atelier Ähnlichkeiten mit der verglasten Erweite-

14 | Pabsch, Berlin und seine Künstler, S. 91 u. 99.

15 | Heute: Reichpietschufer.

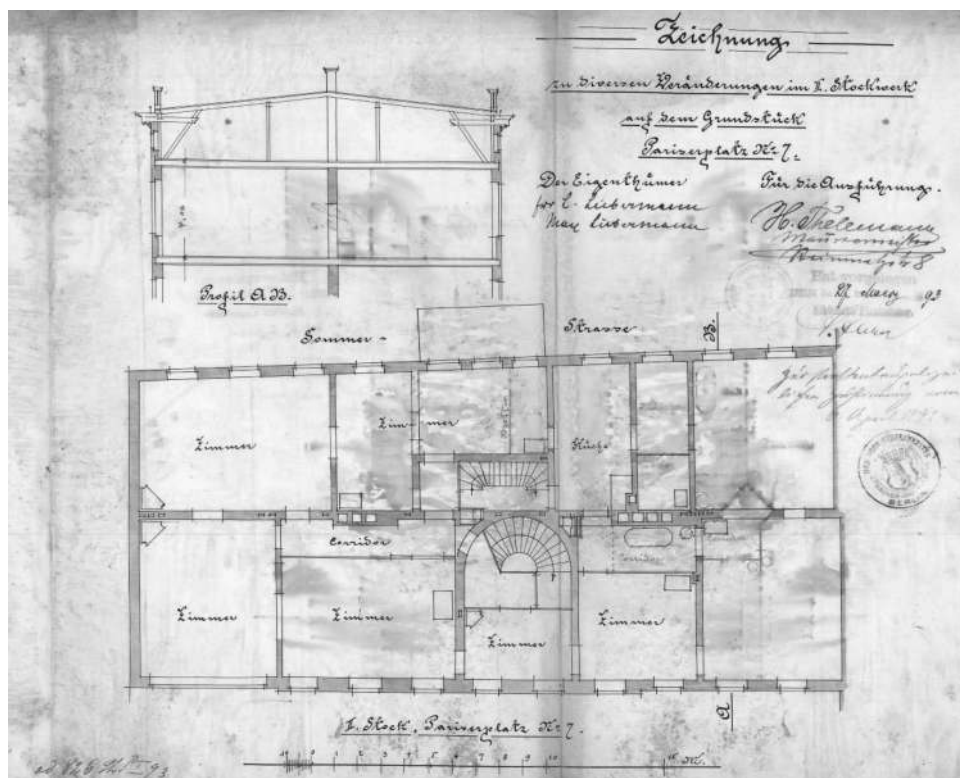
16 | Das Berliner Adressbuch von 1894 nennt als Mieter noch die Maler Lindemann-Frommel und Henschel.

17 | Sabine Lepsius: Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. München 1972, S. 157 f.

rung In den Zelten auf und dürfte ähnliche Arbeitsbedingungen geboten haben. Sofa und Teppich werden in seinem Atelier am Pariser Platz erneut auftauchen.

Als Max Liebermanns Mutter 1892 starb, kam die Zeit für eine Rückkehr in sein Elternhaus, wo sein Vater schwer unter dem Verlust litt.¹⁸ Mit Frau und Kind zog er in die zweite Etage. Sein Vater bewohnte weiterhin die erste. Das Erdgeschoß blieb vermietet. Anhand der erhaltenen Umbaupläne lässt sich gut nachvollziehen, wie Liebermann die neue Wohnung nach seinen Vorstellungen umgestalten ließ (Abb. 5).¹⁹ Auf diesem Grundriss sind zahlreiche Details besser zu erkennen als auf späteren Plänen. Liebermann arbeitete zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Hans Grisebach zusammen, sondern beauftragte den Maurermeister H. Thelemann, der am 22. März 1893 den Bauantrag stellte. Am 18. April 1893 wurde die Baugenehmigung erteilt. Sowohl in dem privaten nördlichen Bereich als auch in den zum Brandenburger Tor hin gelegenen Räumen wurden Änderungen vorgenommen. Wie ein Vergleich mit jüngeren Plänen zeigt, wurden die Entwürfe für den Teil, der Besuchern nicht zugänglich war, wohl später abgeändert.

Abb. 5: H. Thelemann: Umbauplanung für Max Liebermanns Wohnung am Pariser Platz (1893, Landesarchiv Berlin)



18 | Regina Scheer: »Wir sind die Liebermanns.« Die Geschichte einer Familie. Berlin 2006, S. 256. Das Berliner Adressbuch führt Max Liebermann noch bis einschließlich 1893 in der Bendlerstraße.

19 | Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-02, Nr. 7842.

Entscheidend sind allerdings die Umbauten im südlichen Gebäudeteil: Durch die Schaffung eines verbreiterten und in die Mittelachse gerückten Durchgangs vom Wohnzimmer in das Musikzimmer wurden beide Räume stärker miteinander verbunden und eine repräsentative Raumflucht gewonnen.

Für Liebermann selbst dürfte der Bau seines Arbeitszimmers am wichtigsten gewesen sein. Es entstand durch die Zusammenlegung zweier Räume an der Westseite der Wohnung. Mit einer dünnen Wand wurde ein Teil als Speisekammer abgetrennt. Liebermann erhielt auf diese Weise einen hellen Raum, an den sich ein ausgedehnter Altan anschloss. Besucher konnten das Arbeitszimmer vom Wohnungseingang aus ohne Umwege über andere Zimmer erreichen. Möglicherweise kam Liebermann im Zusammenhang mit dieser Baumaßnahme auch die Idee, ein Atelier über seinem Arbeitszimmer zu errichten, denn unmittelbar angrenzend führte das Dienstbotentreppenhaus auf den bislang ungenutzten Dachboden.

Und einen neuen Arbeitsraum brauchte er, denn das Atelierhaus in der Königin-Augusta-Straße sollte abgerissen werden. Mit dem Bauvorhaben beauftragte Liebermann Hans Grisebach, der am 29. Mai 1894 die Baupolizei über die Planungen unterrichtete:

Im Dachgeschoß des Hauses, den Erben des Kaufmanns Louis Liebermann gehörig, soll ein Atelier eingerichtet und vom 2. Stockwerk aus mittelst einer Wendeltreppe ein direkter Zugang geschaffen werden. Der Atelierraum erhält Luft und Licht durch das höher gelegene Glasdach.²⁰

Leider sind von diesem ersten Atelierprojekt keine Bauzeichnungen überliefert, doch die Beschreibung deckt sich mit den Darstellungen späterer Planungsschritte. Wegen einer befürchteten »Verunstaltung des Pariser Platzes« wurde am 11. Oktober 1894 die Bauerlaubnis versagt.²¹ Liebermann schien sich zunächst damit abgefunden zu haben, denn Grisebach teilte der Behörde wenige Tage später mit, dass der Maler das Vorhaben nicht länger verfolge.

Vielleicht hatte Liebermann zu diesem Zeitpunkt schon das neue Atelier in der Bismarckstraße 2 in Aussicht, das er zum 1. April 1895 mietete, und hielt jetzt ein eigenes Bauprojekt mit mühsamem Genehmigungsverfahren für verzichtbar (Abb. 6).

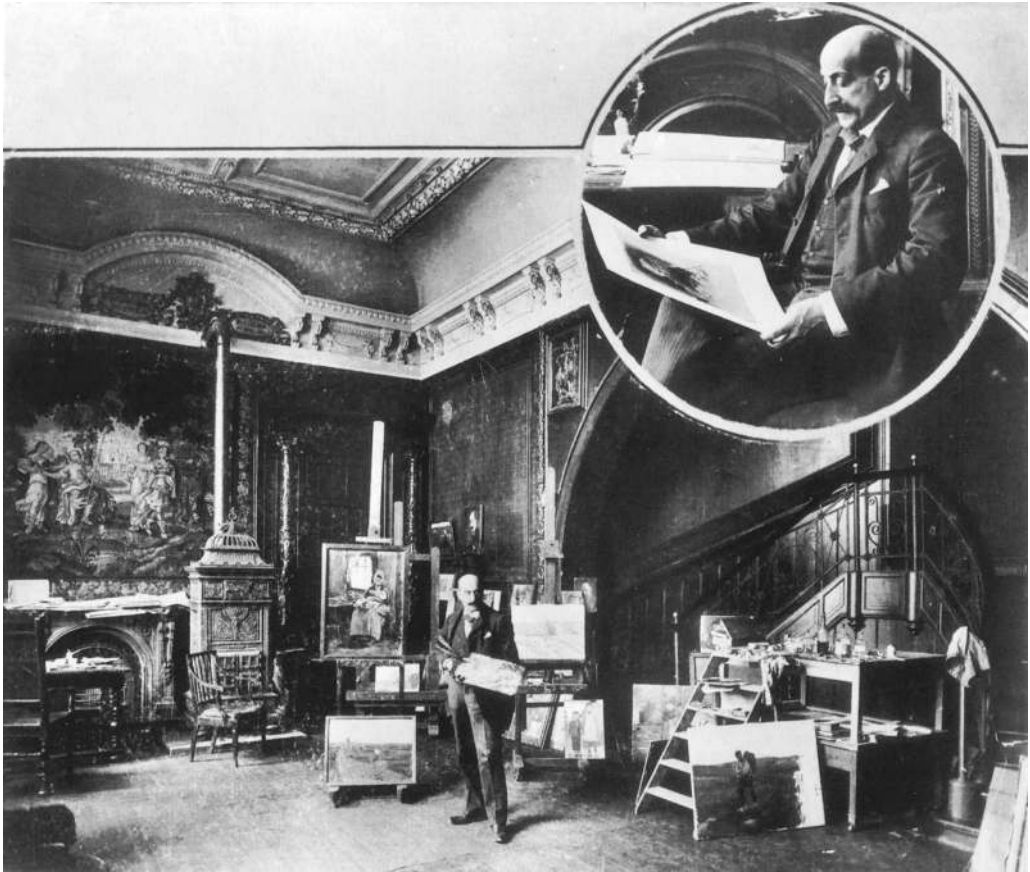
Sein Atelier nordwestlich des im Vorjahr fertiggestellten Reichstagsgebäudes unterschied sich deutlich von seinen bisherigen Arbeitsräumen: Über dem hohen Hauptraum wölbte sich eine mit üppigem Stuck verzierte Decke. Detailreiche Säulen trugen die ausladende Türverdachung. Über dem offenen Kamin

20 | Durch die postum publizierten Forschungen von Rudolf Danke aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sind diese Aktenauszüge überliefert: Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 123.

21 | Ebd., S. 124.

betonte ein Gobelin die schlossartige Wirkung. Unter einem flachen Bogen öffnete sich ein Nebenraum in dem eine gekrümmte zweiarmige Treppe auf ein kleines Podest führte. Den wunderbaren Blick aus dem Atelierfenster über weitläufige Grünanlagen und auf die Siegestsäule hielt Liebermann in einem Bild fest.²²

Abb. 6: Max Liebermann in seinem Atelier in der Bismarckstraße 2 (1899)



Dies war kein Hinterhofatelier mehr wie es noch Sabine Lepsius in der Königin-Augusta-Straße gesehen hatte, sondern ein repräsentativer Raum, den Liebermann auch wegen seiner Wirkung auf Besucher gewählt haben dürfte. Diesen Eindruck unterstrich auch die Art und Weise, wie er sich 1899 dem Fotografen als Künstler präsentierte: Mal forschen, mal versonnen – mit Palette oder bei der Betrachtung einer Arbeit. Bilder und aufgeschlagene Mappen waren wie in einer Wohnzeitschrift effektiv und doch nicht ganz authentisch drapiert. So wollte er jetzt gesehen werden. Hinzu kam, dass Liebermann, der im Berliner

22 | Blick aus dem Atelier auf den Königsplatz und die Siegestsäule (1895; Aquarell auf Malpappe; 47 x 67,1 cm; Privatsammlung), abgebildet in: *Künstlerfürsten: Liebermann*. Lenbach. Stuck. Ausst.-Kat. hg. von der Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus. Berlin 2009, S. 82.

Adressbuch wechselnd als Genre- oder Landschaftsmaler geführt wurde, gegen Ende der 1890er-Jahre nur noch als Portraitmaler firmierte und seine zahlungskräftigen Kunden in einem angemessenen Ambiente zu den Portraitsitzungen empfangen wollte.²³

Doch schon nach knapp einem Jahr plante Liebermann bereits wieder den opulenten Arbeitsraum zu verlassen, denn Grisebach stellte am 7. März 1896 erneut einen Bauantrag für einen Atelieraufbau.²⁴ Dabei überrascht die Begründung, denn der Architekt nannte hierfür die hohen Steuern, die in keinem Verhältnis zu den Mieteinnahmen am Pariser Platz stünden und daher die Verlegung des bisherigen Mietateliers in das eigene Haus erforderten. Allerdings litt Liebermann, der nach dem Tod seines Vaters am 29. April 1894 das Haus und ein erhebliches Vermögen geerbt hatte, nicht gerade wirtschaftliche Not.²⁵ Die ehemalige Wohnung seines Vaters hatte er, sicherlich auch um sie besser vermieten zu können, noch im selben Jahr umbauen lassen.²⁶ Doch finanzielle Erwägungen könnten ebenfalls eine Rolle gespielt haben, zumindest verliehen sie dem Antrag Nachdruck.

Glücklicherweise sind Grisebachs Pläne erhalten und vermitteln eine bessere Vorstellung von dem später mit Abwandlungen ausgeführten Atelierbau (Abb. 7). Aus Liebermanns Arbeitszimmer führte eine schmale Wendeltreppe direkt in den 8,30 mal 5,70 Meter großen Atelierraum. Über dem 4,40 Meter hohen Atelier gab es in diesem Entwurf noch kein Tonnendach, sondern konventionelle Dachschrägen. Westlich reichte das Atelier bis an die Außenwand und wurde von einem »Toilettenzimmer« und einem weiteren Nebenraum gerahmt, die nicht über die Dachtraufe traten. Es war eine pragmatische Lösung, jedoch kein großer Wurf.

Weder Grisebach noch Liebermann dürften geahnt haben, dass es der Beginn eines zähen Ringens um den Erweiterungsbau war: Zunächst erhielt Liebermann die Baugenehmigung für ein auf vier Meter Höhe reduziertes Atelier, mit dem er sich allerdings nicht anfreunden konnte, denn er würde hierdurch bei »großen Gemälden sehr beschränkt«.²⁷ Daraufhin wurde die Angelegenheit an höhere Stelle weitergereicht und dem Kaiser vorgelegt. Wilhelm II. griff persönlich zum Stift, strich den Atelieraufbau durch und bezeichnete ihn als

23 | Laut Berliner Adressbuch: 1887 und 1888 »Genre-Maler«, 1890–1894 »Landsch. Maler«, 1895 »Maler«, 1896 »Landsch. Maler«, 1897 »Genre-Maler« und ab 1898 »Portr. Maler«.

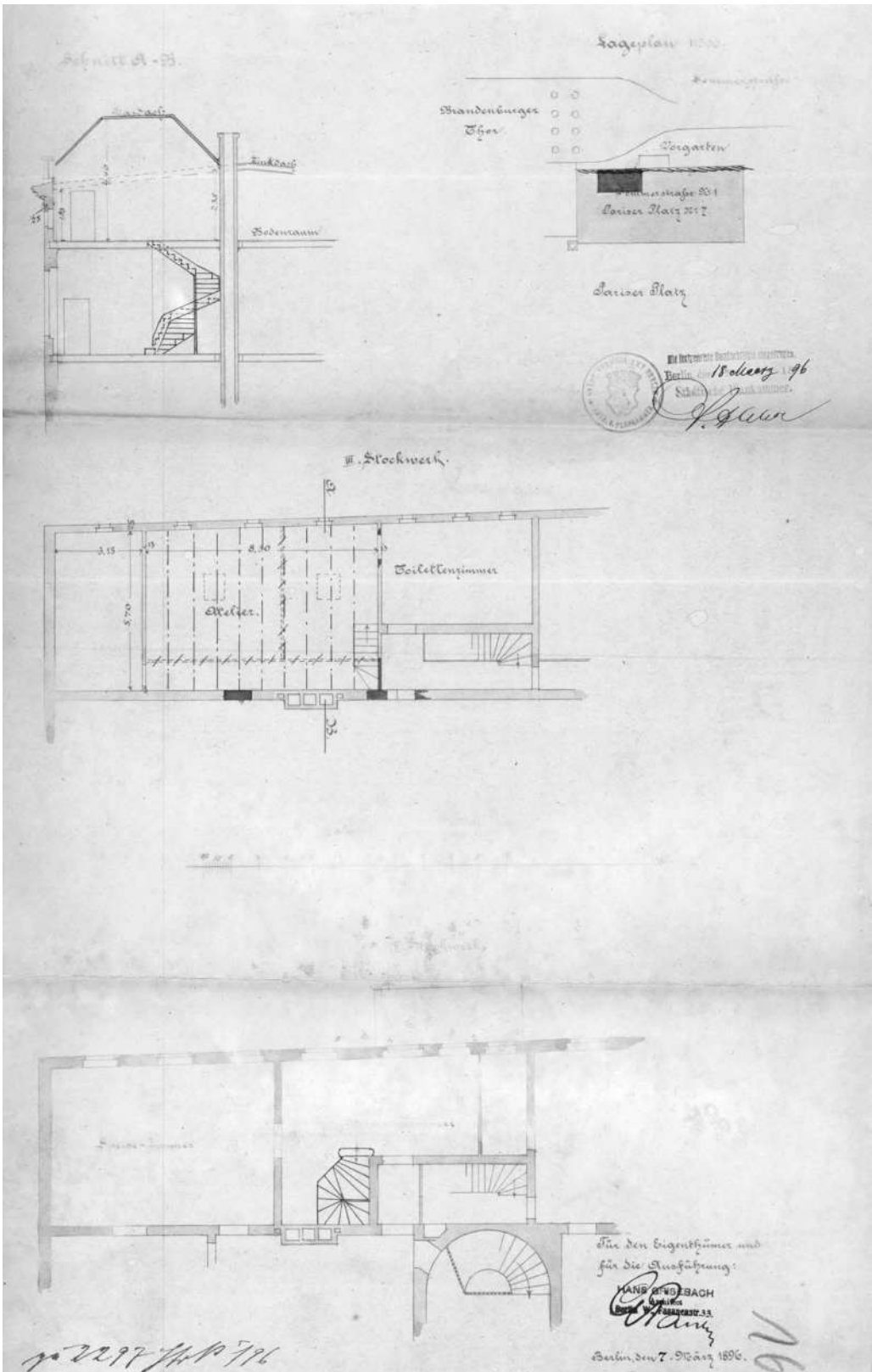
24 | Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 124 f.

25 | Scheer, »Wir sind die Liebermanns«, S. 259 f.

26 | Der Umbauplan von Reimann & Hetzel ist im Landesarchiv erhalten. Der Bauantrag wurde am 5. November gestellt und am 12. November 1894 genehmigt (Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-02, Nr. 7842).

27 | Danke, »In diesem Hause wohnte Max Liebermann«, S. 126.

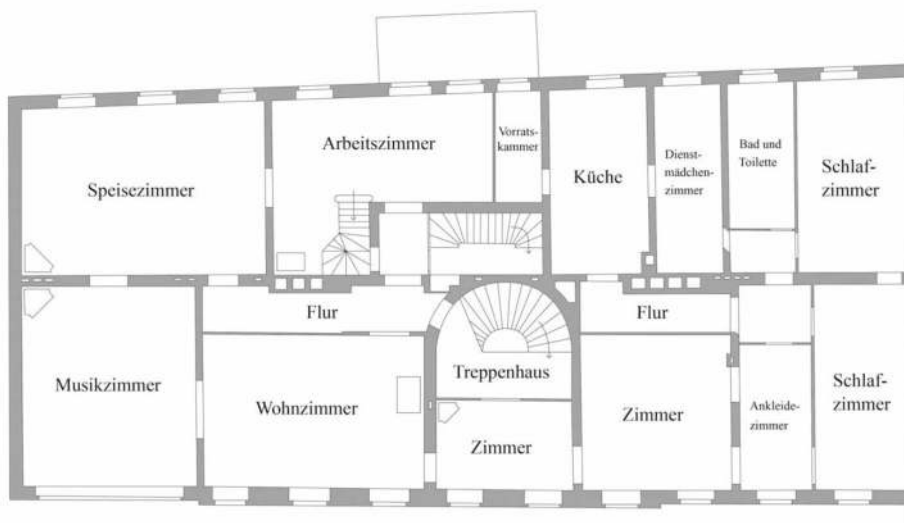
Abb. 7: Hans Grisebach: Bauzeichnung des Atelierprojektes am Pariser Platz (1896, Landesarchiv Berlin)



»scheußlich!«.²⁸ In einem Akt der Rechtsbeugung wurde der Antrag daraufhin abgelehnt. Liebermann, der von den ungeheuerlichen Vorgängen nichts ahnte, entschloss sich zu einer Klage vor dem Oberverwaltungsgericht. Den anschließenden Prozess, in dessen Verlauf die Planungen deutlich abgeändert wurden, gewann der Maler. Am 22. April 1898 wurde ein neuer Bauantrag mit der erstaunlichen Begründung genehmigt, dass es auf eine weitere »Verunstaltung des Platzes«²⁹ nun auch nicht mehr ankäme.

Mit der Errichtung des Ateliers war der Umbau des Hauses Liebermann weitgehend abgeschlossen.³⁰ Besuchern bot sich jetzt ein abwechslungsreicher Rundgang durch Liebermanns kenntnisreich komponierte Wohn- und Arbeitswelt.

Abb. 8: Grundrissrekonstruktion von Max Liebermanns Wohnung am Pariser Platz (Zeichnung Matthias Pabsch)



Bereits im Treppenhaus wurden sie mit Gemälden, Zeichnungen und Antiquitäten empfangen. Das sich anschließende Wohnzimmer war sowohl über den Korridor als auch über eine zum Platz hin gelegene Tür zugänglich. Von den dunklen Wänden war die schlichte Decke weiß abgesetzt. Beheizt wurde der

28 | Ebd., S. 127.

29 | Ebd., S. 130.

30 | In der Bauakte gibt es noch den Antrag zur Errichtung eines Glaserkers im zweiten Stockwerk durch Grisebach, der am 24. Oktober gestellt und am 2. November 1898 genehmigt, aber wohl nicht umgesetzt wurde. Auch im Inneren wurden immer wieder kleinere Änderungen vorgenommen (Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-02, Nr. 7842). Die Bauzeichnung findet sich unter F Rep. 270, Nr. 4330.

längliche Raum durch einen großen Kachelofen an der Nordseite. Er gab eine erste Kostprobe von Liebermanns Antiquitätenarrangements, die er unter anderem mit Hilfe der Museumsleiter Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark zusammenstellte. Es fehlen Aufnahmen, die Liebermann in diesem Raum zeigen, der wohl eher eine Empfangs- und Durchgangsfunktion hatte.

Von der biedermeierlich angehauchten Atmosphäre des Wohnzimmers führte ein breiter Durchgang ins Musikzimmer, dem verspielte Rokokomöbel einen deutlich anderen Charakter verliehen. Ursprünglich war dieser Raum auch durch eine später zugemauerte Tür direkt über den Flur erreichbar. Liebermann gefiel dieses Zimmer offensichtlich besonders gut, denn er ließ sich hier immer wieder alleine, mit seiner Frau oder Gästen fotografieren. Durch die großen Rundbogenfenster bot es einen spektakulären Blick auf den Pariser Platz. Liebermann zeichnete diese Aussicht im Jahr 1900 mit Pastellkreide.³¹

Vom Musikzimmer führte rechts neben dem Kachelofen ein Durchgang in das zum Tiergarten hin gelegene Speisezimmer. Mit seinen Holzpaneelen und der dunklen Kassettendecke stand es in deutlichem Kontrast zu den beiden ersten Räumen. Durch einen aufwendig gestalteten Türrahmen ging es von hier in Liebermanns Arbeitszimmer. Neben seinen Bücherschränken war in die nördliche Wand ein offener Kamin eingefügt, vor dem sich der Maler gerne fotografieren ließ. Auch wenn es so wirkte, als habe sich die praktische Feuerstelle schon immer hier befunden, war sie bloße Dekoration ohne Schornsteinanschluss in der nicht tragenden Wand zur Speisekammer. Hier zeigte sich noch einmal Liebermanns Einrichtungsgeschmack, der zwar in der Kunst, nicht aber in seiner bürgerlichen Wohnwelt mit den Konventionen brach. Seine Haltung zu neuen Gestaltungstendenzen gipfelte in einem Ausspruch über den Architekten und Designer Henry van de Velde, mit dem er bei anderer Gelegenheit zusammenarbeitete: »Ich könnte nicht in seinen Möbeln leben. Ich will meinen Spaß haben, nicht van de Velde sein.«³²

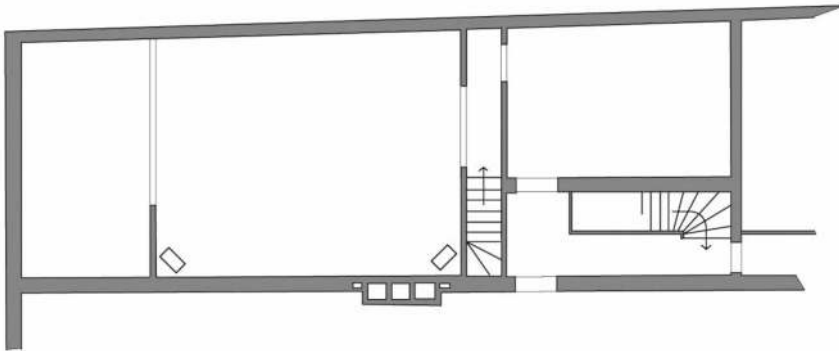
Aus Liebermanns Arbeitszimmer führte neben dem Kachelofen eine hölzerne Wendeltreppe zunächst in einen schmalen Flur, von dem aus sich links eine Tür in den Atelierraum öffnete (Abb. 9). Beheizt wurde dieser durch zwei Öfen an der östlichen Wand. Angesichts der Einfachverglasung dürfte es im Winter dennoch recht kalt gewesen sein. Im Sommer wird die Sonneneinstrahlung das gläserne Tonnengewölbe trotz der den Lichteinfall regulierenden Vorhänge stark aufgeheizt haben. Zum Brandenburger Tor hin schloss sich noch ein niedrigerer fensterloser Nebenraum an, der durch einen aus der Raumflucht

31 | Blick aus dem Fenster auf die Straße unter den Linden (1900; Pastell; 61 x 79 cm; Privatsammlung Hamburg), abgebildet in: Ausst.-Kat. Künstlerfürsten, S. 82.

32 | Zit. n. Stefan Pucks: »Hier wohnte und wirkte Max Liebermann.« Die Stadtwohnung des Künstlers am Pariser Platz und sein Landhaus am Wannsee. In: Bayerische Vereinsbank (Hg.): Eine Liebe zu Berlin. Künstlersalon und Gartenatelier von Max Liebermann. München 1995, S. 30.

gerückten Korbbogen zugänglich war. Sowohl der mit einer Bogenöffnung erweiterte Raum in der Bismarckstraße, als auch die von Sabine Lepsius beobachteten »künstlichen Schattenecken« scheinen hier wieder auf.

Abb. 9: Grundrissrekonstruktion von Max Liebermanns Atelier am Pariser Platz (Zeichnung Matthias Pabsch)



Radikalste Neuerung war die Konstruktion des Atelierraumes (Abb. 10). Das Dach setzte nicht mehr wie ursprünglich geplant oberhalb der Attika an, sondern der Lastabtrag erfolgte jetzt über eine Eisenskelettkonstruktion bis auf Höhe der Balkenlage des Atelierbodens. Dabei waren die genieteten Eisenelemente nicht etwa verkleidet, vielmehr hob sie ihr blaugrüner Anstrich noch deutlich hervor. Ihr aus drei Jochen bestehendes Raster bildete die Gliederung des Raumes. Wohlproportioniert und schlicht prägte den Hauptraum so eine industrielle Ästhetik mit klassischen Zügen. Hier klangen bereits die im folgenden Jahrzehnt entstehenden Eisengliederungen von Peter Behrens an, der sich in Liebermanns Atelier zur Portraitsitzung einfinden sollte.³³

Im Gegensatz zu der ganz aus der konstruktiven Struktur gewonnenen Gestaltung des Hauptraumes war die südliche Erweiterung noch ein Beispiel für Griesbachs sich aus der Architekturgeschichte nährenden Arbeitsweise. Ein flaches Kreuzgewölbe und zurückhaltende Stuckelemente gaben ihm den Charakter eines wohnlichen Rückzugsraumes. Allerdings griff die Stuckleiste in der Gewölbelaibung nicht in den Hauptraum hinaus. Beide Bereiche existierten nebeneinander. Hier lag die Schnittstelle von Liebermanns bürgerlicher Wohnwelt und seiner in anderen Sphären angeordneten Kunstvorstellung.

33 | Bildnis des Architekten Peter Behrens (1913; Öl auf Leinwand; 118,5 x 92 cm; Hamburger Kunsthalle), aus: Matthias Eberle: Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd 2: 1900–1935. München 1996, S. 867 ff.

Abb. 10: Max Liebermann: *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin* (1902, Kunstmuseum St. Gallen)



Auch wenn die sachliche Modernität der Glaswölbung nur etwa zwei Meter über die Attika emporrage, war sie doch sowohl vom Tiergarten als auch vom Pariser Platz aus deutlich zu sehen. Im Gründungsjahr der Berliner Secession zeigte sich hier die architektonische Manifestation des mit ihr verbundenen Aufbruchs an einem in seiner Prominenz kaum zu steigernden Ort. Mit dem 1899 eröffneten Bau der Berliner Secession an der Kantstraße, für den van de Velde die Inneneinrichtung lieferte, fand Liebermanns erfolgreiche Zusammenarbeit mit Grisebach ihre Fortsetzung.

Zwar hatte Liebermann sich jetzt sein Atelier erkämpft, doch sein Haus am Brandenburger Tor weckte immer wieder Begehrlichkeiten, die in seinem mehrfach geplanten Abriss gipfelten. Begonnen hatte dies bereits 1889 im Rahmen des Wettbewerbs für ein Nationaldenkmal Wilhelms I., in das viele Entwürfe das Brandenburger Tor einbezogen.³⁴ So ließen etwa die Architekten Ende & Böckmann Liebermanns Haus kurzerhand verschwinden und entwarfen einen brutalen Umbau des Tores. Glücklicherweise wurden die Pläne nicht umgesetzt, doch schon 1906 schrieb die Königliche Akademie des Bauwesens einen Wettbewerb zur Umgestaltung des westlichen Platzabschlusses aus, der einen

34 | Hierzu wie zum Folgenden: Pabsch, Pariser Platz, S. 69–71.

Abriss der das Tor rahmenden Bauten zwingend vorschrieb. Da die Ergebnisse offensichtlich nicht überzeugten, beauftragte Wilhelm II. seinen bevorzugten Architekten, den Geheimen Oberhofbaurat Ernst Eberhard von Ihne, mit einem Gegenentwurf. Auch von Ihne schreckte in seinen 1908 präsentierten Plänen nicht vor einer Zerstörung von Liebermanns Haus zurück. Dabei war der Vorgang in diesem Fall noch ungeheuerlicher, denn von Ihne war ein unmittelbarer Nachbar Liebermanns und wohnte in dem angrenzenden Gebäude mit dem Turmaufbau.³⁵ Der Hofarchitekt wusste also nur zu gut, dass der Secessionskünstler seinen Planungen hätte weichen müssen. Allerdings konnte Liebermann auch dieses Ringen für sich entscheiden. Den vom Kaiser zwecks Kaufverhandlungen geschickten Unterhändler soll er kurzerhand mit den Worten abgefertigt haben:

Jehn Se zum Kaiser und sagen Se, der Liebermann hätte gesagt: Der Kaiser wohne uff det Ende von de Linden un der Liebermann wohne uff dies Ende von de Linden, un ebenso wie der Kaiser nich uff det Ende von de Linden rausjeht, jeht der Liebermann nich uff dies Ende von de Linden raus.³⁶

Ob diese Auseinandersetzungen Liebermann in dem Entschluss bestärkten, sich ein Refugium am Wannsee zu schaffen, ist nicht überliefert, jedenfalls schrieb er, in dem Jahr, in dem auch von Ihne seinen Entwurf vorlegte, an Hugo von Tschudi: »Habe ich Ihnen schon erzählt, daß wir mit der Idee umgehen, uns in Wannsee anzukaufen, um den langen Sommerreisen zu entgehn?«³⁷ Liebermann kam spät, denn die meisten Grundstücke waren bereits bebaut. Dennoch konnte er am 14. Juli 1909 das letzte Wassergrundstück in der Villenkolonie erwerben, dessen Eingang heute an der Colomierstraße 3 liegt.³⁸ Auch die Suche nach einem Architekten wurde nicht leicht. Grisebach war bereits 1904 gestorben. Und auch Alfred Messel, der in der Nachbarschaft die Landhäuser für Ferdinand Springer und Franz Oppenheim errichtete und mit seiner überragenden Stellung unter den Berliner Architekten erste Wahl für den jetzt arrivierten Maler gewesen wäre, starb 1909. Liebermann bleibt nichts anderes übrig, als mit Paul Baumgarten den Architekten zu beauftragen, den er für den

35 | Laut Berliner Adressbuch von 1908.

36 | Zit. n. Die Welt v. 10. Januar 1951, wieder abgedruckt in: Max Liebermann in seiner Zeit. Ausst.-Kat., bearb. von Sigrid Achenbach u. Matthias Eberle. Neue Nationalgalerie Berlin. Haus der Kunst. München 1979, S. 104.

37 | Brief an Hugo von Tschudi vom 2. September 1908, zit. n. Max Liebermann – Jahrhundertwende. Ausst.-Kat. hg. von Angelika Wesenberg. Nationalgalerie. Berlin 1997, S. 315.

38 | Nina Nedelykov/Pedro Moreira: Eine kurze Baugeschichte der Liebermann-Villa. In: Martin Faass (Hg.): Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee. Berlin 2010, S. 32.

»besten Schüler Messels«³⁹ hielt. Darüber hinaus hatte Baumgarten gerade das auf dem Nachbargrundstück gelegene Haus des AEG-Direktors Johann Hamspohn errichtet, so dass er dessen Arbeit aus eigener Anschauung kannte.

Liebermann gab dem jungen Architekten unmissverständliche Anweisungen für den Entwurf: »Wenn ich hier am Ufer stehe, so will ich durch das Haus hindurch auf den Teil des Gartens sehen können, der dahinter liegt. Vor dem Haus soll eine einfache Wiese angelegt werden, so daß ich von den Zimmern aus ohne Hindernis auf den See sehen kann. Und links und rechts vom Rasen will ich gerade Wege. Das ist die Hauptsache. Noch etwas. Das Zimmer, das in der Achse liegt, soll der Eßraum sein. So – und nun bauen Sie!«⁴⁰ Trotz der klaren Vorgaben fielen die ersten Vorschläge Baumgartens nicht nach Liebermanns Vorstellungen aus und er sah sich gezwungen, selbst korrigierend einzugreifen.

Dem Maler schwebte etwas anderes vor. In Gemälden und Zeichnungen hatte er die zurückhaltende Erhabenheit Hamburger Villen festgehalten, die jetzt zum Vorbild seines eigenen Landhauses wurden.⁴¹ Zur Straße hin orientiert sich die Fassade des heute als Museum dienenden Gebäudes mit den beiden eingestellten Säulen am klassizistischen Landhaus Godeffroy von Christian Frederik Hansen. An der Seeseite, mit ihrem Dreiecksgiebel, klingen Elemente des Hauses Wesselhoeft an. Die repräsentative Geste der Kolossalordnung an der Vorderseite steht mit ihren klassischen Zügen im Einklang mit einer Architekturauffassung, die sich auch in Projekten von Messel oder Behrens widerspiegelt. Für Liebermann war diese zurückhaltende und zugleich selbstbewusste Geste die angemessene Form architektonischer Selbstdarstellung. Zwar findet sich das Motiv der eingestellten Säulen auch auf der Seeseite, doch diese von der Straße aus nicht einsehbare Fassade zeigt einen privaten Charakter. In ihr klingt die Architektur holländischer Landhäuser an, was auch dem Wunsch geschuldet gewesen sein mag, einen Ersatz für die sommerlichen Reisen in das Nachbarland zu schaffen. Insgesamt atmet die Architektur Ruhe und Solidität.

Dieser Eindruck setzt sich auch im Inneren fort. Im Gegensatz zu der immer wieder umgebauten Wohnung am Pariser Platz ist der Grundriss klar gegliedert. Auch die Farbgebung unterscheidet sich deutlich von den dunklen Weinrot- und Brauntönen⁴² der Stadtwohnung, so dass Zeitgenossen Lieber-

39 | Brief an Gustav Pauli vom 24. Juli 1909, zit. n. Ernst Volker Braun: Brieffreunde. Auszüge aus der Korrespondenz von und an Max Liebermann. In: Bayerische Vereinsbank, Eine Liebe zu Berlin, S. 121.

40 | Gotthard Jedlicka: Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart. 3., erw. Aufl. Erlenbach-Zürich 1945, S. 29.

41 | Z.B. Das Godeffroy'sche Landhaus im Hirschpark von Nienstedten an der Elbe (1902; Pastell auf Papier; 31 x 42 cm; Hamburger Kunsthalle).

42 | Wilhelm Hausenstein: Eine Stadt, auf nichts gebaut ... Berlin 1984, S. 41 (ND des Kapitels Berlin aus: Wilhelm Hausenstein. Europäische Hauptstädte. Erlenbach 1932).

manns schwärmten: »Das Innere des Hauses mit seinen luftigen, hellen, mit starkfarbigen Tapeten bekleideten Räumen machte einen schönen, heiteren Eindruck«.43 Über den an der nordöstlichen Gebäudeseite gelegenen Eingang gelangen Besucher zunächst in die Diele als zentralem Raum des Hauses. Von hier aus erschließt sich auch unmittelbar die architektonische Intention, die Liebermann mit seinen Vorgaben an den Architekten verfolgte. Die Hauptachse durchdringt das Gebäude und schafft eine Sichtbeziehung zwischen dem vorderen und dem hinteren Gartenteil. Dadurch werden Haus und Garten intensiv miteinander verwoben.

Diese Grundidee verdeutlichte Liebermann noch mit der 1911 von ihm selbst ausgeführten Wandgestaltung der zum Wannsee hin gelegenen Loggia. Nach der in Zusammenarbeit mit Grisebach ausgeführten Gestaltung für Schloss Klink in Mecklenburg war sie eine weitere Verbindung von Raum und Malerei. Heute ist das später überstrichene Wandgemälde wieder in seiner restaurierten Fassung zu erleben. Von Bildern, die er in der römischen Villa di Livia gesehen hatte, inspiriert, malte Liebermann einen idealisierten Paradiesgarten in die Nische.⁴⁴ Für den Betrachter, der vom Garten aus auf das hinter zwei Säulen liegende Wandgemälde blickt, entsteht dadurch die Illusion, dass sich die Natur im Inneren des Hauses fortsetzt. Auf diese Weise holte Liebermann den Garten mit den Mitteln der Malerei in das Haus und verwischte erneut die Grenze von Innen und Außen.

Ein seitlich gelegenes Treppenhaus erschließt den früher privaten Bereich im ersten Stockwerk, in dem auch Liebermanns rekonstruiertes Atelier liegt. Es ist ein auf das Wesentliche reduzierter Arbeitsraum, der sich mit einem Tonnengewölbe bis in den Dachraum fortsetzt. Ein großes Fenster in der Nordostwand bot Liebermann günstige Arbeitsbedingungen. Mit dem Tonnengewölbe und der Abstufung in Haupt- und Nebenraum tauchen Elemente seiner anderen Ateliers auf. Die in ihnen gemachten Erfahrungen dürften in die Planungen am Wannsee eingeflossen sein. Zum ersten Mal konnte Liebermann endlich so bauen lassen, wie er wollte, ohne durch bestehende Altbaustrukturen oder Traufhöhenwächter eingeschränkt zu sein. Und tatsächlich ist der Raum ungewöhnlich. Hinter der strengen Tektonik der Straßenfassade würde man Form und Volumen so nicht vermuten. Wären die Fenster etwas anders geschnitten, könnte es auch das Innere einer Skulptur des israelischen Künstlers Absalon sein. Wie schon am Pariser Platz wirkt das Atelier, inmitten der es umgebenden Materialisierung geschmackvoller Bürgerlichkeit, seltsam fremd. Es ist der Raum eines Künstlers, der genau wusste, in welcher Umgebung er arbeiten wollte, der aber auch sehr darauf achtete, wie er von außen wahrgenommen wurde.

43 | Hancke, Max Liebermann, S. 477.

44 | Ebd., S. 481.

Während alle anderen Wohn- und Arbeitsstätten Liebermanns in Berlin abgerissen oder im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden,⁴⁵ blieb die Villa am Wannensee erhalten und vermittelt noch heute einen Eindruck von den Räumen, in denen der Maler lebte und arbeitete. Sie bleibt ein Vermächtnis, das Liebermanns Architekturauffassung anschaulich verkörpert.

45 | Das Haus am Pariser Platz wurde am 22. November 1943 bei einem Luftangriff zerstört; vgl. Eberle, Max Liebermann 1847-1935, S. 545.

Beethoven's Heroic New Path

Organic Form and its Consequences

THOMAS PFAU*¹

Let me begin with a brief reflection about the widespread (in my view profoundly misguided) assumption that all »critical knowledge« ought to issue from a neutral point of view and to conceive its »objects« as ostensibly unrelated to us. On this account, knowledge of a particular issue originates in a dispassionate »view from nowhere« (T. Nagel) that supposedly owes nothing *to* and notably is not affected *by* the phenomenon under investigation. To know is not to commit to a (potentially transformative) *interaction with a form* but, rather, to pursue the unilateral and impersonal *determination of a shape*. Indeed, form largely ceases to have an epistemologically significant role as, by the late 16th century, the identity of a given object (as indeed the warrant for crediting it with reality in the first place) is overwhelmingly conceived in terms of *efficient causation*. Yet if this model of rational inquiry seems obvious to us now, we should remember that it is of rather recent historical provenance; viz., it reflects the ascendancy of modern scientific *method* over a pre-modern modern culture of *judgment*, a shift that commenced barely four-hundred years ago. Previously, to know something had involved one's drawing progressively closer *to*, indeed participating *in* the phenomenon at stake so as to grasp its intrinsic law (*lex insita*) of operation. The reality and identity of a thing were deemed inseparable from the *form of its appearance*, the way in which it not only appears *to* our attention but stakes a positive claim *on* it, thereby enabling the beholder to evolve in dynamic interaction with the appearing phenomenon. To know thus meant to *participate in the formal cause* that accounts for the unique functioning (Aquinas' *operatio*) of a »thing« (*res*) – the latter not to be confused with the term »object« that would only supersede it in the early modern era.

Where classical and Scholastic accounts of knowledge deem the essence of a thing to be inseparable from its dynamic, indeed charismatic way of making itself known – thus prompting Aquinas to define »being« (*ens*) as an activity (*actus*) – modern analysis dismisses such notions as lacking an adequate conceptual warrant and, instead, proceeds to break down a given »object« of inquiry

* | Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: pfau@duke.edu.

into constitutive parts so as to isolate the efficient causes that set it apart from other objects. The late Coleridge calls this analyzing the *shape* rather than apprehending the *form*, echoed a century later in Husserl's distinction between two models of truth: that of correctness and that of disclosure. In time, the modern concept of scientific method that had evolved since the 17th century also came to dominate humanistic inquiry. Yet even as the rise of historicist and philological methodologies in the 19th century continues unabated, developments in the life-sciences, Romantic philosophy, and aesthetics suggest growing resistance to the Enlightenment's restrictive understanding of form as either an order arbitrarily *imposed* (as in Linneaus' scheme of botanical classification) or as something to be *shattered* by the analytical interventions of science (as in Wordsworth's »we murder to dissect«). As regards musical composition and -aesthetics, it has long been noted that Beethoven's instrumental oeuvre, beginning as early as 1802, appears to resist a model of knowledge that would frame its object in terms of a static, symmetrical, and pre-established order. From Adolf Bernhard Marx to Eduard Hanslick, Heinrich Schenker, Rudolf Réti, Fritz Cassirer, and Carl Dahlhaus, this line of argument has consistently mobilized metaphors of organic life – which eventually congealed into the aesthetic program of »organicism« – to illustrate the momentous shift wrought by Beethoven's heroic style. It may help briefly to recapture some of the principal traits associated with the musical idiom of Beethoven's middle-period. The opening movements of Beethoven's piano sonata op. 57, his second Razumovsky quartet op. 59, and the *Eroica* symphony op. 55 all feature in their opening measures what, at first, appear to be solidly diatonic, if deceptively simple gestures. As the late Charles Rosen had observed some time ago, »us[ing] the simplest elements of the tonal system as themes lay at the heart of Beethoven's personal style from the beginning.«¹ This is true of many works besides the ones here mentioned (e. g., op. 12/1; op. 30/3; op. 70/1; op. 73; op. 96 et al.). Yet such a seemingly unequivocal laying of harmonic foundations quickly yields to an experience of auditory disorientation inasmuch as a distinct subject or theme never quite arrives. Instead, in the first two examples, the terse presentation of the movement's key signature is immediately attenuated upon its repetition a half step higher. In addition to destabilizing the diatonic subject through its chromatic repetition at the beginning of the *Appassionata*, the theme's closing, half-cadential phrase (m. 3) with its initially ornamental trill soon emancipates itself as a separate motif that extends the opening's chromatic ambiguity (mm. 9 and 11). Likewise, the bass-register's staccato counterpoint evolves into a transitional, registrally expanding motif by the upper voice (mm. 11–12), from where it leads into the virtuoso arpeggiated diminished chord of measure 14. The opening of the second Razumovsky quartet (op. 59 no. 2) features a strikingly similar approach, with

1 | Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Harvard University Press 1998, p. 389.

Beethoven once again sequencing a diatonic opening in chromatic form and then refracting it into smaller cells seemingly bent on developing on their own.

These are just some of the ways in which an opening subject's presentation is subject to a near-instantaneous morphological transformation such as envelops the listener in what Scott Burnham characterizes as a »compellingly involving« auditory experience. Roger Kamien offers a succinct inventory of the formal devices whereby the developmental potential of a motivic proposition is being drawn out and sequenced as a transformational progression: »registral expansion and gradual registral ascent,« »rhythmic acceleration, motivic foreshortening, crescendo, addition of voices, or arrival at a dissonant chord,«² syncopation³ and the introduction of »prominent chromatic tones«⁴ – for which the curiously disorienting »C#« in the seventh measure of the Eroica symphony offers a justly famous instance. To this one might add Beethoven's reorganization of a motif's initial rhythmic *Gestalt* by shifting stress to previously unstressed beats, especially by means of the *sf* mark so pervasive throughout his oeuvre.

Characteristic of the beginnings of numerous works from the middle period thus appears to be an epigenetic, modular process that can also be observed in Goethe's account of plant development in his botanical writings of the 1790s.⁵ Echoing the compact and often witty minimalism of his sometime teacher Haydn, rather than Mozart's serene and elegant melodic arcs, Beethoven's opening movements often present their thematic material as minimal in scope and unusually terse in instrumentation and sonority. It is their compactness above all that enables Beethoven's heroic style to generate, almost from the very outset, an unfamiliar and complex process of transformation such as will often metastasize across an entire movement. To appraise what all this might betoken one should recall, ever so briefly, what that model of (aesthetic) knowledge is *from which* Beethoven appears to break away around 1802. In his great study of *The Classical Style*, the late Charles Rosen observes how that idiom, particularly in Mozart, typically conceives of its thematic material by means of contrast or *antithesis* – itself a concept derived from classical rhetoric that in musical composition involves a juxtaposition of tonic and dominant, as well as rhythmically accentuated vs. fluid-lyrical elements.⁶ Consistent with its rhetorical origins, such an architectonic or »quadratic« concept of form revolves around a period-structure or »sentence« whose syntax (eight measures, consisting of an antece-

2 | Roger Kamien: Phrase, period, theme. In: Glenn Stanley (Ed.): *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge 2003 (Reprint), p. 74.

3 | *Ibid.*, p. 77.

4 | *Ibid.*, p. 80.

5 | On Goethe's morphological theories and their proto-phenomenological character, see Thomas Pfau: »All is Leaf«: Difference, Metamorphosis, and Goethe's Phenomenology of Knowledge. In: *Studies in Romanticism* 49 (2010), No. 1 (Spring), pp. 3–41.

6 | Charles Rosen: *The Classical Style*. Rev. ed. New York 1998.

dent »presentation phrase« ending on a half-cadenza in the fourth measure and a »continuation« terminating in full-cadential closure at measure eight) at once presupposes and reaffirms an underlying grammar of musical design.

Now for reasons soon to occupy us, we should bear in mind that the »classical« model of melodic and developmental units realized as »a hierarchical arrangement of discrete, perceptually significant time spans« only emerged as a theoretical and pedagogical concept in the early 19th century.⁷ Carl Dahlhaus has thus characterized the form of the sonata as »an epigonal theory,« one arrived at only posthumously as it were.⁸ Considering Beethoven's increasingly iconoclastic outlook on the constraints of Viennese classicism, it therefore comes as something of a surprise to find that in codifying the classical sonata form the emergent discipline of 19th century musicology should have so consistently, at times almost exclusively drawn on Beethoven's instrumental oeuvre to illustrate and legitimate that paradigm. Indeed, beginning sometime after 1850, the disciplinary objectives and methodological possibilities of musicology appear to have been overwhelmingly articulated and defined *through* and *by means of* Beethoven's revolutionary or »heroic« style. From Marx, Hanslick, via Schenker, Cassirer, Réti, to Dahlhaus, William Kinderman, and most recently, Daniel Chua and Scott Burnham,⁹ both the *raison d'être* and the sheer intellectual fecundity of musicology appear both prompted and circumscribed by Beethoven's remarkable capacity for exploring music's sonorous and intellectual potential to its fullest possible extent. Having traced Marx as »the first theorist to trace the processive aspect of Beethoven's music from the perspective of musical form and style,« Burnham goes on to speculate that, »*It might even be argued that Beethoven's music made Marx's method and its underlying theory possible.*« In the same vein, Kevin Korsyn remarks how for »Schenker, the organic work is not merely a coherent object that we contemplate, it is also a subject who returns our gaze.«¹⁰ If, as Denise Gigante has argued, there is an organicist »spirit of the age« (*Zeitgeist*) dominating aesthetics, poetics, and the life-sciences around 1800, it seems that we still have not entirely stepped out of its shadow.¹¹

7 | William E. Caplin: *Classical Form: A Theory of Formal Functions für the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York/Oxford 1998, p. 9.

8 | Ludwig Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven. Approaches to His Work*. Oxford 1991, p. 101.

9 | Fritz Cassirer: *Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar* [1925]. Bremen 2012 (Reprint); Rudolf Réti: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. London 1967; Daniel Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge 2006; Scott Burnham: *Beethoven Hero*. Princeton 2000.

10 | Burnham, *Beethoven Hero*, p. 11 (italics the author); Kevin Korsyn: *Schenker's Organicism Reexamined*. In: *Intégral* 7 (1993), pp. 82–118.

11 | Denise Gigante: *Life. Organic Form and Romanticism*. Yale University Press 2009, pp. 38–48.

However that may be, the overwhelming consensus has long been that by the time he had achieved his so-called »heroic« style Beethoven had fundamentally altered the classical conception of form, and that the works of Beethoven's middle-period no longer accommodate an aesthetic framework that views form as a static template premised on a conventional grammar of contrasts or rhetorical antitheses. Instead, it is said, Beethoven's heroic style confronts the listener with a quasi-organic and incessantly self-organizing auditory structure that (as is usually pointed out), bears a striking resemblance to a modular and self-organizing understanding of form then taking over in the life sciences (in the work of Robinet, Spallanzani, Blumenbach, Kant, Goethe, and von Baer) and in early-Romantic poetics and aesthetics (again in Goethe, Schlegel, Novalis, Coleridge). In abandoning a »sectional« or »quadratic« notion of form – where contrasting themes can be isolated on the basis of harmonic functions and by their lyric or percussive structure, respectively – Beethoven uncouples music from a classical rhetoric that tended to organize form through the juxtaposition of sharply delineated »subjects« and »sentiments.« Instead, musical form morphs into a temporal and notably dialectical progression that hinges on the continual transformation of its opening motivic propositions. No longer comprised of discrete and contrasting sections to be held in virtual simultaneity in the listener's auditory memory, form constitutes itself *in actu*. We witness a »temporalization of musical form« that actively displaces the classical paradigm of »form as architecture« with a new paradigm of »form as process.«

True to Goethe's dictum that »the doctrine of forms is the doctrine of transformation,« »exposition« in Beethoven has become »itself a ›transition.« As a result, notions of »repetition« and »recognition« – so central to classical (»quadratic«) form – have become acutely problematic.¹² Or, as Burnham puts it, »Beethoven's enhanced sense of drama entails a new relationship between theme and form: the form no longer serves to present prestabilized thematic material but becomes a necessary process in the life of a theme. This identification of theme and form allows form to appear to develop as the theme develops.«¹³ It is

12 | Goethe, quoted in Robert J. Richards: *Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago 2002, p. 454; Reinhold Brinkman: *In the Time of the Eroica*. In: Scott Burnham/Michael P. Steinberg (Ed.): *Beethoven and His World*. Princeton University Press 2000, pp. 16–18.

13 | Burnham, *Beethoven Hero*, p. 120; commenting on the »ambiguous [...] second subject« of the *Amajor op. 2 no. II sonata*, Dahlhaus notes that this entire »lyrical episode [...] is essentially modulatory« (ibid., p. 104); yet rather than suspending listeners momentarily between two distinct thematic conceptions, such »ambiguity« may itself be »the intended meaning of the formal structure« (ibid., p. 103). Yet with good reason, Caplin takes pains to counter the impression that the structure of the classical theme or sentence might itself simply arise as a function of some organicist, modular logic of form qua metamorphosis such as Goethe's botanical theories had argued. As he notes, »many books on musical form begin by discussing the very smallest units of

just this pervasive transitional logic of Beethoven's instrumental style – its unrelenting transformation of minimalist thematic propositions – that also brings about a decisive change in the auditory experience of his music. To experience form as »process« implies that the meaning and logic of that process cannot be captured in a single instant of »recognition« whereby a familiar convention is identified and its enduring validity reaffirmed. Rather, the phenomenology of musical experience involves performers and listeners alike virtually re-composing form by reflecting and recombining the myriad formal relationships that the work unfolds with such seeming organic ease. To quote Burnham once more:

inasmuch as it alters as it is perceived, music [...] positively challenges the listener who plays an active part in re-creating it as a coherent unity [...] to be conscious of his activity, and of the conditions in which he is doing it – that is, to turn away reflexively from the object of his perception to the process whereby music comes into existence [...].¹⁴

Yet such an account, while perspicacious and articulate, also hints at an underlying tautology of the listener's musical *Bildung* as it is said to unfold here. Under the impact of increasingly complex and ceaselessly self-transforming auditory signals, our response to organic musical forms is said to turn progressively more supple and reflexive, thereby effectively »developing« as an intellectual corollary of the auditory structure unfolding before us. Just as Goethe had remarked that »my botanical education resembled to a certain degree the course of botanical history itself,« so Adolf Bernhard Marx notes how »Beethoven's foray into a spiritual and more self-conscious domain concurrently summons the listener to achieve a higher level of awareness [*zu einem höherem Bewußtsein*].«¹⁵ As Mark Evan Bonds puts it, »listening becomes a way of knowing.«¹⁶ Similarly,

formal organization, a collection of several notes usually termed a motive« (or, alternately, »cell« or »germ«); they »then show how these motives group into larger units, and so forth,« thus creating the impression that form »is constructed out of tiny building blocks.« Even as Caplin concedes the uses of such motivic analysis later cultivated by Fritz Cassirer, Rudolf Rëti, and others for later-Romantic works (Brahms), he insists that it is inapplicable to the classical idea of form. For the latter »initially groups together several motives into a single gesture, a larger idea lasting two real measures« (Classical Form, pp. 17–20). Caplin's reservations are echoed by Dahlhaus, who understandably worries that a purely motivic approach risks losing sight of the obvious goal-directedness of Beethoven's early- and middle-period instrumental works.

14 | *Ibid.*, p. 114.

15 | Adolf Bernhard Marx: Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen. Berlin: Janke, 1859, vol. 1, p. 294.

16 | Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven. Princeton 2009, p. 37. As Bonds previously observes, »The musical work was perceived no longer

Carl Dahlhaus understands listening to Beethoven as a dialectical progression in which the auditory event proves so absorbing of the listener's subjectivity as to determine the tropes and concepts by which listeners may subsequently seek to account for their aesthetic experience. To construe the *Waldstein* sonata's opening as a cadential sequence, as formalist critics have tended to do, is to lose sight of

the total course of assumptions, denials, reinterpretations, and contradictions that the musical consciousness has traveled along. The meaning is not something fixed and given; [...] rather, it lies in the musical perception, as the activity the music itself prompts; it is in the dialectics of assertion and retraction, confrontation and mediation.¹⁷

Striking about this account – however lucid in its own right – is its strong allegiance to arguments first developed by Marx just years after Beethoven's death. With the possible exception of E.T.A. Hoffmann's enthusiastic review of Beethoven's 5th symphony, Marx is arguably the first theoretician of organicism in music; and if we are to delimit the scope and applicability of organic metaphors for understanding Beethoven's heroic style, some of Marx's pioneering claims ought to be briefly reconsidered. In his 1860 *Formenlehre*, Marx confronts head-on the question of form: »is form something fixed, subsisting in and for itself?« Is it »a useful power for the artist and his listener ... or merely a thing of tradition, more or less arbitrary, at most a tether and stay for the weak and wayward?«¹⁸ The answer, unsurprisingly, is a plea for understanding form as dynamic matrix whose value and legitimacy pivot on its ability to incorporate change: »the opposite is stagnation, pseudo-life, death« (58). Drawing on Goethe's botanical writings and Hegel's aesthetic theories, Marx declares that »gaining shape – form – is nothing other than self-determination, a Being-for-itself apart from the Other. [...] Form is not the opposite of content but its determination« (60). Such »gaining shape« originates in a musical motive or »primal configuration [*Urgestalt*] of everything musical, just as the germinal vesicle,

as an oration, but rather as an object of contemplation, a potential catalyst of revelation accessible to those who actively engaged the work by listening with creative imagination« (ibid., p. 33).

17 | Ibid., p. 115. Scott Burnham echoes the point when noting how »Beethoven is not composing with themes in the sense of exploring the developmental possibilities of some a priori fixed thematic entity. He instead is creating the illusion of powerful motion, the realization of a large-scale rhythm. Everything becomes thematic, in the sense of bearing the principal argument, for the unfolding of such a whole is the principal argument« (Beethoven Hero, p. 62).

18 | Adolf Bernhard Marx: *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Ed. by Scott Burnham. Cambridge 1997, p. 56; henceforth cited parenthetically.

that membranous sac filled with some fluid element ... is the primal configuration of everything organic – the true plant or primal animal« (66). Presenting us with a case of pure Romantic ideology, Marx's account of musical form stresses the self-originating and endlessly differential progression of form, as well as its uncanny ability to advance the listener's intellectual »formation« (*Bildung*). By relying on »repetition in varied circumstances« organic form enables »the intellect [to] come into play.« A crucial feature of all organicist theory thus turns out to be a shift in focus from a vertical to a horizontal axis. Or, in Marx's vocabulary, unprecedented stress is placed on the progressive, self-organizing temporality of musical form (*Gang*), in contrast to an idea of form that is fundamentally static and »closed in and of itself« (*Satz*). Here lie the origins of a compositional ideal that Wagner (describing the compositional design of *Tristan und Isolde* in a letter to M. Wesendonk) was to call the »art of the most subtle transition« (*die Kunst des allmählichsten Übergangs*), a concept that Arnold Schoenberg was to extend under the heading of »developing variation« (*Entwicklungsvariation*).

At least implicitly, the two key terms of Marx's dialectic of form – *Satz* and *Gang* – alert us to the problematic ways in which an Aristotelian conception of biological form *qua* entelechy is being appropriated by 19th century organicist aesthetics. There is an initial failure – which in Schenker's writings blossoms into principled refusal – to recognize the questionable nature of that conceptual transfer. To sharpen the point, we need to take note of some fundamental discontinuities between an organic conception of life and an organicist theory of aesthetic form. Within the life sciences of the later 18th century, an organic conception of form (*morphe*) is both epigenetic (self-generating) *and* teleological – even as Kant had crucially restricted teleological models of explanation to a heuristic (»as if«) function. Simply put, an acorn contains the totality of its developmental possibilities in nuce; yet should it evolve at all, it can only ever become an oak. Hence, philosophical realism from Aristotle to Aquinas locates the *ratio* of forms in the inexorable ways that beginning and end, the substantial form and its material instantiation, appear fused. What separates the inner stringency of form (*morphe*) from merely accidental being, yet also from the discretionary logic of *human* flourishing or the determinative manipulation of *matter* by human ingenuity (*techne*), is that the sources and possibilities of becoming are entirely intrinsic to the organism at issue. In the domain of organic life, form is the progressive realization of a telos already coded into the organism from the outset. Aristotle calls this an entelechy. Yet crucially, there is no justification – certainly not according to Aristotle – for transposing or »applying« a teleological and organic conception of biological form to the (aesthetic) productions of man. The realms of *physis*, *zoë*, and *technë* are ontologically distinct.

Yet by the late Enlightenment that ontological divide appears to have eroded, as poetics and musical aesthetics draw on organic tropes so as to invest aesthetic form with unique powers of self-generation and progressive self-organization. As R. Campe and David E. Wellbery have shown with reference to Goethe's

Sesenheim lyrics of 1772, and as Charles Taylor's theory of »expressivism« has proposed in more sweeping terms, this new amalgamation of artistic form with an inner (formal) causality reflects a renewed and now widespread discontent with the *ancient régime* of French neo-classical aesthetics. We recall E.T.A. Hoffmann's often-quoted analogy between »the inner structure of Beethoven's music unfolding [*entfalten*] like a beautiful tree with its buds, leaves, blossoms, and fruits,« though doing so only for a »profoundly contemplative gaze.«¹⁹ Similar passages abound in Wackenroder, Tieck, Novalis, and Schlegel. Yet even as the Romantics enlist metaphors of organic, self-generating life for their understanding of aesthetic form, they still tend to be aware that their choice of botanical tropes is just that: a *choice* aimed at capturing in figurative language the transformative nature of the artist's and/or listener's dynamic engagement with aesthetic form. Yet beginning with Adolf Bernhard Marx and culminating in the work of Heinrich Schenker, Rudolf Réti, and Fritz Cassirer, organicism evolves from a descriptive aesthetic to a prescriptive theory aimed at naturalizing an intrinsically constructive act. Not coincidentally, the attempt to conceive aesthetic form less as something constructed than something organically *grown* reaches its apex in the years after World War I. Here Beethoven's heroic style is mythologized as *natura naturans*, be it in the sense of Goethe's morphological theories (frequently invoked in Fritz Cassirer's 1925 *Beethoven und die Gestalt*) or as attesting to a deep-structural and inexorable *Tonwille* that H. Schenker (drawing on Schopenhauer) was to invest with metaphysical status.

Nowhere is this shift from a metaphoric to a noumenal conception of organic form more apparent than in Schenker's idea of a »will slumbering in sonorous matter« (*Tonwille*), which he develops after 1921; and it is this *ens metaphysicum* that licenses his vituperations against Rameau and all things French, which he charges with sacrificing the primal dynamism of organic form to the abstract and desiccated conventions of French neo-classicism. Among the more revealing (if also peculiarly unsubtle) writings in this regard is Schenker's *Rameau or Beethoven* (1930). Already the essay's subtitle (*creeping paralysis or spiritual potency*) introduces the central binary opposition, subsequently amplified into the chasm separating nature from artifice, German *Kultur* from French civilization, and an undiluted, autochthonous romantic expressivism from the decadent contrivances of high modernism. Schenker's organicism clearly draws on a dialectical tension between what Marx had construed as the static and vertical principle of *Satz* and the dynamic and temporal logic of *Gang*. Yet what remained a generative dialectic in Marx's *Formenlehre* (1860) now has hardened into an essential conflict. Rameau's retroactive misfortune, it would appear, consists in his countrymen having prevailed in the recently concluded Great War. Abandoning his rather more conciliatory view of French musical culture until around 1910, Schenker's late writings on organicism seem intent on resuming a kind

of cultural trench warfare. His opening salvo, namely, that »German composers [...] must finally free themselves from the Versailles shackles« thus sets the stage for a conflict between French enlightenment and German organicist values.²⁰ Yet in what seems a curious reversal of historical time, Schenker suggests (as indeed he must) that Romantic organicism was there first, only to be assailed by a desiccated theory that »shunned the horizontal in favor of the vertical« and so lulled the listener into complacency with its »enticing possibility of a cozier schematization.« French Enlightenment here is charged with seducing (dare I say »emasculating«) the thrust and potency of organic life as manifested in Beethoven's heroic style: »it became Rameau's sorry task in life to lure the musical ear away from voice-leading« (3).

On Schenker's reading, Beethoven's heroic idiom does for German music what the spontaneous 1813 uprising against Napoleon had done for German nationalism:

All of a sudden, an art came of age, an art ... creating solely out of its own inner resources, and [...] constructing with the sensually vital motion of its innate horizontal linear progressions, patterns that correspond with the motions of the human soul. (4)

The elemental, propulsive thrust of Beethoven's heroic style thus contrasts with the hidebound abstractions of neo-classical theory. Hence, too, Schenker's theory must simultaneously present itself as anti-theory: »I am keenly aware *that my theory*, extracted as it is from the very products of artistic genius, *is and must remain itself art*, and so can never become science« (8). Even so, Schenker's analyses seek to draw out the deep-structural cohesion and operative logic of Beethoven's heroic style. Anticipating Noam Chomsky's integration of depth- and surface structures in his 1957 *Transformational Grammar*, »Beethoven or Rameau« briefly sketches what Schenker's analysis of the Eroica symphony in the same volume proceeds to unfold in excruciating detail:

The supreme secret of all cohesiveness [...] is: Content, such as is arrayed before us continuously in the foreground, acquires the status of true cohesiveness only if it emanates from a cohesiveness that has already been detected with clear vision in the depths of a background. But the axial cohesion that extends from background to foreground is at the same time the lateral cohesion that functions horizontally at foreground level. Only this type of cohesion, to put it biologically, attains the genuinely organic [...]. (7)

Now, I certainly do not mean to suggest that the organicist model is simply wrong or wrongheaded but, rather, that it cannot accommodate a key feature of

20 | Heinrich Schenker: *The Masterwork in Music*. Vol. 3 (1930). Trans. by Ian Bent et al. Cambridge 1997, p. 7; henceforth cited parenthetically.

Beethoven's instrumental oeuvre. Any characterization of Beethoven's heroic style as modular, self-revising, and process-like presupposes in the composer (and instills in the listener) a high degree of reflexivity. In Hegelian terms, organic form is never just »in itself« (*an sich*) but depends for its full realization on being *for* itself (*für sich*). Hence, if we are to accept a strong correlation between what Dahlhaus calls a »musically perceived transformational process«²¹ and an epigenetic conception of organic life as the metamorphosis of a motivic *Urgestalt* (e. g., the leaf in Goethe's morphological writings), the developmental logic in question must also be observable at the level of artistic production. We have already observed the tendency of Beethoven's opening thematic propositions to break down into smaller, motivic increments. In so exfoliating the generative potential of minimal, three- or four-note sequences, Beethoven's instrumental music effectively recalls earlier stages of its own development. As William Kinderman puts it so well, Beethoven's »music seems constantly to be listening to itself.«²² Though focused on Beethoven's late variation sets (opp.109, 111, 127, etc.), Charles Rosen likewise accents the inherent orientation of Beethoven's organicism toward auto-analysis and reflexivity. »There is,« he notes,

a progressive simplification as the variations proceed – not of the texture but of the conception of the underlying theme. That part of its shape to which the variations allude becomes gradually more and more skeletal in nature. There is also a progressive isolation of different aspects of the theme, as if they were being illuminated one by one... . Beethoven tends to simplify as the texture becomes more complex. For this reason, his late variations give the impression that they are not so much decorating the theme as discovering its essence.²³

Beethoven's later instrumental works in particular exhibit an uncannily reflexive outlook on their own epigenesis; they seem bent on recapitulating the trajectory of their own becoming, thus pointing to a frequently overlooked characteristic of organic form: viz., its inherent tendency to shift from a generative and goal-oriented dynamic towards something rather more attenuated, darker, and forlorn.

Already in Beethoven's early sonatas (e. g., op.10 no. 3), there is a marked tendency to interpolate often long and wandering transitional sections whose tonal and thematic identity often proves near impossible to ascertain.²⁴ Likewise, the tenuous adagio sections opening many works of the heroic period (such as

21 | Dahlhaus, Ludwig van Beethoven, p. 117.

22 | William Kinderman: Contrast and Continuity in Beethoven's Creative Process. In: Burnham/Steinberg, Beethoven and His World, p. 200.

23 | Rosen, Classical Style, p. 436 f.

24 | Carl Dahlhaus in particular has drawn attention to how Beethoven's sonatas abound with »melodically pregnant, sometimes even lyrical, but also tonally open-ended« transitions between what formalists tenaciously construe to be the first and second subject of the classical sonata form.

op. 59 no. 3 or op. 74) hint at a shift from goal-directed to open-ended, variational forms. By the time of his late piano sonatas and quartets, this peculiar tendency to linger over transitional sections has pushed the modular logic of form-*qua*-transformation toward a type of auto-analysis. Increasingly, a teleological model of organic form is supplanted by an open-ended metamorphosis. As a result, organic form becomes increasingly reflexive, that is, mindful of its inherent formalism and potentially formulaic tendencies. One might think here of the Cavatina in op. 130, an aria-like form interpolated in an otherwise decidedly open and fluid composition that (to borrow John Searle's distinction) would appear more a case of »mention« rather than »use.« Similarly, the famous second (»Arietta«) movement in op. 111 progressively estranges us from the song-like naivety of its initial presentation as it yields to increasingly complex and free variations. As that movement progresses, so does our understanding of its deceptively simple and guileless opening proposition. Thus, by the end of the movement, the very meaning »arietta« seems to have shifted, much in the spirit of Schiller's famous distinction, from the naïve to the sentimental. It now signifies a remote, perhaps irretrievable lyric ideal that can be captured only in its very evanescence. Indeed, notwithstanding the concise presentation in which it is first introduced, the arietta theme itself soon takes on a conspicuously wandering, errant, and digressive quality. In its very unraveling, the naïve thus unmasks itself as a kind of fantasized past that, as Rousseau had already darkly hinted in his second *Discourse*, »no longer exists, [and] perhaps never did exist«;²⁵ closer to Beethoven's time, Schiller echoes Rousseau's suspicion of classical balance as an early instance of Freudian *Nachträglichkeit* by showing how the naïve could only ever have acquired reality as a retroactive projection of the alienated, »sentimental« subject of modernity.²⁶

Yet this reflexive destabilizing and estrangement of organicism from its questionable appeal to immediacy not only shapes the experience of listening to Beethoven's instrumental oeuvre but also distinguishes its compositional genesis. In their sheer copiousness and ceaselessly evolving thrust, Beethoven's Note- and Sketchbooks reveal the full extent to which such discovery and distillation of thematic »essence« circumscribes Beethoven's compositional process. As Barry Cooper observes, »no other composer has devoted such a large pro-

Countless examples could be adduced for the variational and modular structure of Beethoven's sonata movements; clearly, the deterioration of boundaries separating ostensibly 16 distinct thematic groups and filled with highly inventive transitional passages notably accelerates after 1802

25 | Jean-Jacques Rousseau: *The Social Contract and Discourses* [1761]. Ed. by G. D. H. Cole. London/Toronto 1923, p. 169.

26 | On this topos, see Thomas Pfau: *Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form*. In: *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. by Karen Weisman. Oxford 2010.

portion of his time to refining his initial ideas through sketching processes.«²⁷ Some 8,000 pages of such sketches remain, with the compositional process typically beginning with loose leaves, moving on to so-called »concept sketches« found in pocketbooks, transferred to desk sketchbooks, refined into score sketches (»continuity drafts«), and eventually worked out as a fully realized movement. »As the sketching process grew more complex, [Beethoven] eventually found that loose leaves were inadequate«²⁸ and began to stitch them together into little booklets. What at first glance might seem but a punning connection to Goethe's botanical theory, where »all is leaf,« will upon closer inspection yield far more significant, deep-structural affinities between Beethoven's compositional process and Goethe's epigenetic theory. Thus close analysis of Beethoven's later compositions often shows these works evolving through ten, even a dozen sketches and successive drafts. While each »successive draft tends to be closer to the final version than its predecessors, [...] there is some backtracking.«²⁹ For these sketches not only reveal »increasingly elaborate methods of sketching« but also the composer's emergent awareness of »previously overlooked motivic relationships between different ideas in a movement.«³⁰

If, then, one attempts to situate Romantic organicism within a larger narrative of intellectual and aesthetic history, the distinctive approach to musical form that defines Beethoven's heroic style might be triangulated as follows. Up to a point, Romantic organicism revives the Aristotelian ontology of natural entelechies. This we can observe in the way that works of Beethoven's middle period edge away from the sectional and symmetrical preformationism of the classical sonata form, opting instead for a self-generating and through-composed idea of form-as-process, one fueled by intricate and constantly evolving motivic relationships. Concurrently, the propulsive and shifting rhythmic configuration of compact motifs, as well as their presentation in a dramatically expanded soundscape shows Beethoven's heroic style to break with a grammar of rhetorical and social conventions still observed by Haydn's and Mozart's late works. Form in Beethoven's heroic style is no longer derived from (nor indeed accommodates) an a priori aesthetic grammar; instead, it is generated and continually altered in the course of its linear, temporal unfolding. The resulting change in the phenomenology of auditory (aesthetic) experience also destabilizes those social and affective conventions on which one might previously have drawn in order to articulate the significance and value of musical experience.

Yet if these features seem largely consistent with the »theory« of organicism that musicology has evolved from Marx to Schenker and beyond, there is a third

27 | Barry Cooper: *The Compositional Act: Sketches and Autographs*. In: Stanley, *The Cambridge Companion to Beethoven*, pp. 32-42, here p. 32.

28 | *Ibid.*, p. 33.

29 | *Ibid.*, p. 38.

30 | *Ibid.*, p. 32 and 41.

aspect to his idea of musical form that significantly complicates the prevailing view of organicism as »natural« and »immediate.« Ultimately, the rapid mutation of thematic material so characteristic of Beethoven's organicism resists notions of immediacy and continuity that we tend to associate with the development of organic forms. At the very least, if we should wish to retain organic tropes for understanding Beethoven's instrumental oeuvre, the acute variability of his heroic and, even more so, late works could more plausibly be seen as the musical equivalent of modern bioengineering or a high-speed version of what Darwin means by »variation under domestication.« For every mutation of a motif – be it as chromatic transposition, rhythmic reorganization of its tone sequence, registral expansion, or something else yet – constitutes a choice of how actively to intervene in and reconstitute some specific thematic proposition. Hence the inexorable shift from a teleological to a variational conception of form shows organicism in music to be at best a transitional phenomenon. Given its highly constructed and reflexive nature, Beethoven's oeuvre progressively heightens our awareness of the intrinsic malleability and essentially constructed nature of aesthetic form. An account of organic form thus cannot but expose organicism's implausible, certainly unsustainable attempts at passing itself off as »nature.« Attesting as much, the open-ended, variational, and hyper-reflexive logic of Beethoven's late style thus glances ahead to the high modernism of Schoenberg's *Entwicklungsvariation* and the psychological self-scrutiny and hyper-lucid intertextuality so characteristic of Kafka, Proust, Eliot, or Musil. No longer a product of spontaneous, natural generation, the late Beethoven's proto-modernist form instead vacillates (like Schiller's notion of the »sentimental«) between the elegiac and the satirical. In the span of just twenty-five years (from 1802 to 1827), Beethoven's career thus ends up commemorating the inevitable passing of the naïve, the organic, and the heroic as one-time constructs of a mind now finding itself hypnotized by its own projections.

Kafka in a Nutshell

A Close Reading of *Eine Kreuzung*

SANDRA SUMMERS*

Les paroles seules comptent.

Le reste est bavardage.

Ionesco

»Eine Kreuzung.« a brief short story about the narrator's relationship with a hybrid animal, is a delicious treat for Kafka scholars. Whether the reader attempts a religious, a linguistic, a Freudian, or a Cultural Studies reading, this rich morsel feeds a multitude of interpretational appetites. What sets »Eine Kreuzung« apart, what makes it stretch so far? I argue that this narrative assumes a special position among Kafka's fables, aphorisms, and parables because of its extreme degree of rhetoricity.

Clayton Koelb, in his book *Kafka's Rhetoric*, defines rhetoricity as a discourse's openness to radically divergent interpretations.¹ Rhetoricity has its origin, in part, in what Stanley Corngold calls Kafka's »linguistic imagination.«² Kafka's texts are brought into being through the consideration and reworking of other written works, not through his direct confrontation with the »real world.« Similarly, Malcolm Pasley analyzes Kafka's writing act: »...Kafka's relevant or important experiences had already been digested, transformed, combined with other elements, even mythologized and intertwined with his dreamlike inner life ...«³ Building upon this scholarship, I contend that in »Eine Kreuzung,« Kafka generates a high degree of rhetoricity through short sentences, ambiguous words, and the omission of context from potentially rhetorical discourse, thereby en-

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: slsummer@email.unc.edu.

1 | Clayton Koelb: *Kafka's Rhetoric: The Passion of Reading*. Ithaca/London 1989, p. 10.

2 | Stanley Corngold: *Kafka's Die Verwandlung: Metamorphosis of the Metaphor*. In: *Mosaic* 3 (1970), pp. 91-106.

3 | Malcolm Pasley: *The Act of Writing and the Text: The Genesis of Kafka's Manuscripts*. In: Mark Anderson (Ed.): *Reading Kafka. Prague, Politics, and Fin de Siècle*. New York 1989, pp. 201-214, here p. 206.

dowing the text with its dreamlike and weightless quality and opening it to a virtually unlimited variety of readings.

The title »Eine Kreuzung« already triggers numerous semantic associations. *Wahrig's Wörterbuch der deutschen Sprache*⁴ gives three definitions for the word »Kreuzung:«

1. Schnittpunkt zweier oder mehrerer sich kreuzender Verkehrswege
2. Das Kreuzen von Tieren oder Pflanzen
3. Das Produkt einer Kreuzung

Furthermore, there are the multiple meanings of the verb »kreuzen,« an older form of the verb »kreuzigen« (crucify) or »sich bekreuzigen« (making the sign of the cross). The phrase »Unsere Ansichten kreuzen sich« can be translated as »our opinions differ, go in different directions.« Other related terms are »Kreuzer« (silver penny), »Kreuzgang« (religious procession), and »Kreuzverhör« (cross-examination).

Kafka's titles frequently have multiple meanings. »Prozess«, for example, means both »process« and »trial,« a detail lost in translation. »Schloss« can mean both »castle« and »lock.« In Middle High German, »Schloss« also meant »conclusion.« The etymology of Kafka's titles opens up new ways of looking at the entirety of Kafka's texts. All three of the »Kreuzung« definitions yield clues to possible interpretations.

After reading the enigmatic title, the first word introduces the reader to the narrator and, as usual, it is an »Ich-Erzähler.« We assume that he is male, but the text does not qualify his gender. He/she does have nurturing characteristics conventionally and traditionally associated with women. First, there is the feeding of the young animal: »Ich nähre es mit süßer Milch, sie bekommt ihm bestens.« The narrator evokes the sentiment of a young mother, delighted by her baby's feeding on breast milk or formula. This mothering theme is sustained in the narrator's devotion to neighborhood children. Gathering a flock of young neighbors around him is an unusual activity for a business *man*. »Ich habe das Tierchen auf dem Schoß und die Kinder der ganzen Nachbarschaft stehen um mich herum.« A helpless, juvenile animal is curled up safely and comfortably on the narrator's lap. »An mich geschmiegt, fühlt es sich am wohlsten.«

Regarding the nature of this creature, the narrator claims: »Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm.« The reader may recall the first sentence of Kafka's »In der Strafkolonie«: »Es ist ein eigentümlicher Apparat...«⁵ Both the animal and the apparatus are characterized as »eigentümlich« which can be translated as »strange.« In its origin, however, »eigentümlich« meant »als Eigentum zugehörig.« With this older meaning in mind, the first sentence

4 | Gerhard Wahrig: *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Munich 1978, p. 478.

5 | Franz Kafka: *In der Strafkolonie*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1919, p. 5.

involves a redundancy which could be read as an emphasis: »I own/have an animal in my possession.« The narration occurs in the present tense, which creates the effect that the Ich-Erzähler and his possession of the animal are ongoing, somehow suspended in time. The beast from »Die Kreuzung« and the machine from »In der Strafkolonie« have two decisive things in common: they are both hybrids and they are both »unmöglich,« that is, in spite of detailed descriptions, they are unimaginable beyond textual hermeneutics.

The existence of the kitten-lamb creature outside »Eine Kreuzung« is impossible for a number of reasons. On the biological level, there are at least two insurmountable obstacles to the existence of such a hybrid: animals of different species cannot reproduce and, even if there could be such a pairing, it would not occur between a lamb and a kitten, but between a sheep and a cat since these are the designations for sexually mature specimens. Strangely, the hybrid animal is more evocative of a botanical hybrid (»Pflanzenkreuzung«). Plants are considerably easier to combine than mammals through the process of grafting. Kafka's creature could have been engineered, à la Dr. Frankenstein, by grafting one animal's body parts onto another animal. This constructed creature, however, would consist of two absolutely incompatible components: a lamb and a kitten, a larger herbivore and a smallish carnivore, both prey and predator. The kitten-lamb bears such a diametrical opposition within its own nature that it was bound to be sterile and useless as either a cat or lamb (»Vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen« ... »Miauen kann es nicht und vor Ratten hat es Abscheu.«) It identifies neither with one nor with the other half of its two essences. (»Manchmal bringen die Kinder Katzen mit, einmal haben sie sogar zwei Lämmer gebracht. Es kam aber entgegen ihren Erwartungen zu keinen Erkennungsszenen.«) So as to further underline the paradoxical status of the animal, the narrator leaves it unnamed. He/she does not resort to a hybrid word, such as lamb-cat, or kitten-lamb. By refusing to choose a name, the story not only emphasizes the impossibility of such a creature but also assigns the interpretative responsibility to the reader.

The animal's origins remain unclear as well. The narrator only informs the reader that he came into its possession through a paternal inheritance: »Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz.« This detail is hardly helpful if one attempts a more literal reading of the narrative. It adds yet another impossibility: the apparent immunity of the strange baby animal to the effects of time. Instead of aging, or maturing, it moves laterally, toward a different kind of becoming; not from young to old, but from lamb to kitten: »...früher war es viel mehr Lamm als Kätzchen. Jetzt aber hat es von beiden wohl gleich viel.« The animal's nature is not stable and finished, but becoming, and what it is becoming cannot be represented. On the instable process of being, Henri Bergson writes in his *Essai sur les données immédiates de la conscience*:

We instinctively tend to solidify our impressions in order to express them in language. Hence, we confuse the feeling itself, which is in a perpetual state of becoming, with its permanent external object and especially with the word which expresses this object.⁶

Kafka's narrator counteracts that tendency toward solidification. He/she creates a becoming referent that does not exist as an external object. Furthermore, he/she refuses to name it into existence. If the first-person narrator were to assign the hybrid a name describing its physical nature, he/she would have to use something like »Das Katzenlamm« or »Die Lammkatze.« Either one of these choices would indicate that it was inherently more one than the other, thereby negating a simultaneousness and equal coexistence of the components. Also, the need to specify a gender, albeit grammatical, would present itself, which is more information than the narrator is willing to provide. The signifier »Kreuzung« is kept unattached to preserve the gaping openness of the discourse, its rhetoricity. It is up to the reader to link this story to a meaning outside of its textual boundaries. The openness is underlined phonetically, by the central vowel of both component animal names, Katze und Lamm: [a]. The [a] is the widest opening possible for the phonetic apparatus.

Even though it is useful to situate symbols and metaphors within their traditional range of interpretations, one has to step lightly and be mindful of Kafka's dislike for conventions. Karl-Heinz Fingerhut aptly refers, for example, to Kafka's animal figures as »Rätselbilder, die zu einer Lösung auffordern, ohne einen Schlüssel dazu bereitzuhalten, so daß sie vor der Vielzahl möglicher Interpretationen wieder in den Bereich des Unfaßbaren zurücktreten.«⁷ It is, however, still useful to look at the traditional significations of the »Tierbilder« in »Eine Kreuzung.« They provide clues for inching toward an understanding since they are the very material Kafka manipulates.

The first and most obvious reading follows the generally acknowledged religious tendency in Kafka's writing. According to Max Brod, all of Kafka's stories were religious.⁸ The title already contains the word »Kreuz,« which, of course, is the single most important symbol of the Christian faith. The vocabulary of the story further supports Brod's argument: »Göttlich«; »heilig«; »Lammessele«; »Erlösung.« The lamb is an ancient religious symbol of enormous importance. Through every stage of development, Mediterranean civilizations regarded lambs as a manifestation of the power of renewal and of the victory of life over death. The lamb symbolized the Children of Israel who belonged to God's flock.

6 | Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Trans. by F.L. Pogson. Oxford: George Allen 1910, p. 130.

7 | Karl-Heinz Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*. Bonn 1969, p. 106.

8 | Clayton Koelb: *Kafka: A Guide for the Perplexed*. London 2010, p. 5.

The lamb is also the sacrificial victim such as in the Jewish Passover or the Christian Easter celebration.⁹

The cat is a powerful spiritual symbol, as well. Superstition has caused a large number of people all over the globe to fear black cats. In Japan, all felines are held to be beasts of ill omen. In Buddhism, cats, along with snakes, are accused of being the only creatures unmoved by the death of Buddha. The Kabbalah is oddly at one with Buddhism in associating the cat with the snake as an emblem of sin.¹⁰

The hybrid creature in »Die Kreuzung« strives to add another animal to its being: »Nicht genug damit, daß es Lamm und Katze ist, will es fast auch noch ein Hund sein.« It is attempting, in vain, to become a trinity of lamb-cat-dog, an imitation (or mockery?) of the holy trinity.

The animal in »Eine Kreuzung« is a combination of the pure and the impure, the holy and the unholy, the good and the evil. The creature's suffering has its origin in this unbearable union of good and evil within one immature body. The narrator is tempted to put it out of its misery (»Vielleicht wäre für dieses Tier das Messer des Fleischers eine Erlösung«), but he cannot follow through since the lamb is a precious heirloom from his father's estate, almost like a sacred relic. A religious interpretation of »Eine Kreuzung« is further supported by the Sunday performance reminiscent of a Church service:

Sonntag Vormittag ist Besuchstunde. Ich habe das Tierchen auf dem Schoß und die Kinder der ganzen Nachbarschaft stehen um mich herum. Da werden die wunderbars-ten Fragen gestellt, die kein Mensch beantworten kann.

During prayers, believers may also ask God questions that will not be answered, such as »Why did this child have to die?« or »Why did I get cancer?« Likewise, neither the »Kreuzung« nor the protagonist is capable of providing the children answers to their questions. Both remain mute throughout the Sunday ceremony. The questions are »wunderbar,« which means they are miraculous, springing from a different reality much like the hybrid itself.

Just as obvious as the religious elements are the fairy-tale elements. Fingerhut writes:

Neben der Vermischung des Tierischen mit dem Menschlichen sind für die phantastischen Bausteine der Kafkaschen Erzählwelt auch Deformationen von Tieren und hybride Zwischenwesen charakteristisch, wie sie sonst nur im Märchen und in mythologischen Erzählungen vorkommen.¹¹

9 | Jean Chevalier/Alain Gheerbrant: Dictionary of Symbols. Cambridge 1994, p. 585.

10 | Ibid., p. 162.

11 | Fingerhut, Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas, p. 106.

One of the similarities between the hybrid animal and the fairy-tale animal is the suspension of time. When human characters are magically transformed into animals in folk tales, they do not age or mature. In the Grimms story of »Brüderchen und Schwesterchen,« for example, the brother is changed by witchcraft into a fawn. While the sister grows into a woman, the brother remains an animal. Another example is the tale of »Das Lämmchen und das Fischlein.« An evil stepmother puts a spell on a boy and a girl, transforming them into a lamb and a little fish. Again, neither one of the animals matures.

Wilhelm Emrich maintains that the hybrid animal, like other animal figures in Kafka's text, is »Bild des undefinierbaren, sich allen Bestimmungen entziehenden Selbst des Menschen.«¹² According to Walther Sokel, the components of the hybrid are »Bilder seelischer Triebkräfte, die in auswegloser Verstrickung die Notwendigkeit ihres Verschwindens demonstrieren.«¹³ In the case of »Eine Kreuzung,« either one of these interpretations is plausible.

Other critics who try to link Kafka's texts with his biography maintain that the hybrid creature is the author himself, torn between his Löwy and his Kafka heritages. The dead father who looms large over the text and influences the first-person narrator's actions might well be an autobiographical element. The hybrid is one of the few things in the narrator's life that still bears a connection to the father (»Ich habe nicht viel von meinem Vater geerbt, dieses Erbstück aber kann sich sehen lassen«). It bears repeating that this sentence is not as semantically obvious as it might appear at first sight. In common usage of modern German, the phrase »kann sich sehen lassen« describes a person or object of delightful appearance or great value. Since it has none of the properties of its component animals, the Katzenlamm is neither useful nor valuable, since it cannot reproduce. (We are informed of this fact indirectly, through the children's question: »...warum es keine Jungen hat...«) »Kann sich sehen lassen« must be therefore understood literally as »can be gazed upon,« as is, indeed, the Sunday practice: »Sonntag vormittag ist Besuchstunde.«

One biographical element could be Franz's vegetarianism, which always caused him problems with his carnivorous father. He detested his son's way of life and hated to watch him eat his rabbit food, masticating slowly, conscientiously, and repulsively. Another biographical element in the hybrid creature is the »animal nature« of Kafka's name. His Hebrew name Amschel was associated with the German word for blackbird – Amsel. His last name, curiously, resembles the Czech word kavka, which also means blackbird. Koelb writes:

The fact that words like »Kafka« and »Amschel«...can be understood in two radically different ways establishes a tension of sameness and difference that teases the ima-

12 | Wilhelm Emrich: Franz Kafka. Frankfurt a.M. 1970, p. 138.

13 | Walther Sokel: Tragik und Ironie. Munich 1964, p. 295.

gination. It does so all the more when it is proposed (by a pure linguistic coincidence) that the tension exists within the confines of a single self.¹⁴

There is a quasi-sacrilegious connection between Kafka's Jewishness and his name designating an unclean bird. Koelb suggests that, »there is not supposed to be this degree of kinship between a verminous creature ... and a nice Jewish boy. The very word of God commands that they be kept apart.«¹⁵ Such a tension between sameness and difference, between purity and impurity, is also represented in the creature. While the differences are obvious, the similarity, such as the restlessness, surprises both the reader and the narrator: »Es hat beiderlei Unruhe in sich, die von der Katze und die vom Lamm, so verschiedenartig sie sind.« Here, the narrator describes the creature in the plural, as a double. The kitten is the double of the lamb, but, in their united hybridity, they are the double of the narrator who is unable to tell whether it is he who is crying, or the creature:

Einmal als ich, wie es ja jedem geschehen kann, in meinen Geschäften...keinen Ausweg mehr finden konnte, alles verfallen lassen wollte und in solcher Verfassung zuhause im Schaukelstuhl lag, das Tier auf dem Schoß, da tropften, als ich zufällig einmal hinuntersah, von seinen riesenhaften Barthaaren Tränen. – Waren es meine, waren es seine?

He/she is detached, alienated from his/her own body to the point of not realizing his own pain. This alienation is the result of the narrator's working situation and would clearly invite a Marxist reading of the story as well. As far as the doppelgänger motif is concerned, there is a precedence in Kafka's first publication, *Betrachtung*. James Rolleston writes: »Die Ich-Gestalten dieses Buches sind eigentlich Doppelgänger für ein Ich, das Kafka-Ich, das literarisch noch nicht dargestellt werden kann.«¹⁶ Both the narrator and the hybrid can be seen as representations of Kafka's ego and neither one of them is representable.

Yet another interpretation of the hybrid is somewhat autobiographical and overlaps with impulses common within Cultural Studies. I refer here not to Kafka's relationship to his father, but rather to his Judaism. As already discussed, much of the text can be seen in a religious context. The hybridity of the animal, in particular, represents, according to Fingerhut »den Gegensatz zwischen Judentum und Christentum in der Seele des Westjuden.«¹⁷ In this same vein, Elizabeth Boa gives a general background on the life of Bohemian

14 | Koelb, Kafka's Rhetoric, p. 19.

15 | Ibid., p. 26.

16 | James Rolleston: *Betrachtung: Landschaften der Doppelgänger*. In: Gerhard Kurz (Ed.): *Der junge Kafka*. Frankfurt a.M. 1984, pp. 184–199, here p. 185.

17 | Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, p. 108.

Jews and their struggles. She writes that Jews were not recognized as a nation. They were forced to choose between two language groups, German or Czech, even though they were bilingual, as was Franz Kafka. In addition, there were several other dividing lines between the Eastern and Western Jews in the Prague region: Tensions developed between well-educated Jews with social upward mobility and the non-Jewish population, as well as with the less well-off, rural Jews. The language division between German and Czech was not the only one; the Hebrew was rediscovered and revived, while Yiddish, the hybrid language of the diaspora, was under scrutiny.¹⁸ On top of all these geo-cultural factors, the broad influence of Darwin's writings resulted in widespread discussions about hybridity during Kafka's lifetime. Boa comments:

The valuing of the pure over the hybrid permeated not only racist biology, imperialist anthropology, and Darwinian political science, but also literary studies and philosophy [...]. The German spoken in Prague was perceived as impoverished or hybrid, as if purity were a self-evident value, and notably Jews were held to lack the seamless fusion of the linguistic with the ethnic.¹⁹

The hybrid animal, therefore, may be understood as presenting the whole paradigm of divisions within both Kafka's divided allegiances as well as those of the Jewish population at large.

One last interpretative approach is the possibility that Kafka makes a structuralist move with his story. According to Ferdinand de Saussure, the referent, or the real object, must be bracketed so that the structuralist can better examine the structure of the sign itself.²⁰ The hybrid is quite easy to bracket out. Not only can there be no such thing as a hybrid animal which is part lamb and part kitten, it is also quite unfathomable in physical form. The same is true for Gregor the bug, whose individual body parts are described in detail, but whose appearance as a whole remains shrouded in mystery.²¹ Gregor also resembles the hybrid in his state of change and becoming; how can something that is in a state of flux be represented? (It is well known that Kafka opposed all depictions of the protagonist Gregor.) The animal inhabiting *Der Bau*²² is quite obscure in its appearance, as well. We can only think of it in relation to other animals mentioned in the text. We know that he is larger than the »Kleinzeug,« the mice in his subterranean home. We also know that he is smaller than his real or imagined enemy.

18 | Elizabeth Boa: Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions. Oxford 1996, p. 38.

19 | Ibid., p. 40.

20 | Terry Eagleton: Literary Theory. Minneapolis (MN) 1996, p. 95.

21 | Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt a.M. 1970.

22 | Ibid.

We readers are, however, utterly incapable of imagining him according to our familiarity with the real world.

The inability to conjure up a figurative vision of Kafka's non-figurative animal characters and the frustration that this failure creates puts the reader exactly in the place where Kafka wanted him to be: at the »Kreuzung,« at the crossroads, that place where the reader, not the writer, is forced to choose a one of many possible paths to meaning.

Peer-Reviewed Articles
Referierte Artikel

Antisemitism in Germany, 1890–1933

How Popular Was It?

RICHARD S. LEVY*

This essay attempts to measure the degree of support organized antisemitism was able to find among the general public in Germany between 1890 and 1933. It explores the nature of the evidence for such an assessment, produced by Jews and antisemites, and the special difficulties in its evaluation. The interpretation dispenses with the traditional and still widely prevalent view that the intensification of German antisemitism was a linear development and obvious in its meaning, stressing instead the ambiguity of its development, especially for those who experienced it.

It is given only to antisemites to find the simplest answers to the thorniest questions regarding Jews. For the rest of us, even the most straightforward of matters, such as the one that provides this essay with its title and topic, defy easy solutions. What follows will, at certain crucial junctures, be speculative and tentative, rather than conclusive and unambiguous. Fine distinctions and guarded judgments – such as antisemites cannot abide – characterize the findings presented here.

Beyond doubt, however, is the crucial importance of the question. Any serious student of the murder of European Jewry in the 20th century must sooner or later recognize that the Holocaust cannot be properly understood as just the doing of the decision makers of the Third Reich and their high-level subordinates, that all lesser accomplices and bystanders were dragged along against their wills or that they were indifferent to the Jewish Question and its possible solutions. What was the role of the mass of other Germans in the genocide of the Jews? What did antisemitism have to do with their behavior and to what degree did antisemitism in the general public contribute to the Jewish catastrophe? Such questions give this topic its significance.

Several difficulties get in the way of arriving at satisfactory answers to these and related questions. First among them is our inclination toward the teleological. We know how this tragic story ends, and it is only natural to see that end fore-

* | Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: rsl Levy@uic.edu.

shadowed in the beginning. In the case of the history of German antisemitism, this knowledge has produced a well-worn scenario. It begins usually with the medieval conceptions of Jews as religious deviants and economic tormentors; then describes repeated eruptions of retaliatory violence. With the passage of time, old and new grievances, imagined and real, come to dominate the culture and mold the population's attitudes toward Jews. Potent stereotypes and negative images, sometimes actively deployed, sometimes lying deceptively dormant, build in intensity and momentum, until Hitler arrives to orchestrate the dreadful, but predictable climax that Germans in their heart of hearts had wanted for so long. The trajectory is linear, the outcome inevitable. Tempting in its simplicity, but reductionist in all its essentials, this scenario ought to be jettisoned. It looks for and finds only the evidence it needs. Where the evidence is non-existent, it is nonetheless assumed. Where it is open to multiple interpretations, only one is found appropriate.¹

That this approach still appeals to both scholars and thoughtful laypeople derives in part from a second problem, the definition of *antisemitism*, a term that has become so all-inclusive, so imprecise that it effortlessly supports the scenario just outlined or any other one might wish to hang on it. This essay understands antisemitism much more narrowly. Like the word coined to describe it, antisemitism is a late 19th century phenomenon. It was a response to the terribly exaggerated perception of the Jews' highly visible successes in all aspects of modern life, usually tied to their achievement of legal equality in Europe and, more commonly, to their phenomenal rise in the world during the course of the 19th century. The movement produced by this perception was predicated on *taking action against Jews*, putting a stop to their advance and, at the very least, abolishing their rights as equal citizens, driving them back into marginality. It is this action component that distinguishes antisemites from traditional Jew-haters, be they casually or even pathologically prejudiced. Antisemitism prided itself on going beyond feeling to embrace and then institutionalize a desperate activism. Antisemites, according to this conception, are all those who take action against Jewish power or are willing to have others do so on their behalf; antisemitism is the ideology that justifies such action and the action itself. Distinguishing between a great range of anti-Jewish feelings – neither unimportant nor inconsequential – and goal-oriented actions to disempower the Jews is essential in order to arrive at meaningful conclusions about the popularity of antisemitism in Germany between 1890 and 1933. Emotions and their consequences vary too greatly to be accurately measured. They are too widely present to tell us anything useful. Actions leave clearer footprints.

1 | Two examples of this unnuanced approach are Daniel J. Goldhagen: *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York 1996, and John Weiss: *Ideology of Death: Why the Holocaust Happened in Germany*. Chicago 1996.

A third set of problems has to do with the evidence. Both the victims and victimizers in the history of German antisemitism have left abundant records of their views and experiences of each other. While one might think that such evidence would be extremely valuable in assessing the level of the popularity of antisemitism in Germany at given moments and over long duration, many complications become immediately apparent when the attempt is made. Of course, the lack of objectivity on both sides of the equation is only to be expected, but the reluctance to confront the realities, apparent in both Jewish and antisemitic witnesses, goes well beyond this and requires some exploration.

The diaries of Victor Klemperer, one of the great observers of the terrible history of the 20th century, illustrate the limited usefulness of Jewish sources. Looking back from 1938, Klemperer declares that his childhood was without antisemitism, a minor irritant he recognizes as having become serious only after finding himself in Munich in 1919. What had been merely »historical« had now turned personal and threatening.² This is more than a bit puzzling. He was born in 1881, making him a teenager when Hermann Ahlwardt, the most flamboyant political antisemite of the day, campaigned for and won the district in which Klemperer lived. The family had moved to Berlin by then, but Berlin in the early 1890s was bristling with antisemitic politics. Moreover, Klemperer went to school back in his hometown, still represented in the Reichstag by the headline-grabbing Ahlwardt. As Klemperer grew to adulthood, he certainly had to know that there were antisemitic political parties and *völkisch* groups, some with highly educated memberships, that there were university student associations pursuing vigorous antisemitic agendas, which he could not join. Is he being disingenuous when he says there was no problem back then, this acute observer who unflinchingly faced the harshest truths during the Third Reich?

I suspect that Klemperer and any number of other Jewish witnesses who could be cited were unable to face this particular truth – that antisemitism from its earliest appearance was a serious threat to Jewish well-being – because of the total identification with Germandom they had negotiated. Klemperer, son of a rabbi, had converted to Christianity, married a Christian, immersed himself in German (and European) culture, and fought bravely for his country during the war. He opted completely for Germandom, wholly abandoning his Jewish identity. He, and others like him, could not bring themselves to admit that many of their fellow Germans wanted to cast them out – not until it became undeniable. For Klemperer, even the triumph of Hitler could not fully convince him that the Nazis spoke for all his countrymen. His diary for the Nazi years asks the ques-

2 | Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945*. 2 Vols. Ed. by Walter Nowojski. Berlin 1995, vol. 1, p. 372 f., 379, 383 and 430. Klemperer's diaries, running over 1.700 pages for the Nazi years, provide an incomparable record of the steady decline of German Jewry.

tion being discussed in this essay, again and again. How popular was antisemitism with the Germans? How representative was Nazi fanaticism?

The historian has access to numerous collections of Jewish memoirs and letters reporting on experiences from the imperial and Weimar eras. One of the most useful of them assembles forty testimonies from a wide variety of Jewish eyewitnesses, making a largely successful attempt at capturing the diversity of German Jewry. They make for fascinating reading, but most suffer from a common flaw. Very few are contemporary to the events they describe; composed as the Holocaust was unfolding or in its shadow, they bear the marks of those horrors. The clearest effect of this timing is to relativize the importance of happenings during the period of the kaisers and the republic, diminishing, one suspects, the real impact antisemitism had on the writers. They make few connections between the anti-Jewish social slights they experienced in their youths and the utter inhumanity they suffered at the hands of the Nazis. Like Klemperer, they mark the sea change in their lives by the rise of the Hitler movement to national prominence, in most cases, the end-phase of the republic (1930–1932), by which time it was impossible to ignore the danger. Such evidence is simply too subjective to be evaluated, too overwhelmed by the realities of Nazism to provide an accurate reading of earlier conditions.³

There is, however, a body of evidence that satisfies the need for contemporaneity, although it, too, falls short of the (even relative) objectivity that would help achieve an accurate reading of antisemitism's popularity before 1914. In 1906, Julius Moses (1868–1942), a physician and journalist, sent out a survey to approximately three thousand prominent Jews and non-Jews, including some known antisemites, asking for their views on the Jewish Question and its possible solutions. The responses appeared in his newspaper, and a selection of about one hundred of them were later published in a separate book.⁴ Several

3 | For some other thoughts on why Jews did not fully acknowledge antisemitism in the empire period, see Monika Richarz (Ed.): *Jüdisches Leben in Deutschland: Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich*. 3 Vols. Stuttgart 1979, vol 2, pp. 35–37. Of the seven memoirs by Berliners she reproduces, only one mentions specific events – the Konitz ritual murder case of 1901 and the antisemitic parties' attempts to ban kosher butchering. The other six show an awareness of anti-Jewish prejudice without going into particulars. Jews living outside the capital were certainly more sensitive to antisemitism. Of the eight memoirs gathered from those who lived in small towns or the countryside, all but one recount antisemitic experiences; some go into detail about Otto Böckel's antisemitic peasant movement in Hesse; others talk about more ancient prejudices that troubled their childhoods. Every account, however, insists that relations with Christian neighbors were generally good, respectful, peaceful. A condensed English-language version is *Jewish Life in Germany: Memoirs from Three Centuries*. Trans. by Stella and Sidney Rosenfeld. Bloomington 1991.

4 | Astrid Blome et al. (Eds.): *Die Lösung der Judenfrage: Eine Rundfrage von Julius Moses im Jahre 1907*. Bremen 2010. The book contained some contributions not

defects in the results become immediately clear, at least from the historian's perspective. Confining the survey to the Jewish (and non-Jewish) elite in the arts, politics, and religious/institutional life, does not give a candid rendering of the experiences or outlook of ordinary Jews, who were probably a good deal less insulated from the more egregious forms of antisemitism. Further, the survey was conducted in the shadow of the second wave of pogroms in the Russian Empire (1905–1906), far more lethal than the first (1881–1884). Respondents tended to see antisemitism as a Russian, rather than a German problem, and for the most part do not talk about German manifestations. Despite these drawbacks, a few limited insights concerning the way some Jews saw the problem of antisemitism in the decade before the war can be extracted from the survey. Although scant on detail, few denied that there was a »Jewish Problem,« even in Germany. Almost unanimously, Jewish contributors believed that the solution to the problem lay in ongoing and more complete assimilation. This required both greater effort on the part of Jews and a spirit of accommodation on the part of the state and the non-Jewish majority. It was antisemitism – a vague set of prejudices among the uneducated who were easy prey to a few demagogues – that impeded the process by which Jews would become ever less objectionable to their neighbors, at least to those of good will. Organized political antisemitism, surely visible in the Reichstag, the press, and associational life of the empire, is completely absent as a worrisome factor. Another indication of optimism among the Jewish elite was the near-unanimous rejection of the Zionist solution – a separate Jewish state to which Jews could emigrate. (This was vastly more acceptable to the non-Jewish respondents, some of whom were clearly antisemitic »Zionists.«) Few Jewish witnesses saw the Jewish problem as insoluble; fewer yet betrayed fear of an immediate or future threat to their well-being.

Evidence that could have countered this rosy view or at least have dampened its inherent optimism was plentiful.⁵ But it does not seem to have registered. For whatever reason so many Jews were unable to assess their situation accurately, an interpretation of the popularity of antisemitism in Germany, 1890–1933, ought not rest too heavily on their personal assessments of their circumstances. This is equally true of other sorts of evidence: deeds rather than words meant for publication. Intermarriage, conversion, and emigration have long been interpreted, at least in part, as reactions to perceived antisemitic threats to Jewish

published in the newspaper, *General-Anzeiger für die gesamten Interessen des Judentums*; non-Jewish respondents were nearly twice as well-represented as Jewish ones.

5 | Not all Jews were so confident about the future. The activists in various anti-defamation organizations, in contrast to the rank and file membership, vigorously engaged political antisemitism and were, by and large, realistic about the dangers it posed to German Jewry, at least in so far as these could be imagined before 1914. See Ismar Schorsch: *Jewish Reactions to German Anti-Semitism, 1870-1914*. New York/Philadelphia 1972.

security. While Jewish community spokesmen and independent observers had much to say about these acts, seeing them usually in a negative light and almost always as a (wrong) response to antisemitism, the motives of the actual actors remain mostly obscure and therefore difficult to evaluate as perceptions of antisemitism's strength in German society. Victor Klemperer, for example, may well have thought he was acknowledging the Christian essence of German culture and his identification with it when he converted in 1912. Or he may have simply ceased being an indifferent Jew, becoming an indifferent Christian, in the hope of overcoming the obstacles to his academic career posed by Jewishness. Similarly, rates of intermarriage, legal only since 1875, rose and fell throughout the period under consideration; the act may be understood as an attempted escape from antisemitism into the larger society, but it can also be seen as evidence that Jewishness was not an insuperable obstacle to acceptance by non-Jewish society.⁶ Emigration from the countryside to the metropolis or overseas might have been a flight from discrimination or from an intolerant environment, but it might also have been something completely different, a pursuit of better educational or economic opportunities that had little to do with antisemitic oppression. Deeds, such as these, may speak more loudly than words, but they do not always speak more clearly.

Antisemites, like Jews, produced a wealth of important evidence that must be addressed when studying the history of antisemitism. But when it comes to the question of the general popularity of their movement and ideology, they are no more helpful or reliable than their Jewish targets. They were generally a pessimistic lot and little could move them to foresee a healthy future for their cause. Not even the rise of Hitler altered their stance – the Jews, they were certain, would be victorious. This was perhaps the disappointed reaction to foolishly exaggerated hopes, hatched at the birth of their political parties in the late 1870s. Antisemitism then drew from every political direction – disappointed democrats, Christian conservatives, radical nationalists, agrarians, culture critics, »life reformers« – confident that they had found the key to national salvation, true community, and, just possibly, a brilliant new career for themselves. All the antisemitic parties backed universal suffrage, feeling convinced that, since almost all Germans hated Jews to one degree or another, it was only a matter of time before they could be herded into a mighty mass movement that would enable its representatives to legislate a solution of the Jewish Question. They made the mistake that many who write about antisemitism continue to make. They confused the majority's inherited anti-Jewish prejudices, lingering medieval

6 | Milton L. Barron: *The Incidence of Jewish Intermarriage in Europe and America*. In: *American Sociological Review* 11 (1946), No. 1 (February), pp. 6–13. Barron notes that mixed marriages were more frequent in times of prosperity than crisis (p. 9). For a different interpretation, see Steven M. Lowenstein: *Jewish Intermarriage and Conversion in Germany and Austria*. In: *Modern Judaism* 25 (2005), No. 1, pp. 23–61.

stereotypes, resentments, and contempt with the activists' own commitment to solve the Jewish Question, disempower the Jews, and cleanse German life of all Jewish influence – a much more ambitious project. Mere prejudice could only be a starting point. What antisemites had in mind was a long and methodical process. The masses had to be educated and steered into understanding that it was a question of survival, an absolute life and death struggle, not »a mere soap-bubble to be popped with a cheap Hep-Hep« pogrom.⁷ Jews had become too powerful to be dealt with by the customary methods. Antisemites came only slowly to the recognition that the kind of sustained, disciplined, and focused action required for a solution to the Jewish Question was beyond the capacity of the German masses. The raw Jew-hatred was there, but most of their feckless countrymen did not see a solution of the Jewish Question as something that would solve their problems or bring them happiness. They just did not care enough to do the hard work that was necessary over the long haul, and there seemed to be no way to change them, improve their character, or raise their IQs. Hence the pessimism of committed antisemites and their unreliability as witnesses concerning the popularity of antisemitism.

Theodor Fritsch, a key transitional figure between the founders of the antisemitic movement and the Nazis, will serve as a case study here. Fritsch was one of the few antisemites who made antisemitism pay, a successful publisher who sold or gave away millions of pamphlets. In 1926, recalling nearly fifty years of dedicated fighting against Jewish power (including his thirty-three convictions in court cases brought by Jews he had libeled), Fritsch was still filled with gloom. The movement, he pronounced, had not progressed beyond its promising take-off in the 1890s. He blamed warring leaders. He heaped scorn especially on »windbags and blowhards« who indulged in foolhardy political adventures – a clear allusion to Hitler and his putsch attempt of 1923. They could occasionally seduce the masses with their slick oratory, but they lacked the »deep knowledge« of Jewry, necessary to educate those masses in antisemitism. If the German people could not be enlightened as to the true existential significance of the Jewish Question, the outlook was hopeless. If Jew-haters could not be converted into authentic antisemites, all was in vain. He had wasted his life.

Fritsch, wedded to the posture of the lonely prophet, should make us doubt the quality of the guidance he, and the many others like him, can offer in the assessment of antisemitism's popularity during the empire or the republic. It is surely ironic that if we take the evidence provided by both Jews and antisemites at face value we come away with pretty much the same conclusion. Neither

7 | See Wilhelm Marr: *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum*. Trans. in Richard S. Levy (Ed.): *Antisemitism in the Modern World: An Anthology of Texts*. Lexington (MA) 1991, pp. 76–93; quotation from p. 82. »Hep-Hep,« a catchphrase of indeterminate origin or meaning, traditionally signaled the beginning of anti-Jewish riots.

thought antisemitism was popular with ordinary Germans. But irony aside, their evidence is not very serviceable. For dramatically different reasons they were unable to see the situation objectively.

This raises a final problem of interpretation. What can be ascertained about the great German public, all those who stood between the Jews and their most active adversaries? Before the age of scientific polling, even getting at popular attitudes toward Jews is well-nigh impossible.⁸ In the absence of hard data, I will here advance a hypothesis: most Germans did not like Jews, value their difference, respect their achievements, or believe in their professed allegiance to Germany. Even those willing to defend their rights against the antisemites hoped that they would give up their Jewish identity and become wholly German. Those few who rose above the centuries of negative thinking about Jews were the remarkable exceptions. It is this very ubiquity of anti-Jewish feeling that makes the distinction between thinking and acting imperative. What Germans thought about Jews, while far from insignificant, cannot be the main concern in seeking to gauge antisemitism's popularity. Rather, the question should be: what were Germans prepared to do or have others do on the basis of their feeling?

By 1890, if Germans wanted to take *action* against their fellow Jewish citizens, they could do so in many ways, within or outside the law: cast a vote for an antisemitic political party, sign a petition calling for an end to Jewish immigration and the curtailment of occupational freedom, boycott Jewish businesses, join lobbying groups, professional associations, or one of the many societies that made antisemitism a part of their programs. One could subscribe to antisemitic newspapers or periodicals, ban Jews from privately owned hotels, or – rarely during the imperial era – commit acts of violence or vandalism against their persons, religious institutions, or property. All these sorts of acts have left evidence of Germans' orientation toward antisemitism. That evidence, like all evidence, is not without its ambiguities. Nonetheless, it is time to evaluate, as far as possible, what it says about the popularity of antisemitism between 1890 and 1933.

The obvious place to start is with the organized political movement. Beginning in 1879, a number of parties dedicated to the disenfranchisement of Jews but with otherwise varying programs, regional strengths, and special constituencies took root all over Germany.⁹ They were supported by 140 grass roots »reform

8 | For some thoughts on how to deal with »historical« public opinion, see Lee Benson: *An Approach to the Scientific Study of Past Public Opinion*. In: *The Public Opinion Quarterly* 31 (1967/68), No. 4, pp. 522–567.

9 | On the minutely differentiated agendas of the antisemitic parties, see Margaret Lavinia Anderson: *Practicing Democracy: Elections and Political Culture in Imperial Germany*. Princeton 2000, p. 186, n. 116, which points out that the standard source

clubs,« numerous newspapers, and auxiliary organizations. They contested national, state, and municipal elections, catering to the economic interests of the Protestant lower middle class in the countryside, small towns, and a few larger cities. They might well have drawn votes from people whose first commitment was not necessarily fighting Jewish power but rather the saving of their threatened livelihoods and social status. But even allowing for mixed motives, the number of Germans who voted for the antisemites because of or in spite of their anti-Jewish agenda was not impressive. The high point of their effectiveness came in 1893 when three parties elected sixteen deputies to the Reichstag, winning 263,861 votes out of a total 7.7 million cast. Another seven candidates who ran antisemitic campaigns but chose to sit with the Conservative Party raised the total antisemitic vote to 342,425 or 4.4 percent.¹⁰ The parties, unable to penetrate the Catholic or working class masses, could not get beyond this percentage of the vote. They probably never had more than 30–35,000 members.¹¹ Their near-total ineffectiveness as legislators – they passed no antisemitic laws, although not for want of trying – led to their virtual disappearance during the course of World War I by which time they held only six seats in the Reichstag (but still could not manage to form a united party). Other parties and occupational interest groups that had shown varying degrees of interest in using antisemitism as a mobilizing tool were edging away in the years just before the war. Antisemitism had not demonstrated its indispensability as a vote-getter, and in its parliamentary political form, never escaped its somewhat tawdry public image. Measured by these standards, it would be reasonable to declare that conventional political antisemitism did not appeal strongly to the German public. By 1914, many Jews could realistically look forward to its withering away.

The stark failure of conventional parliamentary antisemitism is a powerful indication of the limited popularity of antisemitism in the German public before World War I, but it cannot suffice as the only measurement. For example, running parallel to the formation of the antisemitic parties in 1880 and 1881 was an extraparliamentary petition drive that called upon Otto von Bismarck's government to enact four measures that would have amounted to the rescind-

on Reichstag electioneering required nineteen pages for the individual programs of the antisemitic parties, six times as much space as was devoted to the much larger and far more important Center Party.

10 | See Richard S. Levy: *The Downfall of the Anti-Semitic Political Parties in Imperial Germany*. New Haven 1975, pp. 85–90; for the statistical decline of the antisemitic parties in national elections, see Max Schwarz, Mdr: *Biographisches Handbuch der Reichstage*. Hannover 1965, pp. 806–808.

11 | The grounds for this rough estimate can be found in Levy, *The Downfall of the Anti-Semitic Political Parties*, p. 118. On the difficulty of approximating party membership numbers, see Ludwig Bergsträsser: *Geschichte der politischen Parteien in Deutschland*. Munich 1960, p. 32.

ing of Jewish emancipation. The petition demands were rejected even before the text was formally delivered, but they lived on as the essential minimum program of all the antisemitic political parties. Crucial to the circulation of the petition was the participation of university students who gathered the signatures of 265,000 adult males. Once again, this was not all that imposing a number (several activists cautioned against trying the strategy again for fear of it showing the weakness rather than the strength of the movement). There's no telling for sure who signed, but it was generally believed that a great many students, the sons of the elite of property and education, the future decision-makers and opinion leaders of the German state and society, were prominent among those ready to disenfranchise Jews.¹² The petition effort spilled directly into the formation of the Verein Deutscher Studenten (Association of German Students) whose supporters, although they rejected party politics, championed a racist-nationalist outlook, banned Jews and the sons of Jewish converts from membership, and later held positions of leadership in many of Germany's important patriotic societies and rightist organizations. Although the conventional political antisemites commanded the most attention during the German empire, there were several individuals and nonparty groups, in addition to the Association of German Students, that contributed directly to the vocabulary of radical antisemitism. When the Nazis and other rightists appeared in the 1920s, they were able to step into an ideology that was almost fully formed. In particular, they had very little need to invent new conceptions of the Jewish Peril.

Yet, notwithstanding these extraparliamentary developments, 1914 marked the end of one phase and the beginning of another in the history of German antisemitism: between 1890 and the outbreak of war, antisemitism fluctuated in popularity, gradually losing its appeal; it is at least arguable that the organized movement was drifting toward the fringe of German politics and that antisemitism as an issue had already reached the limits of its modest usefulness as a tool of mobilization.

The underlying reasons for this general failure are worth examining. Neither the ineffective politicians and their feckless parties, nor the racist-nationalist students, nor the numerous and active propaganda societies – their »learned« journals, shabby newspapers, or multitudinous pamphlets – had been able to stop the »rise of the Jews.« Jews continued on their path of upward social mobility, enjoyed not all, but most, of the prizes of public life, and lived secure in their rights and property.¹³ To be sure, they were also subjected to insulting

12 | Nearly half the student body of the University of Berlin signed; Halle and Leipzig universities were also strongly represented. See *Antisemites' Petition (1880-1881)*. In Richard S. Levy (Ed.): *Antisemitism: Historical Encyclopedia of Prejudice and Persecution*. 2 Vols. Santa Barbara (CA) 2005, vol. 1, p. 20 f.

13 | This did not go unnoticed by Jews outside Germany. Starting in the 1880s, and despite the existence of popular antisemitism, Germany remained a desirable place to

and psychologically wounding accusations, not just from the rabble, but from well-educated and successful individuals. Yet in the last analysis antisemites of all varieties had failed to achieve a single one of their goals (which went much further than making Jews feel bad). The best explanation for that failure was their inability to awaken sufficient interest in the general population. Jew-haters had not been converted into antisemites. An insufficient number of Germans (Hungarians, Frenchmen, and Austrians) cared deeply enough about the Jewish Question and its solution, to commit to it as one of their political priorities. Antisemitism was not popular enough. The war changed this.

Whether the turmoil of the war years and their aftermath increased the sum total of anti-Jewish feeling among Germans and prompted more people to act on those feelings is probably not ascertainable, although it seems likely. What is certain is that Jews felt more vulnerable. Many, especially those who had served in the war, were now willing to write about their unpleasant interactions with non-Jews, much more so than about their prewar experiences which paled by comparison.¹⁴ That more Jews recognized a greater threat to their safety in the rise of anti-Jewish activities explains the spurt in membership in the major Jewish anti-defamation organization, the Central Association of German Citizens of Jewish Faith (Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens). Since its founding in 1893, the Centralverein had compiled a fairly successful record of prosecuting slanderers and winning convictions against most of the major antisemitic politicians and publicists. During the Weimar years, its legal bureau continued tried and true tactics, combing the antisemitic press looking for libels of the Jewish community and religion. Its larger purpose was to criminalize antisemitic activities wherever and whenever possible, relying on the courts to

settle for a sizeable minority of the east European Jewish immigrants (Ostjuden) who chose not to continue on to North and South America. By 1914, nearly 20 % of the Jewish population was foreign born, this despite the many obstacles put in the way of immigrants becoming citizens. See Richarz, *Jüdisches Leben*, p. 17. For the hostile response of government to this influx, see Jack Wertheimer: *Unwelcome Strangers: East European Jews in Imperial Germany*. New York 1987, p. 24.

14 | For accounts of wartime experiences, not at the front, but while on leave, see Richarz, *Jüdisches Leben*, p. 104 f.; also Sabine Hank/Hermann Simon (Eds.): *Feldpostbriefe Jüdischer Soldaten 1914-1918*. 2 Vols. Teetz 2002, vol. 2, p. 400 f. A brief but informative survey of the effects of war service on Jewish identity, often disillusioning, is Michael Brenner in: *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*. Ed. by Sander Gilman and Jack Zipes. New Haven (CN) 1997, pp. 348-354.

achieve this goal. Already the largest Jewish voluntary association in prewar Germany, its membership spiked in the early 1920s before tailing off.¹⁵

Further evidence that the war experience contributed to a general worsening of relations between Jews and non-Jews is not hard to find. As the war turned against Germany, truisms concerning the Jewish character gathered new force. Talk of profiteering and black marketeering, suspicions about international connections, and accusations concerning lack of true patriotism made the rounds on the home front. The euphoria of 1914 had turned sour by 1916. Germans who served on the Eastern Front came into contact with large concentrations of *Ostjuden*, those »unearthly, unkempt, and devious« east European Jews they had probably only known about from hearsay and frightening newspaper stories. In most cases their preconceptions were corroborated.¹⁶ German solidarity began to crumble under the strain of war.

Jews were among the first to feel the consequences. In October and November 1916, the War Ministry undertook a census to determine how many Jews were serving at the front, as opposed to the rear echelons. Whoever thought up the measure – there is no historical agreement regarding its precise origins – it was clearly antisemitic in purpose, meant to demonstrate that Jews were slackers and savvy players of the system. Also clear, and setting an ominous precedent, was the unapologetically official nature of the act. In years past, left-liberal and socialist Reichstag deputies had chastised government for violating the constitutional rights of Jews by excluding them from positions in the civil service or holding up their promotions when they were allowed to serve. The authorities had always denied antisemitic motives. In the case of the »Jew Census« of 1916,

15 | This is not the place to go into the intense debate concerning the effectiveness of the CV's tactics. For a largely positive view, see Arnold Paucker: *Der jüdische Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus in den letzten Jahren der Weimarer Republik*. 2nd, rev. ed. Hamburg 1969; an at times hostile evaluation, written as the destruction of the German Jewish community was being carried out, is Ambrose Duskow/Sidney B. Jacoby: *Anti-Semitism and the Law in Pre-Nazi Germany*. In: *Contemporary Jewish Record* 3 (1940), pp. 498-509. A balanced, not uncritical, view is Donald Niewyk: *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge 1980, chapter 4.

16 | Vejas Liulevicius: *War Land on the Eastern Front: Culture, National Identity, and German Occupation in World War I*. Cambridge 2000), p. 58, 120 and 132; records the mostly negative impressions among the upper ranks, from Ludendorff on down. Even before the war, Hitler claims to have experienced an epiphany regarding the Jewish Question upon seeing an east European Jew in central Vienna. See Adolf Hitler: *Mein Kampf*. Trans. by Ralph Manheim. Boston 1943, p. 56 ff. On the history of *Ostjuden* and their central role in antisemitic discourse, see Trude Maurer: *Ostjuden in Deutschland 1918-1933*. Hamburg 1986; Dirk Walter: *Antisemitische Kriminalität und Gewalt: Judenfeindschaft in der Weimarer Republik*. Bonn 1999, pp. 60-65, sees post-war agitation, led by the powerful German National People's Party, against east European Jews as an attempt at consensus-building on the right.

even the usual hollow assurances of government neutrality on the Jewish Question were conspicuously absent.¹⁷ The results of the census were never published, thus giving added government sanction to the suspicions of non-Jews that Jews were shirkers. (In fact, 100,000 served, approximately 80,000 at the front; they volunteered, fought, won medals, and died in very much the same proportions as non-Jews.)¹⁸

As the war was being lost, antisemites became reinvigorated – and less restrained. In June 1917, the Pan-German League, with a small but elite membership, declared war on Jewry (*Alljudentum*) and took the lead in rallying those still active in the struggle against Jewish power.¹⁹ In the context of war-weariness and then shocking defeat, antisemitic discourse became ever more radical. The charges escalated. No longer just shady dealers, exploiters of family farmers, intruders into German cultural life, or pushy strivers, Jews had engaged in gigantic and bloody crimes. They had unleashed the world war, the Russian, and then the German revolutions, pitted classes against each other, corrupted the young, undermined the Christian faith, and were seeking to install a Jewish despot to rule over all nations. The *Protocols of the Elders of Zion* made its timely appearance in Germany in 1920, melding variations of these and other accusations into

17 | The Prussian government denied that antisemitism prompted its expulsion in 1885-1886 of approximately 30,000 Polish-Russian subjects, although fully a third were Jews. Similarly, military officials refused to acknowledge discrimination against Jews, even though there were none on the Prussian Army General Staff from the 1870s until the early years of World War I and there were no Jews or Jewish converts to be found among the prestigious reserve officer corps. On the »Jew Census« of 1916, see Brian Crim in: *Antisemitism: Historical Encyclopedia*. Vol. 1, p. 371 f.

18 | Tim Grady: *The German-Jewish Soldiers of the First World War in History and Memory*. Liverpool 2011, pp. 32–34, denies that the »Jew Census« was a watershed for German Jews because their reaction to it was so diverse, much more disillusioned on the home front than in the trenches. I do not find this a compelling counterargument. For the consensus view, see Trude Maurer: *Die Juden in der Weimarer Republik*. In: Dirk Blasius/Dan Diner (Eds.): *Zerbrochene Geschichte: Leben und Selbstverständnis der Juden in Deutschland*. Frankfurt a.M. 1991), p. 106 f.

19 | Otto Bonhard: *Geschichte des Alldeutschen Verbandes*. Leipzig 1920, p. 6 f and 98 f. This »authorized« history of the League sounds an almost apologetic note because of the length of time it took for the organization to »achieve clarity« on the Jewish question, Jewish membership, and the validity of antisemitism. The war finally convinced members that the time for equivocation was past. On its adoption of overt antisemitism, creation of the »Deutschvölkischer Schutz- und Trutzbund«, a mass propaganda organization with terroristic inclinations, and Pan-German influence on Hitler, see Helmut Berding: *Moderner Antisemitismus in Deutschland*. Stuttgart 1988, pp. 179–187; more cautiously, Roger Chickering: *We Men Who Feel Most German: A Cultural Study of the Pan-German League*. Boston 1984), p. 299.

an arcane historical conspiracy that revealed the relentless drive toward Jewish world domination.

A few stalwart survivors from the prewar years began new careers in the aftermath of the war. They were joined by a host of newcomers who had no ties to the tamer, mostly law-abiding antisemitism of those days. In this new era, very few could be found who still advocated a conventional, legislative solution of the Jewish Question. In a republic where »Jews made the laws« such timorous remedies met with scorn. The debate among these radicals went well beyond the need to disenfranchise Jews. Undoing emancipation, even segregation, would no longer save the nation. Now the talk was of expulsion and – in contrast to the imperial era – openly and earnestly about the need for physical violence. What »dignified« antisemites used to call *Radauantisemitismus* (rowdy antisemitism) was now referred to as *Pogromantisemitismus* (just what it sounds like). And it was not just talk. A brutalization of political life took effect with stunning swiftness. In this environment many criminal acts on the persons of Jews were recorded in the early years of the republic. The murders of Jewish revolutionary leaders Kurt Eisner, Rosa Luxemburg, Hugo Haase, and Gustav Landauer in 1919 were, some observers insisted, the radical right's response to the revolutionary left. However, the assassination in 1922 of the Jewish foreign minister Walther Rathenau, certainly no radical leftist, removed all reasonable doubts about the antisemitic motives for all these killings.²⁰

These were the acts of emboldened political extremists. But lesser crimes against Jews were also rife. Before the war, convictions for libel or incitement to class and group hatreds had once stigmatized lawbreakers and occasionally ended their political careers. Weimar's courts, however, lacked legitimacy in the eyes of the public. Their punishments were now celebrated as badges of honor bestowed by the »Jew Republic.« A sorry state of affairs, but what did the deeds of these activists and their consequences, or lack of consequences, prove about the growth of antisemitism's popularity among the bulk of the population? The evidence strongly suggests that the absolute number of individuals willing to act against Jews far surpassed the levels of the imperial era. They flocked to a welter of organizations, some of which received financial support from the respectable right, and many of which employed a rhetoric of unabashed violence.²¹ It is likely that this new, more radical activism helped desensitize the public to politically

20 | For example: Victor Klemperer: *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum. Tagebücher 1918-1924*. 2 Vols. Ed. by Walter Nowojski. Berlin 1996, vol. 1, p. 51, 245 and 598.

21 | Berding (*Moderner Antisemitismus*, p. 178) claims over 100 racist-nationalist »circles, associations, orders, and unions« were operative after 1918. Maurer (*Juden in der Weimarer Republik*, p. 107) counts a considerably greater »400 völkisch organizations and 700 antisemitic periodicals.« Whichever set of numbers is closer to the truth, they dwarfed those of the prewar movement.

inspired violence, extending the boundaries of what now had »only to be expected« from zealots and fanatics in the chaotic conditions of postwar Germany. But this evidence must be treated cautiously. The breakdown in law and order, a stark new reality, ought not be read as popular approval or ironclad proof of a general readiness to join in the mayhem. Lawless acts were roundly condemned across the political spectrum (except those committed against the extreme left). The funeral rites for Walther Rathenau, for example, took on the character of a national act of contrition and produced more resolute action by the state authorities to preserve and protect the Republic from such extremism.²² There is some compelling evidence that this restraining sense of the permissible reasserted itself after the chaos of the early 1920s subsided; it should be weighed against the clear markers of the growing popularity of antisemitism.

Dirk Walter, one of the few historians of this era who takes its antisemitic violence seriously, is quick to point out that the experts in brutal intimidation, the Nazi stormtroopers, operated within what they perceived to be socially imposed limits. Truth to tell, there were not a great number of Jewish fatalities, and many of these resulted when Jews defended themselves or intervened against antisemitic demonstrations – a not infrequent response. Nazi brutality produced many physical injuries, but its attacks on Jews had something of a ritual, exclusionary character, designed to let them know who controlled the streets and who ought to disappear, but not necessarily who deserved to die. Even when political violence reached new heights during the end-phase of the republic, the Nazis were reluctant to use deadly weapons against Jews (as opposed to communists), fearing the social consequences.²³

There were other sorts of violence directed against Jews that also proved objectionable to the general public. Rare before the 1920s, the desecrations of Jewish cemeteries and synagogues now became commonplace. Between 1923 and 1932, 189 such events took place. In 43 instances, the police were able to identify the malefactors; half of them had clear affiliations with radical rightist groups. Who were the other known perpetrators and what were their motives? Fully twenty-five percent were children. Their vandalism was not simply a matter of high spirits. Somewhere – at home, at school, in the streets? – they had

22 | Rathenau's death was welcomed on the right. See Theodor Fritsch: *The Desperate Act of a Desperate People*. Trans. in Levy, *Antisemitism in the Modern World*, pp. 192-199. Because of this article, Fritsch was tried, convicted, and fined heavily, escaping jail only because of his age. Public and private reactions may also have diverged. See Carole Fink: *The Murder of Wather Rathenau*. In: *Judaism* 44 (1995), No. 3, pp. 259-269.

23 | Walter, *Antisemitische Kriminalität*, p. 24 f., 35-37, 81-86, and especially 221. For the historical roots of symbolic violence exercised against Jews and the disparity between lethal threats and lethal realities, see Christhard Hoffmann et al. (Eds.): *Exclusionary Violence: Antisemitic Riots in Modern German History*. Ann Arbor 2002.

formed the notion that, while thrillingly naughty, such actions were tolerable when practiced against Jewish targets. Desecraters of all ages seemed quite able to distinguish between Christian and Jewish cemeteries, churches and synagogues. Whatever the motives at work, public response was uniformly negative, and penalties for those convicted were stiff fines and almost always time in jail.²⁴ Paradoxically, the judicial punishments for insulting dead Jews were generally harsher than for menacing and maligning live ones.

Notwithstanding the public disapproval for such actions, and other evidence that antisemitism had not wholly poisoned relations between Jews and non-Jews or spread to every nook and cranny of Germany by 1933, a realistic judgment is that the Weimar Republic was becoming more antisemitic, a more dangerous place for Jews than in the prewar era. In terms of the definition of antisemitism framed at the outset of this essay, a key criterion had been met: there were more people, more willing to act against Jews. Usually taken as the absolute truth of this assessment, as well as an obvious harbinger of doom, was the startling growth of Nazism in the last years of the Weimar democracy. But even this seemingly unassailable evidence of the growth of popular antisemitism requires some qualification, especially regarding the »handwriting on the wall« certitude.

Just how antisemitic were rank and file Nazis? The scholarly literature dealing with this question suggests that antisemitism exerted a much stronger appeal for the earliest recruits (1919–1923) than for the mass of newer members who joined after 1930. Among this group, the number who could be regarded as fanatical antisemites or who exhibited strongly ideological views that required action on the Jewish Question has been estimated at about twenty percent.²⁵ Leaving aside all sorts of personal motives that prompt people to join political movements, the admittedly anecdotal evidence on which this estimate rests prioritizes other ideological concerns: anti-communism, national recovery, »social justice,« the restoration of German power, among others. Even Hitler, whose personal commitment to antisemitism seems beyond all doubt, saw relatively early on the need to broaden his recruitment efforts, having recognized that antisemitism had probably exhausted its mobilizing potential for his movement.

24 | Walter, *Antisemitische Kriminalität*, pp. 164–166, 176 and 298, n. 30.

25 | The best discussion of the strength of antisemitism within the party is in Ian Kershaw: *The ›Hitler Myth‹: Image and Reality in the Third Reich*. Oxford 1989, Chapter 9. Kershaw downplays its importance in the Weimar era and doubts the primary role of antisemitism in Hitler's achievement of massive popularity during the Third Reich (p. 250). See also Sarah Gordon: *Hitler, Germans, and the Jewish Question*. Princeton 1984, pp. 56–65; Peter H. Merkl: *Political Violence Under the Swastika: 581 Early Nazis*. Princeton 1975, p. 33, 453 and 566 f., an analysis of life stories submitted by Nazi Party members for a contest staged by the Columbia University sociologist Theodore Abel in 1934. Merkl estimates that nearly half of these stories showed little or no antisemitism. Although neither scholar defined this term, both apparently worked from a much broader conception than mine.

Anti-Marxism, sometimes connected to the Jewish Question and sometimes not, supplanted his earlier focus on the evils of Jewry and the need to combat Jewish power. After 1928, antisemitism played a diminishing role in Nazi Party election campaigning for the Reichstag or in Hitler's speeches and newspaper writing.²⁶ The party represented itself as the best hope to stave off the communist threat and to restore the failing economy rather than to save Germany from the Jews. The growth of the Nazi movement, therefore, ought not be seen as the simple equivalent of a growth in antisemitism or its popularity.

However ambiguous the evidence concerning the popularity of antisemitism in Germany between 1890 and 1933, at least two provisional conclusions can be drawn from this survey. The first of them argues in favor of acknowledging the ambiguity and giving it greater importance than it usually gets when passing judgment on the responses of German Jewry to its growing peril. This discussion has stressed the multiple meanings to be derived from the experience of antisemitism before Hitler took power. The Jews who lived this history had good cause to be confused and generally ambivalent. Few of them would have thought that things were getting better rather than worse, but how much worse could they get? They were not irrational to see Nazism as a response to awful economic conditions brought on by the Depression. Nor were they unreasonable to think that Hitler's movement would lose its appeal once the crisis began to ebb, as surely it would.

Of course not everyone was prone to such confidence. The leaders of the Centralverein read the evidence differently than most of their members. They took a much dimmer view of the present and future. Even in the so-called good years of the Weimar Republic (usually defined as 1924–1930), they never ceased urging vigilance against antisemitism or trying to develop better strategies against its hate campaigns. As the Nazi movement gathered force in the early 1930s, they continued publishing apologetic literature, pursued antisemites with nearly a hundred lawsuits a year, and supported anti-antisemitic candidates for the Reichstag and state parliaments. However, as hard-headed as they were, even the Centralverein leaders were subject to moments of hopefulness, based on a belief that antisemitism, although a present danger, was essentially alien to the German people and that, even if not wholly conquerable, it could be driven to the fringes of politics and public life. As the republic was disintegrating, neither the leaders of the Centralverein nor those of the much smaller Zionist movement counseled flight.²⁷

26 | Gordon, *Hitler, Germans, and the Jewish Question*, pp. 67–71.

27 | On the hectic activity of the CV, the difficulty in mobilizing their own members, and fluctuating levels of confidence about the future, see Paucker, *Der jüdische Abwehrkampf*, pp. 17–22.

In the eyes of posterity, there is something desperate about this optimism. But was it, as many still insist, willful self-delusion? Despite alarming evidence to the contrary, few Jews could have predicted Germany's descent into barbarism. Much more probable, given the prior history of organized antisemitism, was that the forces of order and the legal authorities would continue to protect the lives and rights of Jewish citizens and that the majority of Germans would stand behind these efforts.

The second tentative conclusion calls this last statement into question. Germany's Jews were slowly but surely being abandoned by other Germans. The isolation that would render them ever more vulnerable to Nazi persecution was already in evidence before 1933. Not only were substantially more people, more willing to act against them during the final years of the republic. There were also fewer willing to act on behalf of the rights of Jews. This represented a marked change in their relationship to German society. From the earliest days of anti-semitic organizing in the 1880s, Jews had always found important and numerous allies among non-Jews. The Hohenzollern heir to the throne, Friedrich III, condemned antisemitism as the »shame of the century.« Thirty eminent men of science and letters put their names to the »Declaration of Notables« that was widely published in the mass circulation press; they called upon all Germans of conscience to resist the attempt to curtail Jewish equality. In 1891, 535 prominent Germans called upon Christians of both churches to join the Association for the Defense against Antisemitism (Abwehr-Verein).²⁸ It was not the number of such individuals or the loftiness of their status that mattered but the fact that they were willing to take a public stand against antisemitic defamation. Such willingness, while never altogether absent in the Weimar Republic, became less and less visible, especially after the Nazi movement achieved a size and a reputation for ruthlessness that a great many Germans found intimidating.

Several telling examples of this chilling effect on German-Jewish relations were apparent during Weimar's last years. The monthly publication of the Centralverein, always aimed at a non-Jewish readership and to involve them in the struggle against antisemitism, had had a circulation of 50–60,000 in its heyday; by 1932, many subscribers, leery of receiving a journal with so obvious a Jewish identity, requested it not be sent. The Abwehr-Verein newspaper, with a readership of 25,000 in the late 1920s experienced a sharp drop-off in circulation, despite its being sent out in a plain brown wrapper.²⁹ The organization, after

28 | Levy, *The Downfall of the Anti-Semitic Political Parties*, p. 136 and 145 f. During the empire period, the »Abwehr-Verein« remained largely non-Jewish, numbering nearly 13.000 members by 1893.

29 | On the CV, see Paucker, *Der jüdische Abwehrkampf*, p. 51. On the »Abwehr-Verein«, see Barbara Suchy: *The Verein zur Abwehr des Antisemitismus (2): From the First World War to Its Dissolution in 1933*. In: *Leo Baeck Institute Year Book* 30 (1985), p. 98 f.

many years of valiant struggle, grew more cautious in its interventions and began a process of withdrawal that ended with its voluntary dissolution. The Nazis reinforced this sort of squeamishness in dramatic fashion. In Berlin on the eve of the Jewish New Year in September 1931, 500 SA-men waylaid what they presumed to be Jews (many mistakes were made), hurling antisemitic insults, and beating up several. This took place in the heart of the capital's main shopping district, the Kurfürstendamm. Many perpetrators were arrested, tried, and convicted; the usual outrage over lawlessness, the rebelliousness of youth, and the damage done to Berlin's reputation made the rounds of the daily press. But few wanted to discuss the antisemitic motivation for the riot, although the choice of targets and locale made this absolutely transparent. The Centralverein called for the formation of a »front of the decent people« (*Front der Anständigen*), certainly mindful that there had been a time when it would not have been necessary to make such a plea. In any case, no such public gesture to defend Jews against Nazi hooliganism materialized.³⁰

That their abandonment was in full progress by this time must have been depressingly clear to contemporary Jews, even for those who clung to the hope that the storm would pass and things would return to normal. This attempt to keep the faith became ever more grueling, as the signs of Jewish isolation mounted. An emphatic reminder of this was the Reichstag election of July 30, 1932, when 13,779,111 Germans voted Nazi. They were surely not all antisemites, not as defined in this essay, at any rate. But if they were not people who were willing to act *against* Jews or even anxious to have others act in their name, they were also not people who were willing to act *for* them, to protect their rights as citizens and human beings, at one of the last moments when to do so would have cost them little.

30 | Walter, *Antisemitische Kriminalität*, pp. 211–222. On the gradual isolation of Jews, see Cornelia Hecht: *Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik*. Bonn 2003, pp. 400–403.

Wie die Position des Intellektuellen und der Essay als Gattung in der öffentlichen Rede von Literaten zusammen kommen

ROLF PARR*

Dieser Beitrag entwickelt vom Ort der Interdiskurstheorie aus einen theoretischen Zugriff auf den öffentlich redenden Schriftsteller, dessen Position als die eines Intellektuellen und dessen Reden als essayistisch charakterisiert werden. Beiden, dem Intellektuellen, der ein breites Publikum adressiert, und dem Essay als Genre ist gemeinsam, dass sie Wissen aus verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen und verschiedene spezialdiskursive Formen der Rede integrierend zusammenführen. Das Zusammenspiel von Intellektuellenposition und Essay als Genre löst für den öffentliche Reden haltenden Schriftsteller das Problem, dass von ihm einerseits ein Sprechen in Anlehnung an die Literatur erwartet wird, er andererseits aber mit seiner Rede auch über eine literarische Lesung hinausgehen muss. Dieses Hand in Hand-Spielen wird theoretisch entwickelt und an Textbeispielen von Bertolt Brecht, Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal exemplarisch analysiert.

1. ÖFFENTLICH REDENDE SCHRIFTSTELLER

Öffentliche Reden von Schriftstellern sind auch dann, wenn sie Fragen der Literatur behandeln, in der Regel an ein über den engeren Bereich des sogenannten ›literarischen Lebens‹ hinausreichendes Publikum adressiert, bisweilen sogar an ganze Gesellschaften. Das aber hat Auswirkungen sowohl auf die Spezifik des Redetextes als auch darauf, als was sich das öffentlich sprechende Schriftstellersubjekt konstituiert: als Experte, als Intellektueller, als Dichter im emphatischen Sinne, als Seher oder Warner. Denn einerseits müssen Schriftsteller, die an eine breitere Öffentlichkeit adressierte Reden halten, der Tendenz nach weiterhin vom Ort der Literatur aus sprechen. Andererseits jedoch können sie nicht einfach literarische Texte vortragen, denn dann hätte man es nicht mehr mit dem Genre der Rede, sondern bestenfalls mit demjenigen einer als Rede deklarierten Autorenlesung zu tun. Das aber heißt, dass der öffentlich sprechende Schriftsteller und seine Rede zwar an Literatur im engeren Sinne anknüpfen können, zugleich aber auch darüber hinausgehen müssen. (Nebenbei sei be-

* | Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: rolf.parr@uni-due.de:

merkt, dass das ein Problem ist, vor dem jeder Poet in Residence steht, von dem man ebenfalls erwartet, dass er sein eigenes Schreiben als Schriftsteller in einer Form reflektiert, die zwar nicht direkt die der Literatur ist, aber auch nicht die der disziplinären Literaturwissenschaft.)

Als Person erreicht der Schriftsteller dies – so die Ausgangsthese der nachfolgenden Überlegungen –, indem er sich als verschiedene gesellschaftliche Teilbereiche übergreifender und diese tendenziell sogar integrierender Intellektueller konstituiert; mit seinen Texten, indem er auf die zwischen Literatur und Wissenschaft changierende Hybridgattung des Essays zurückgreift (gerade auch im Falle öffentlich gehaltener Reden). Wie die Intellektuellenposition und das Genre Essay genau zusammenspielen und wie dieser Zusammenhang theoretisch modelliert werden kann, wird im Folgenden im Rückgriff auf die Interdiskurstheorie bzw. Interdiskursanalyse gezeigt.¹ Dazu wird dieser Ansatz zunächst in einigen Grundzügen dargestellt, um ihn dann zu nutzen, um das Zusammenspiel der Position des Schriftstellers als Intellektueller mit dem Genre des Essays bzw. der dem Essay nahestehenden öffentlichen Rede theoretisch zu modellieren.² Dabei wird zur Illustration auf Rede-Beispiele von Bertolt Brecht, Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal eingegangen.

2. SPEZIALDISKURSE/INTERDISKURSE/LITERATUR

Über so verschiedene theoretische Ansätze wie Niklas Luhmanns Systemtheorie, Reinhart Kosellecks historische Semantik und Michel Foucaults Diskurstheorie hinweg hat sich als Konsens herausgebildet, dass moderne Gesellschaften etwa seit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch funktionale Ausdifferenzierung gekennzeichnet sind, das heißt durch die Entwicklung spezieller Praxis- und Wissensbereiche, die wiederum relativ geschlossene Formen

1 | Vgl. zur Einführung in die Interdiskurstheorie Jürgen Link: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983; ders.: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. v. J. Fohrmann u. H. Müller. Frankfurt a. M. 1988, S. 284–307; Jürgen Link/Rolf Parr: *Semiotik und Interdiskursanalyse*. In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Hg. v. K.-M. Bogdal. Opladen 1997, S. 108–133; Ursula Link-Heer: *Über den Ort der Literatur im Haushalt der Wissenschaften*. In: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*. Hg. v. C. Zelle. Opladen 1999, S. 13–24; Rolf Parr: *Interdiskursivität und Medialität*. In: *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Hg. v. Georg Mein u. Heinz Sieburg. Bielefeld 2011, S. 23–42.

2 | Dieser Beitrag greift passagenweise Überlegungen auf, die schon andernorts publiziert sind, entwickelt sie hier aber weiter (vgl. Rolf Parr: »Sowohl als auch« und »weder noch«. *Zum interdiskursiven Status des Essays*. In: *Essayismus um 1900*. Hg. v. W. Braungart u. K. Kauffmann. Heidelberg 2006, S. 1–14).

des Sprechens mit eigener Operativität ausgebildet haben. Demnach besteht die Gesamtkultur einer modernen Gesellschaft aus dem Spektrum ihrer Spezialdiskurse, z. B. naturwissenschaftlichen, human- und sozialwissenschaftlichen sowie kultur- und geisteswissenschaftlichen. Eine Kultur und die sie tragende Gesellschaft sind in dieser Perspektive dann dadurch charakterisiert, welche Spezialdiskurse bzw. Gruppen von Spezialdiskursen sie jeweils ausgebildet haben und in welchen Formationen und vor allem Hierarchien diese angeordnet sind.

Um Verständigung über die Grenzen von Spezialdiskursen hinaus zu gewährleisten, muss es jedoch auch re-integrierende Elemente geben. Moderne Gesellschaften und ihre jeweiligen Kulturen haben sich daher nicht nur in Spezialwissensbereiche und -diskurse ausdifferenziert, sondern als kompensatorische Antwort darauf auch solche Verfahren entwickelt, die zwischen den Spezialisierungen Brücken schlagen. Das kann zum einen in Form *extensiver* Akkumulation von Wissen und Diskursen geschehen, bei der Wissen aus verschiedenen Spezialdiskursen und verschiedene spezialdiskursive Redeformen nebeneinander gestellt wird. Man kann das als eine schwache Form der Integration von Spezialdiskursen und ihrem jeweiligen Wissen verstehen. Klar machen kann man sich das an der Rede, die Thomas Mann am 4. November 1924 »zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches« gehalten hat³ und in deren Verlauf er auf nicht weniger als Musik, bildende Kunst, Kritik, Lyrik, Prophetie, Deutschtum, Wagner, Goethe, Romantik, den Gegensatz ›krank‹ *versus* ›gesund‹, Selbstüberwindung, Europa, Aristokratie und das *Judas*-Kapitel aus Ernst Bertrams Nietzsche-Buch⁴ eingeht.⁵

Zum anderen können die Brückenschläge zwischen den Spezialdiskursen aber auch *intensiv* (semantisch) hergestellt werden, zum Beispiel dadurch, dass ein spezialisierter gesellschaftlicher Teilbereich zum strukturierenden Medium eines anderen gemacht wird. Dazu gehören die verschiedenen Modelle von Analogien, Metaphern, Symbolen, Charakterbildern, narrativen Schemata und Mythen sowie Applikationen (Weiterverwendungen bzw. Weiterverarbeitungen von Textelementen in neuen Kontexten). Als beispielsweise Bertolt Brecht 1927 in seinem wahrscheinlich als Radio-Rede konzipiertem Text *Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?* über den flächendeckenden Erfolg des Radios in den USA sprach, nutzte er ein ›Hurricane‹-Symbol, um die Komplexität dieses Vorgangs auf ein einfaches, von jedermann nachvollziehbares Bild zu bringen: »Ich erinnere mich daran, wie ich zum ersten Mal vom Radio hörte. Es waren ironische Zeitungsnotizen über einen förmlichen Radio-Hurrikan, der an der Arbeit war,

3 | Thomas Mann: Rede gehalten zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches am 15. Oktober 1924. In: Ders.: Essays. Bd. 2: Für das neue Deutschland. 1919–1926. Hg. v. H. Kurzke u. St. Stachorski. Frankfurt a. M. 1983, S. 236–242.

4 | Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin 1918.

5 | Mann, Rede gehalten zur Feier des 80. Geburtstages, S. 236–240.

Amerika zu verwüsten«. Gleich im Anschluss wird die Form der Einführung des Radios in Deutschland wiederum symbolisch als eine »aus dem Hinterhalt« dargestellt. Es folgt die Applikation eines bekannten und kulturell breit verankerten Narrativs, nämlich desjenigen von der Sintflut: »Ich hatte, was das Radio angeht, sofort den schrecklichen Eindruck, es sei eine unausdenkbar alte Einrichtung, die seinerzeit durch die Sintflut in Vergessenheit geraten war.«⁶

Ganz ähnlich verfährt Brecht auch in anderen, stärker politisch ausgerichteten Reden. So ist es 1937 in der *Rede über die Frage, warum so große Teile des deutschen Volkes Hitlers Politik unterstützen* das Symbol eines Flußlaufs mit »reißen[m] Strom« und »Flußbett«, das Brecht nutzt, um das Verhältnis von Industrie, Politik und Armee mit Blick auf den Nationalsozialismus zu symbolisieren:

Der unglückliche Vertrag von Versailles beseitigte die deutsche Armee, aber indem er die deutsche Industrie bestehen ließ, ja indem dieselbe durch mancherlei andere Verträge anscheinend profitabler Natur noch gestärkt wurde, blieb die Notwendigkeit einer Armee bestehen, ja wurde noch verstärkt. Es ist offenkundig, daß Deutschland heute mit solchen Gewaltakten den Frieden Europas bedroht, aber es ist ebenso offenkundig, daß nicht nur der reißen Strom, sondern auch das Strombett, das ihn einzwängt, Gewalt ausübt.⁷

Solche diskursverbindenden Elemente, wie sie gerade in den Texten Brechts, auch den genuin literarischen, vielfach anzutreffen sind,⁸ bilden in ihrer Gesamtheit den allgemeinen interdiskursiven, die Spezialdiskurse verbindenden Rahmen für synchrone Diskurssysteme, wobei sich relativ stabile, immer wiederkehrende Teilstrukturen auch empirisch identifizieren lassen. Dazu gehören vor allem solche kollektiven, von jedermann versteh- und auch verwendbaren Symbole wie ›Organismus‹, ›Körper‹, ›Schiff‹, ›Haus‹, ›Auto‹ und ›Sport‹, die zwar mit verschiedenen Spezialdiskursen verbunden sein können (so z. B. ›Organismus‹ und ›Körper‹ mit der medizinischen Wissenschaft), die aber jenseits solcher Spezialisierung in verschiedensten Diskursen und zugleich durch unterschiedlichste soziale Träger verwendet werden. Kollektivsymbole verbinden gesellschaftliche Praxisbereiche daher miteinander und schließen

6 | Bertolt Brecht: Radio – eine vorsintflutliche Erfindung. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei u. K.-D. Müller. Bd. 21: Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992, S. 217 f., hier: S. 217.

7 | Bertolt Brecht: Rede über die Frage, warum so große Teile des deutschen Volkes Hitlers Politik unterstützen. In: Ders., Werke, Bd. 22: Schriften 2. Schriften 1933–1942. Teil 1 (1993), S. 338–340, hier: S. 338.

8 | Vgl. Jürgen Link: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. München 1975.

sie zugleich an Alltagserfahrungen an.⁹ In ihrer Gesamtheit bilden solche auf Symbolisierung beruhenden interdiskursiven Elemente den allgemeinen Artikulationsrahmen einer Gesellschaft, nämlich indem sie ein Reservoir von Anschauungsformen für die notwendige Transformation spezialdiskursiven Wissens und Sprechens in allgemeinverständliche Formen der Rede (auch der öffentlichen) bereitstellen.

Insgesamt gibt die Interdiskurstheorie mit diesen Überlegungen eine Antwort auf die Frage nach dem Funktionszusammenhang von Literatur, Kultur und Spezialdiskursen. Die Annahme eines Interdiskurses als entscheidendes Kopplungsfeld zwischen verschiedensten gesellschaftlichen Praxisbereichen und auch als Grundlage für die ›hohe‹ Literatur erlaubt es dabei, den literaturwissenschaftlichen Blick stets schon auf das gesamte Feld der Kultur hin auszuweiten, und zwar sowohl historisch wie auch aktualgeschichtlich. Weiter stellt die Interdiskurstheorie ein Modell für den Prozess kultureller Akkumulation von Wissensbeständen über ein Ensemble von so genuin literarischen Verfahren wie dem gesamten Spektrum der Verbildlichungen (Metaphern, Metonymien, Symboliken) und anderer integrierender literarischer Verfahren bereit.

Was aber ist der diskursive Status von Literatur bzw. literarischen Diskursen (und mit ihnen zumindest indirekt auch der von Schriftstellern)? Literarische Diskurse lassen sich aus interdiskurstheoretischer Perspektive zunächst einmal als Orte der Häufung verbindender Diskurselemente und interdiskursiver Verfahren verstehen, die der Re-Integration des in den Spezialdiskursen arbeitsteilig organisierten Wissens dienen und es für Subjektivierungen verfügbar machen. Aus dieser Sicht kommt der institutionalisierten Kunstliteratur ein quasi paradoxer Status zu: Einerseits ist auch sie als Spezialdiskurs zu beschreiben, da sie eigenen Formationsregeln unterliegt (z. B. dem tendenziellen Gesetz der ästhetischen Innovation); andererseits greift Literatur, da sie kein genuin eigenes Thema hat, in besonders hohem Maße auf diskursübergreifende Elemente zurück, und zwar in beiden oben unterschiedenen Formen: *extensiv* durch enzyklopädische Akkumulation von Wissen, *intensiv* dadurch, dass polyisotopes (mehrstimmiges, d. h. auch mehrdeutiges) Diskursmaterial so verwendet wird, dass die Ambivalenzen und semantischen Anschlussmöglichkeiten noch gesteigert werden und im Extremfall die gesamte Struktur der Spezial- und Interdiskurse einer Kultur ins Spiel bringen. Das ›Hand-in-Hand-Gehen‹ von ex-

9 | Zum Stand der Kollektivsymbolforschung vgl. Axel Drews/Ute Gerhard/Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, 1. Sonderh. Forschungsreferate (1984), S. 256–375; Frank Becker/Ute Gerhard/Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurstheoretisch orientierter Forschungsbericht mit Auswahlbibliographie (Teil II). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22 (1997), H. 1, S. 70–154.

tensiver und intensiver Re-Integration des in Spezialdiskursen zirkulierenden Wissens stellt in der institutionalisierten Kunstdliteratur dabei den Regelfall dar.

Literatur ist somit als ein auf Nicht-Spezialisierung hin spezialisierter Diskurs zu bestimmen, dessen vorrangige Aufgabe darin besteht, mehrere Spezialdiskurse übergreifende interdiskursive Elemente und als deren kohärente Vernetzung ganze Interdiskurse zu produzieren. Sie greift dabei auf je schon synchron im Alltag gebildetes interdiskursives Material als ›Halbfertigfabrikate‹ zurück, die sie dann weiter elaboriert. Bereits hier wird deutlich, dass der öffentlich redende Schriftsteller die ambivalente Spezifik der Literatur als ein Inter-Spezialdiskurs übernimmt.

3. SCHRIFTSTELLER/INTELLEKTUELLE

Wie spielt damit nun die Position des Intellektuellen zusammen? Als konstitutive Merkmale des Intellektuellen sind zunächst einmal seine gesamtgesellschaftliche Sprecherrolle und damit verbunden ein gewisser »Anspruch auf Universalität« zu nennen. Georg Jäger hat den Intellektuellen daher dem Experten gegenübergestellt. »Der Experte« könne »sich auf fachspezifische Fähigkeiten und Kenntnisse berufen, die er in der Regel in einer Ausbildung erworben und durch Prüfungen nachgewiesen« habe. Demgegenüber seien »die Intellektuellen ›Fachleute eines integrierenden Dilettantismus‹«¹⁰ auf vielen Gebieten, denn als »Spezialist[en] für das Wort«¹¹ schließen sie die verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereiche sprachlich miteinander kurz.

Wenn es aber offensichtlich um das sprachliche Zusammenführen von Spezialwissensgebieten zu Synthesen geht, dann liegt es nahe, auch die Spezifik des Intellektuellen interdiskurstheoretisch zu reformulieren und ihn als Spezialisten für diskursverbindende, inter-diskursive Synthesen zu charakterisieren, also als jemanden, der Breitenwirkung dadurch erzielt, dass er als nicht-spezialer Ort der Bündelung von im Alltag immer nur arbeitsteilig verfolgten Teilgebieten fungiert und auf diese Weise vielfältig anschlussfähige und attraktive Publikumsprojekte in Form von imaginären Ganzheiten anbietet. Genau dies haben Intellektuelle aber mit der ebenfalls hochgradig interdiskursiven modernen Literatur gemeinsam, sodass es nicht von ungefähr kommt, dass Schriftsteller vor Vertretern anderer Berufsgruppen wie Politikern und Wissenschaftlern immer wieder als Intellektuelle bezeichnet bzw. als solche in Anspruch

10 | Georg Jäger: Der Schriftsteller als Intellektueller. In: Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg. Hg. v. S. Hanuschek, Th. Hörnigk u. Ch. Malende. Tübingen 2000, S. 1-25 (Jäger zitiert hier Walter Dircks: Heilige Allianz. Bemerkungen zur Diffamierung der Intellektuellen. In: Frankfurter Hefte [1961], S. 23-32, hier: S. 29).

11 | Jäger, Der Schriftsteller als Intellektueller, S. 3

genommen werden. Das geschieht insbesondere dann, wenn sie Reden halten, die an eine breitere Öffentlichkeit adressiert sind.

4. ESSAY/ESSAYISMUS

Auch Essays und an ihm orientierte Formen der Rede schlagen Brücken, was in der einen oder anderen Form immer wieder konstatiert worden ist. So wird der Essay in der positiven Variante vielfach als eine Gattung des ›sowohl als auch‹, in der negativen als eine des ›weder noch‹ bestimmt,¹² wobei dies in beiden Fällen an solchen Binäroptionen wie ›Wissenschaft *versus* Kunst/Kritik‹,¹³ ›Politik *versus* Literatur‹, ›Logik *versus* Intuition‹,¹⁴ ›Prosa *versus* Poesie‹, ›Tendenz *versus* Schöpfung‹ oder ›ethisch *versus* ästhetisch‹¹⁵ festgemacht wird.

Genauer als durch bloßes Platzieren zwischen Binäroptionen lässt sich auch das Changieren des Essays wiederum interdiskurstheoretisch beschreiben. Denn wenn die Spezifik von Literatur in ihrer hochgradigen Interdiskursivität besteht, dann ist auch die semi-literarische Form des Essays ein eminent interdiskursives, einzelne Spezial- und Interdiskurse auf vielfältige Weise verbindendes Genre (und der Essayismus ein ebensolches Schreibverfahren). Für Pfammatter »bietet essayistisches Schreiben eine Möglichkeit«, der »Isolierung der Diskurse durch die rasante Spezialisierung in allen Bereichen der Wissenschaft und der Gesellschaft [...] entgegenzuwirken«, denn es »fordert zu grenzüberschreitender Kommunikation« auf.¹⁶ Bezieht man nun die Frage des Changierens essayistischer Schreibweisen zwischen den beiden Polen von Wissenschaft und Literatur auf die Unterscheidung von Spezialdiskursen und literarischem Interdiskurs, dann wird man sagen müssen, dass der Essay als Gattung zwar ebenso wie die Literatur interdiskursiv dominiert ist, aber doch zugleich auch noch einen nicht unerheblichen Rest an spezialdiskursiver Ausrichtung aufweist. Das bedeutet: Je stärker man den Essay an den Pol der Wis-

12 | Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: Essayistik. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9: 1918-1954. Weimarer Republik – Drittes Reich: Avangardismus, Parteilichkeit, Exil. Hg. v. H. A. Glaser. Reinbek 1983, S. 80-91, hier: 80.

13 | Vgl. Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essay. Ein Brief an Leo Popper. In: Ders.: Die Seele und die Formen. Berlin; zit. n. dem Abdruck in: Akzente. Zeitschrift für Literatur 12 (1965), S. 322-242, hier: 322; vgl. dort, 323 f., auch das Zitat von Alfred Kerr.

14 | Gerhard Haas (Essay. Stuttgart 1969, S. 64) betont »das unlösliche Ineinander von Logik und Intuition«.

15 | Vgl. Max Bense: Über den Essay und seine Prosa. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 1 (1947), H. 3, S. 414-424, hier: 415.

16 | René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntnis-kraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg 2002, S. 16.

senschaft bindet und je weniger an den der Literatur, umso mehr ist er auf Denotation und Eindeutigkeit¹⁷ und umso weniger auf Konnotationsreichtum, semantische Vieldeutigkeiten und Mehrfachlesarten hin angelegt. Denn »die Logik der Wissensspezialisierung zielt tendenziell [...] auf Eindeutigkeit, spezielle Definitionen der Begriffe, Dominanz der Denotation und möglichst Beseitigung aller Uneindeutigkeiten und Konnotationen«.¹⁸

Genau umgekehrt sieht es aus, wenn man den literarischen Charakter des Essays besonders stark betont. Dann teilen Essays ihre hochgradige Interdiskursivität mit derjenigen von Literatur überhaupt, aber immer noch mit der differenzierenden Spezifik, dass es für den Essay die Kombinationsvorgabe gibt, genuin geisteswissenschaftliche Themen auf in der Regel ungewöhnliche Weise mit tendenziell politischen Gegenständen und Redeformen und/oder solchen aus anderen Wissenschaften zu koppeln und dabei Brüche, Sprünge und sogar Friktionen nicht nur in Kauf zu nehmen, sondern sie förmlich zu suchen. Dieses ›Springen‹ des Essays ist sowohl in der Kombination der Themen der verschiedenen Praxisbereiche und der mit ihnen verknüpften Redeformen, als auch im Nacheinander der Durchführung festzustellen. Durch diese Verkopplung verschiedener Themen, Diskurse und gesellschaftlicher Teilbereiche zu (imaginären) Ganzheiten (und selbst durch unlogisch und sprunghaft wirkende Verknüpfungen!) kann der Essay auch eine entsprechende Bandbreite an Rezipienten erreichen und damit die für ihn immer wieder konstatierte umfassende gesellschaftliche Relevanz erzielen; in der Formulierung von Georg Lukács die »Gestaltung eines eigenen, vollständigen Lebens«.¹⁹

Besonders gelungene Essays unterscheiden sich dann von missglückten vor allem dadurch, dass sie die Sprünge zwischen den Spezialdiskursen von z. B. ›Wissenschaft‹ zu ›literarischer Kritik‹ und von dort aus zu vielleicht wieder ›harter philosophischer Erkenntnis‹ durch verbindende interdiskursive Elemente ›abfedern‹. Das ist vor allem deshalb nötig, weil Essays nicht nur einmal ungewöhnliche Kopplungen von Spezial- und Interdiskursen einführen und diese dann konsequent durchhalten, sondern sie durchaus mehrmals in Zusammensetzung, Dominanzen und interdiskursiver Perspektivierung ändern. Das wäre vom Ort der Interdiskurstheorie aus das unermüdliche Bemühen des

17 | Lukács, Über Wesen und Form des Essay, S. 322, spricht von »der eisig-endgültigen Vollkommenheit der Philosophie« und betont damit die quasi-mathematisch strenge, logische Ausrichtung der Philosophie, nicht aber die Interdiskursivität von Populärphilosophien.

18 | Jürgen Link: Kulturwissenschaftliche Orientierung und Interdiskurstheorie der Literatur zwischen »horizontaler« Achse des Wissens und »vertikaler« Achse der Macht. Mit einem Blick auf Wilhelm Hauff«, in: Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien. Hg. v. G. Mein u. M. Rieger-Ladich. Bielefeld 2004, S. 65–83, hier: 72.

19 | Lukács, Über Wesen und Form des Essay, S. 341.

Essays, in seinem Verlauf (und manchmal sogar von Halbsatz zu Halbsatz) immer wieder neue und andere interdiskursive und damit hochgradig konnotative Totalisierungen aus Spezial- und Interdiskursen im Wechsel mit deutlicher spezialdiskursiv-denotativ orientierten Passagen ins Spiel zu bringen, um so eine Bewegung ständigen Hinterfragens des gerade Erreichten aus anderen diskursiven Positionen zu gewinnen.

Fassen wir den Versuch der Bestimmung des Essays aus interdiskurstheoretischer Perspektive zusammen, dann könnte ein erster Ansatz zu einer Definition lauten: Erstens zeichnen sich Essays bzw. essayistische Schreibweisen dadurch aus, dass sie sowohl ungebrochen spezialdiskursives Diskursmaterial als auch hochgradig interdiskursives, insbesondere literarisches Diskursmaterial verarbeiten. Dadurch treffen – zweitens – auf Eindeutigkeit zielende wissenschaftliche Passagen auf vieldeutige und mehrfach anschließbare literarische Elemente, Spezialdiskurse auf Interdiskurse. Beide werden – drittens – nicht immer und nicht immer vollständig interdiskursiv vermittelt, sondern nur teilweise, sodass der Essay manche Übergänge auch in Form von gewollten Brüchen realisiert, etwa wenn – viertens – innerhalb eines Essays in der Regel mehrmals mit neuen Denkbewegungen angesetzt wird, sodass interdiskursive Brückenschläge immer nur für den Augenblick Gültigkeit haben und meist sofort wieder durch anders und neu zusammengefügte imaginäre Ganzheiten abgelöst werden.

5. DIE ÖFFENTLICHE SCHRIFTSTELLER-REDE ALS ESSAY/DER ÖFFENTLICH REDENDE SCHRIFTSTELLER ALS INTELLEKTUELLER

Das Springen des Essays zwischen Literatur und Wissenschaft, zwischen Spezial- und Interdiskursen macht denjenigen, der sich seiner als Genre bedient, fast schon automatisch zu einem Intellektuellen; jedenfalls dann, wenn man den Intellektuellen als eine Figur versteht, die nicht nur zwischen verschiedenen Publikumsfraktionen und gesellschaftlichen Teilbereichen Brücken schlägt, sondern auch zwischen Spezial- und Interdiskursen. Beides, die Spezifik des Essays und die der Redeposition des Intellektuellen kommen in der öffentlichen Rede von Schriftstellern also zusammen und werden in ihrer Kombination noch einmal dadurch intensiviert, dass der Essay die horizontale Arbeitsteilung der Spezialdiskurse re-integriert und die Intellektuellenposition die vertikale Ausdifferenzierung in Teil-Publikum. Der Essay als Gattung und der Intellektuelle als eine spezifische Sprecherposition arbeiten – interdiskurstheoretisch betrachtet – also Hand in Hand.

Schnell zeigen lässt sich das am Beispiel der Reden Bertolt Brechts. In seiner 1932 gehaltenen *Rede über die Funktion des Rundfunks* mit dem Obertitel *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* wird in den drei ersten Abschnitten

jeweils eine Problematik in Anlehnung an spezialdiskursive Formen der Rede entwickelt, um das gerade Gesagte am Ende dann noch einmal in Form einer vereinfachenden Analogierelation interdiskursiv zu resümieren. Gleich im ersten Absatz geht es in ziemlich komplexer Weise und in einer quasi-spezialdiskursiven Diktion um Gesellschaftsordnungen, Anarchie, öffentliches Leben, Märkte und Erfindungen. Damit wird im Sinne des Modells der *extensiven Integration* viel Verschiedenes nebeneinander gestellt. Danach wird dann in Kursivschrift der Bezug zum Radio hergestellt, und zwar so, dass für den Leser daraus der Vergleich entsteht, dass das Radio zu den »Erfindungen, die nicht bestellt sind« gehört. Mit diesem Vergleich haben wir es diesmal mit dem Modell der *intensiv-semantischen Integration* zu tun:

Unsere Gesellschaftsordnung, welche eine anarchische ist, wenn man sich eine Anarchie von Ordnungen, d. h. ein mechanisches und beziehungsloses Durcheinander an sich schon weitgehend geordneter Komplexe öffentlichen Lebens vorstellen kann, unsere in diesem Sinn anarchische Gesellschaftsordnung ermöglicht es, daß Erfindungen gemacht und ausgebaut werden, die sich ihren Markt erst erobern, ihre Daseinsberechtigung erst beweisen müssen, kurz, Erfindungen, die nicht bestellt sind.²⁰

Das Zitat führt gleichsam im Nacheinander das vor, was interdiskurstheoretisch abstrakt beschrieben wurde: die Vielzahl an Wissen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Teilbereichen und Spezialdiskursen, die zur Notwendigkeit der Komplexitätsreduktion und prägnanten Darstellung durch eine Analogierelation (»das Radio ist eine vom Volk nicht bestellte Ware«). Gleich die nächste Passage wiederholt das Verfahren noch einmal. Diesmal wird die Überlegung, dass nicht »die Öffentlichkeit [...] auf den Rundfunk gewartet« hat, »sondern der Rundfunk [...] auf die Öffentlichkeit« durch eine Symbolik aus der Fabrikation von Waren in prägnant interdiskursiver Form formuliert: »Nicht Rohstoff wartete auf Grund eines öffentlichen Bedürfnisses auf Methoden der Herstellung, sondern Herstellungsmethoden sehen sich angstvoll nach einem Rohstoff um.« Und gleich danach wird das »unüberhörbare[.] Durch- und Nebeneinander« des Rundfunks (interdiskurstheoretisch gesprochen seine Tendenz zu *extensiver Integration*) auf dem *Weg intensiv semantischer Integration* zunächst in das Bild des »Turmbau[s] zu Babel« und dann gleich anschließend in das eines »Warenhaus[es]« und von da aus noch einmal das eines »Patienten« überführt.²¹ Gleich dreifach wird eine intensiv-semantische Brücke zwischen Radio und Wa-

20 | Bertolt Brecht: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei v. K.-D. Müller. Bd. 21: Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992, S. 552–557, hier: S. 552.

21 | Ebd.

renhaus, Radio und industrieller Fabrikation, Radio und Medizin geschlagen, wodurch zugleich extensiv akkumuliert wird:

Von Anfang an hat der Rundfunk nahezu alle bestehenden Institutionen, die irgend etwas mit der Verbreitung von Sprech- oder Singbarem zu tun hatten, imitiert: es entstand ein unüberhörbares Durch- und Nebeneinander im Turmbau zu Babel. Man konnte in diesem akustischen Warenhaus lernen, auf englisch bei den Klängen des Pilgerchors Hühner zu züchten, und die Lektion war billig wie Leitungswasser. Es war dies die goldene Jugendzeit unseres Patienten.²²

Dieses Springen von Bibel zu Ökonomie und von dort aus zu Medizin (und vorher schon zur Industrieproduktion) kombiniert die extensive mit der intensiv-semantischen Integration, hat man es hier doch zumindest teilweise mit symbolischen Abbildungen eines gesellschaftlichen Teilbereichs auf einen anderen zu tun. Mit solcher Integration verschiedener gesellschaftlicher Praxisbereiche gewinnt aber zugleich auch der Sprecher namens ›Bertolt Brecht‹ die Position eines integral wirkenden Intellektuellen.

Auch Thomas Mann greift in seinen Reden auf die für den Essayismus charakteristische Mischung aus spezial- und interdiskursiven (literaturnahen) Elementen zurück, so beispielsweise in seiner *Rede zur Gründung der Sektion für Dichtkunst der preußischen Akademie der Künste* von 1926. Bei dieser Rede stand er vor der Aufgabe, ›Kunst‹ und ›Staat‹ im Sinne der gerade gegründeten »Sektion für Dichtkunst« miteinander verbinden zu müssen, und zwar obwohl bei den Schriftstellern das Wort »Akademie« für »Einordnung ins Gesellschaftlich-Staatlich-Amtliche, das Offiziellwerden des Schriftstellers« stehe und »der deutsche Schriftsteller sein Offiziellwerden im Grunde seiner Seele als eine Farce« und »als den Verlust seiner radikalen Freiheit« empfinde. Manns Lösung für das Problem, trotz der offensichtlichen Frontstellung zwischen Kunst und Staat in seiner Rede dennoch eine Synthese (»Vermischung der dichterischen Existenz mit den gesellschaftlich-staatlichen Wirklichkeiten«) herstellen zu müssen, liegt in der Symbolisierung von Kunst und Staat als »Organe[n] des nationalen Lebens«, womit im Hintergrund unmittelbar das Symbol eines beider dann doch immerhin gemeinsamen (Volks-)›Körpers‹ konnotiert ist.²³ Was zunächst gedanklich als zwei antagonistische Pole voneinander getrennt wurde, kann in der Symbolik des Körpers mit seinen durchaus verschiedenen Organen zusammengeführt werden, sodass es letztlich diese Bildlichkeit ist, die es erstens erlaubt, interdiskursiv (Spezialdiskurse übergreifend) zu reden, die zweitens aber auch die semantische Synthese und damit die Auflösung des Ant-

22 | Ebd.

23 | Thomas Mann: Rede zur Gründung der Sektion für Dichtkunst der preußischen Akademie der Künste. In: Ders.: Essays. Bd. 3: Ein Appell an die Vernunft. 1926–1933. Hg. v. H. Kurzke u. St. Stachorski. Frankfurt a. M. 1988, S. 40–44, hier: 40 f.

agonismus Staat vs. Kunst ermöglicht, sodass sich zwei gesellschaftliche Teilbereiche, die tendenziell eher als getrennt voneinander gedacht werden, weitestgehend annähern. Damit wird ein interdiskursives Verfahren genutzt, um dass zu konstituieren, was Claude Lévi-Strauss in seiner *Strukturalen Anthropologie I.* als Mythos definiert hat: das Zusammenfallen eigentlich antagonistischer Eigenschaften in einer Figur.²⁴

Ebenfalls aus dem Jahr 1926 stammt Hugo von Hofmannsthals Rede *Vermächtnis der Antike*, gehalten »anlässlich eines Festes der Freunde des humanistischen Gymnasiums«. In diskurstheoretischer Hinsicht ist diese Rede insofern bemerkenswert, als sie klassisch-humanistisches Bildungswissen zugleich spezial- und interdiskursiv einsetzt: Seine altphilologisch gebildeten Zuhörer (»Freunde des humanistischen Gymnasiums«) adressiert Hofmannsthal, indem er die in seiner Rede entwickelten Gedankengänge mit bekannten Namen oder Schlüsselbegriffen der antiken Philosophie verknüpft, ja geradezu in diesen zusammenfasst. Das ist gleich in der Eingangssequenz der Rede der Fall, die im Umfang von einer dreiviertel Seite zunächst die »Unruhe«, den allgemeinen »Zweifel«, die »Verworrenheit« und Unsicherheit der intellektuellen Situation nach dem Ende des – als solcher unausgesprochen bleibenden – Ersten Weltkriegs schildert, um all das dann noch einmal im Rekurs auf zwei eher weniger bekannte Figuren des Altertums zu resümieren: »In der Tat, das, was fünfzehn Jahre hinter uns liegt, ist so fern von uns, so unerreichbar wie Sesostri und Nimrod.« Das Verfahren des Vergleichs und damit der Analogiebildung (»so unerreichbar wie«) stellt im Kleinsten einen interdiskursiven Brückenschlag zwischen der zeitgenössischen Befindlichkeit und der Antike sowie den Absolventen des humanistischen Gymnasiums als deren Vertretern her. Er ist aber nur zu verstehen, wenn man über spezialdiskursives Antike-Wissen verfügt.

Der nächste Abschnitt praktiziert das beschriebene Verfahren noch einmal, indem diesmal die Situation des Jahres 1926 als jenes »Kataklysmas []«, jene große Flut dargestellt wird, die »uns heute unter Trümmern erschlägt« und auf die in einem teleologischen Geschichtsmodell die Entwicklung seit Ausgang des Mittelalters hinauslaufe. Mit »unter Trümmern erschlägt« wird aber nichts anderes realisiert als ein Bildelement des Kollektivsymbols ›Flut‹, also ein interdiskursives Element, sodass die Bildlichkeit (die *Pictura*) mit einer den versammelten Absolventen des humanistischen Gymnasiums bekannten Bezeichnung auch hier wieder spezialdiskursiv eingeführt wird, während das eigentlich mit ihr Gemeinte (die *Subscriptio*) interdiskursiv realisiert wird, womit auch jene Zuhörer folgen können, die einen Begriff wie »Kataklysmas« nicht verstehen.²⁵

24 | Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Strukturalen Anthropologie I.* Frankfurt a. M. 1967.

25 | Hugo von Hofmannsthal: *Vermächtnis der Antike* (1926). In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freude. Aufzeichnungen 1889–1929.* Hg. v. B. Schoeller u. I. Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in *Beratung mit R. Hirsch.* Frankfurt a. M. 1980, S. 13–16, hier: S. 13.

Das stellt diesmal einen Anschluss auch für ein nicht humanistisch gebildetes Publikum her. Einmal verwendet kann eine Symbolik dann auch zur Explikation weiterer Begriffe aus dem Kontext des humanistischen Gymnasiums dienen. So wird auch der bei Hofmannsthal auf die amerikanischen Entwicklungen bezogene Befund der »Deshumanisation«, auf den die aktualhistorische Situation gebracht wird, in ein ›Flut‹-Symbol gefasst, allerdings zusätzlich katachretisch verknüpft mit weiteren Symbolen, nämlich ›fressen‹, ›Ränder an einem Abgrund‹ und ›sich verflüchtiger Rauch‹:

Zwischen der Zeit, in der wir jung waren, und heute liegt ein Abgrund, und einer, dessen Ränder nicht einmal fest sind, sondern der stündlich weiter um sich frißt. Das Begrenzte, auf dem allein wir geistig zu fußen vermögen, ist im Begriff, sich zu verflüchtigen wie Rauch; Das Unmeßbare, die indefinite formlose Materie unserer Welterfahrung, überflutet den Bezirk unseres Daseins.²⁶

Diese Doppelstrategie zur Ansprache zweier verschiedener Publikumsfraktionen wird über die gesamte Rede hinweg beibehalten: die »Setzung des Ethos über den Logos« steht für den »Protestantismus«,²⁷ »das Bekenntnis zur Überlieferung kat'exochen« und die »geistige[] Ordnung kat'exochen« werden als »ewiges Band aller geistigen Ordnungen« symbolisiert und schließlich kann der antike Humanismus und mit ihm »der *Geist der Antike*« dem »kritischen Weltmoment«²⁸ entgegengestellt werden, dem »Chaos«, in dem Hofmannsthal das intellektuelle Europa 1926 sieht, der »Kosmos«²⁹ antiker bzw. humanistischer Ordnung. ›Kosmos‹ muss dann noch einmal interdiskursiv erläutert werden, was wiederum durch Symbolisierung geschieht: Der antike Kosmos sei kein bloß »angehäufte Vorrat, der veralten könnte«, sondern vielmehr »ein herrliches Ganzes: tragender Strom zugleich und jungfräulicher Quell, der immer rein hervorbricht. Nichts in seinem Bereich ist so alt, daß es nicht morgen als ein Neues strahlend vor Jugend hervortreten könnte«.³⁰

Nun könnte man sich für einen Moment verleiten lassen zu sagen, dass es diese doppelte, zum einen tendenziell spezialdiskursiv akzentuierte, zum anderen eher symbolisch-interdiskursiv akzentuierten Adressierung von zwei Publiken ist, mit der Hofmannsthal hier eines der Grundprobleme der öffentlichen Rede von Schriftstellern löst. Das aber wäre nur bedingt richtig. Denn auch für den alphilologisch belesenen Teil des Publikums fungieren die von Hofmannsthal ins Spiel gebrachten Namen, Begriffe und Gedankengebäude der Antike als nichts anderes, denn als Analogien zum ›Kairos‹ der Situation

26 | Ebd., S. 14.

27 | Ebd., S. 13.

28 | Ebd., S. 14.

29 | Ebd., S. 15.

30 | Ebd., S. 16.

des Jahres 1926 und damit als interdiskursive, einzelne Spezialdiskurse verbindende Elemente.³¹

6. POTENZIALE

Auch wenn nicht jede öffentliche Rede von Schriftstellern durch das Zusammenspiel von Spezial- und Interdiskursen (und daraus resultierend durch verstärkten Rückgriff auf Kollektivsymbole) geprägt ist, lässt sich dies doch gerade für die Zeit von den 1880er- bis 1930er-Jahren sehr häufig antreffen, womit sich ein interessantes und bisher viel zu wenig in den Blick genommenes Forschungsfeld eröffnet. So böten sich nicht nur Untersuchungen zu einzelnen Autoren an, sondern vor allem solche Studien, die den gängigen interdiskursiven Symbolgebrauch mit den abweichenden Akzentsetzungen durch die öffentlich redenden Schriftsteller in Verbindung brächten und differierende diskursive (auch politisch-diskursive) Positionen herausarbeiteten.

31 | So gut die Beispiele der Reden Brechts, Manns und Hofmannsthals auch zeigen, wie das Zusammenspiel von Spezial- und Interdiskursen die Struktur der öffentlichen Rede von Schriftstellern prägen kann, muss doch angemerkt werden, dass bei weitem nicht jede solche Rede auf die beschriebene Weise interdiskursiv angelegt ist (wenn auch durchaus viele). Die hier analysierte und theoretisch untermauerte Form der stark interdiskursiven Schriftstellerrede stellt nur einen Typus dar, neben dem andere ebenso zu denken sind. Das gilt auch schon für die Praxis der Rede, wie sie bei Bertolt Brecht, Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal anzutreffen ist. Weiter darf man nicht den Fehler begehen und einzelne interdiskursive Elemente, beispielsweise einzelne Symbole als feste Zuordnungen von Bild- und Sinnelementen (von *Pictura* und *Subscriptio*) verstehen. Da sich Kollektivsymbole durchaus mit verschiedenen Wertungen versehen lassen, können die in einem Text oder von einem Autor konsequent in der gleichen Weise wertend verwendeten Interdiskurselemente in ihrer Gesamtheit durchaus verschiedene diskursive Positionen konstituieren. Anders formuliert: Hofmannsthals symbolische »Flut« der Verunsicherung ist etwas ganz Anderes als Brechts Radio-»Sintflut« und die wiederum etwas anderes als der »reißende Strom«, als den Brecht die deutsche Industrie in der Rede über die Frage, warum so große Teile des deutschen Volkes Hitlers Politik unterstützen entwirft.

Typisch deutsch?

Zur Rezeption von Literatur aus Deutschland in der britischen Literaturkritik

DANIELA REIMANN*

Der folgende Beitrag behandelt die Rezeption von Literatur aus Deutschland in der britischen Literaturkritik seit 1990. Er geht der Frage nach, ob die in der Vergangenheit präsenten, stereotypen Zuschreibungen an die Literatur, die sich aus den Zuschreibungen angeblicher Charakteristika an die deutsche Gesellschaft speisten, auch die gegenwärtigen Rezensionen deutscher Literatur prägen. Dabei kommt der Beitrag zu dem Ergebnis, dass die Erwartung einer spezifischen Ausprägung deutscher Literatur aufgrund eines angenommenen, deutschen Nationalcharakters in der britischen Literaturkritik der Gegenwart keinen Raum mehr einnimmt. Literarische Texte aus Deutschland werden nicht als soziologische Informationsvermittlung gelesen. Sie werden jedoch auch nicht völlig aus ihrem Herkunftskontext gelöst. Vielmehr werden sie ex negativo bewertet und als ›nicht typisch deutsch‹ zur Lektüre empfohlen.

Im Folgenden soll am Beispiel der Rezeption von Literatur aus Deutschland in Großbritannien die Frage beantwortet werden, ob die ästhetische Wertung literarischer Texte deutscher Autoren im Ausland durch Zuschreibungen an die deutsche Gesellschaft beeinflusst wird. Sie basiert auf der Annahme, dass es in Großbritannien in der Vergangenheit neben stereotypen Annahmen über die deutsche Gesellschaft ebenso ein Bild deutscher Literatur gab, das dieser scheinbar allgemeingültige Charakteristika zuschrieb, die sie von Literaturen anderer Herkunftsländer angeblich unterscheidet. Um die Wechselwirkung beider Konzepte, der Zuschreibung bestimmter Eigenschaften an Nationen sowie an Literaturen, und ihren Einfluss auf die Rezeption von deutscher Literatur in Großbritannien zu untersuchen, wird folgendermaßen vorgegangen: Zunächst ist die Entwicklung des Lizenzhandels für Übersetzungen aus dem Deutschen in das Englische seit der Wiedervereinigung von Interesse. Ein reger Lizenzhandel und eine damit einhergehende, hohe Anzahl an Übersetzungen ist eine Grundvoraussetzung für eine umfassende und erfolgreiche literarische Rezeption im Ausland. Davon ausgehend folgt ein Blick auf die Rezeption von Literatur aus Deutschland in Großbritannien in der Vergangenheit. Die Entwicklung dieser Rezeption und die in Großbritannien verbreitete Vorstellung von ›typisch

* | Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: daniela.reimann@gmx.de.

deutschen« Eigenschaften, die an ihrem Beispiel herausgearbeitet wird, bilden den Kontext für eine Betrachtung der gegenwärtigen Aufnahme von Literatur aus Deutschland in der britischen Literaturkritik. Rezensionen der Literaturkritik werden dabei als erster Schritt im Rezeptionsprozess und als Wegbereiter für dessen möglichen Verlauf gewertet. Die Rezensionen werden auf drei Aspekte hin gelesen: Zunächst wird untersucht, ob eine Vorstellung von literarischen Texten als soziologische Informationsvermittlung existiert, konkret ein Verständnis von Literatur aus Deutschland als ein Dokument, das Rückschlüsse über den Charakter der deutschen Gesellschaft erlaubt. Daran schließt sich die Frage an, inwieweit die rezensierten Texte als spezifisch deutsche Texte gelesen werden und wie stark sie aus ihrem Herkunftskontext heraus erklärt werden. Schließlich wird der Frage nachgegangen, ob zum Konzept des ›typisch Deutschen‹ auch ein gegenteiliges Konzept, eine Vorstellung des ›Nicht-Deutschen‹, existiert. Den Hintergrund für diese Fragen bildet das gegenwärtige Deutschlandbild in Großbritannien, das daher als Erstes betrachtet werden soll.

In den Jahren 2003 und 2004 führten das Goethe-Institut und der British Council eine Umfrage zum Deutschlandbild in Großbritannien und zum Großbritannienbild in Deutschland durch. Ziel der Studie waren »Erkenntnisse zur Wahrnehmung Deutschlands durch junge Briten und umgekehrt«¹, wobei auch ermittelt werden sollte, welche Faktoren auf die Einstellung der Umfrageteilnehmer zum jeweils anderen Land einwirkten. Die Studie kommt zu dem Ergebnis, dass unter Briten im Alter von 16 bis 25 Jahren verhältnismäßig wenig Wissen über das gegenwärtige Deutschland und seine Gesellschaft vorhanden ist. Die aktuelle Situation in Deutschland können junge Briten kaum benennen. 2003 gaben lediglich 4 % der Befragten an, über Deutschland von allen Ländern am besten informiert zu sein. 2004 waren es nur noch 2 %.² Diese Selbsteinschätzung entspricht der Tatsache, dass viele Teilnehmer »nicht in der Lage [waren] Deutschland in Bezug auf Bildungswesen, Menschenrechte oder den Umweltschutz einzuordnen«.³ Mangelnde Information korreliert an dieser Stelle mit der negativen Wahrnehmung Deutschlands, denn nur 4 % der britischen Teilnehmer sahen Deutschland als das Land, von dem sie die höchste Meinung hatten.⁴ Für nur 6 % war Deutschland die erste Wahl für einen Ideen- und Erfahrungsaustausch. Ein Grund für die tendenziell negative Wahrnehmung Deutschlands bei gleichzeitig großen Wissenslücken ist die immer noch starke Präsenz der Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges auch unter Jugendlichen.

1 | Goethe-Institut/British Council (Hg.): Mutual Reception Research. A Longitudinal Research Project. Kernresultate Großbritannien. Wahrnehmung von Deutschland. Deutsche Zusammenfassung. Nürnberg 2004, S. 19.

2 | Ebd., S.25.

3 | Ebd., S. 27. Von den befragten Deutschen konnten 84 % mindestens eine Person der britischen Öffentlichkeit namentlich nennen.

4 | Ebd., S. 25.

Hervorgerufen wird diese nicht zuletzt durch das Fernsehen und die Printmedien: »Kraut-bashing garantiert nicht nur hohe Auflagenzahlen, sondern erfüllt offenbar auch wichtige nationale Entlastungs- und Ventilfunktionen.«⁵ Das Konzept eines »typisch deutschen Charakters« ist hier vielmehr ein gemeinschaftlich geteiltes, imaginiertes Konzept als eine individuell erfahrene Wirklichkeit. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Bedeutung der Kultur – und damit auch der Literatur – für die Wahrnehmung Deutschlands und zwar in ihrer doppelten Einschätzung als sowohl negativster wie auch positivster Aspekt Deutschlands. Danach gefragt, gaben 40 % der Teilnehmer die deutsche Kultur als positivstes Merkmal an, während 42 % sie als negativstes Merkmal einschätzten. Die Bedeutung der Kultur ist für die Wahrnehmung Deutschlands in Großbritannien folglich nicht zu überschätzen. Sie macht einen wesentlichen Teil des Deutschlandbildes aus. Am Beispiel der Rezeption von Literatur aus Deutschland in Großbritannien soll dieses Zusammenspiel von Kultur und nationaler Stereotype im Folgenden näher betrachtet werden.

Um die Rezeption deutscher Literatur in Großbritannien zu verstehen, muss man zunächst ihre Voraussetzung – die Distribution der Texte – analysieren. Für den Zugang der britischen Leser zur Literatur aus Deutschland sind Übersetzungen von elementarer Bedeutung. Da die wenigsten Leser die Texte in ihrer Originalsprache lesen können,⁶ ist ein breites Angebot der Texte in englischer Sprache für eine erfolgreiche Rezeption notwendig. Der Lizenzhandel zwischen deutschen und britischen Verlagen ist daher ein guter Indikator dessen, was dem britischen Leser überhaupt in englischer Sprache zur Verfügung steht und die Grundlage der Rezeption bildet, um die es hier gehen soll. Sieht man sich den Lizenzhandel genauer an, fällt auf, dass er hinter seinen Erwartungen zurückbleibt. Denn obwohl die Vergabe von Übersetzungslizenzen aus dem Deutschen in andere Sprachen in den letzten Jahren deutlich zugenommen hat, stagniert Großbritannien als Zielland für Übersetzungslizenzen aus dem Deutschen seit langem auf den hinteren Plätzen.

Generell nimmt die Vergabe von Übersetzungslizenzen aus der deutschen Sprache seit mehr als zwanzig Jahren kontinuierlich zu. Wurden 1990 noch 3.158 Lizenzen ins Ausland vergeben, so waren es im Jahr 2000 bereits 4.376 Lizenzen. Das ergibt einen Anstieg von 38 % in zehn Jahren. Im bislang erfolgreichsten Jahr des deutschen Lizenzhandels, 2007, konnte der Wert des Jahres 2000 um 110 % auf 9.225 ins Ausland verkaufte Lizenzen gesteigert werden. Die Zahlen umfassen alle Sachgruppen, neben der Belletristik also unter anderem auch Sachbücher, Kinder- und Jugendliteratur sowie wissenschaftliche

5 | Ansgar und Vera Nünning: England. In: Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur, Presse, Film, Funk, Fernsehen. Klaus Stiersdorfer (Hg.). Reinbek 2003, S. 99-139, hier: S. 115.

6 | S. Netzwerk Deutsch. Initiative zur Förderung von Deutsch als Fremdsprache: Die Deutsche Sprache in der Welt. Statistische Erhebungen 2010. Kirchheim 2010.

Fachliteratur. Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels, der als Dachverband des Buchhandels sowohl Verlage als auch den Zwischenbuchhandel und den Sortimentsbuchhandel unter sich vereint, schätzt die Entwicklung jedoch auch für die Belletristik positiv ein: »Die Verlage können derzeit von einem kleinen Lizenzwunder berichten: Deutschsprachige Literatur, im Ausland lange als spröde abgetan, ist im Rechtehandel deutlich gefragter [...].«⁷ Großbritannien ist kein Motor dieser Entwicklung. Im Gegenteil bleibt die Lizenzvergabe an britische Verlage regelmäßig hinter der Lizenzvergabe in andere Länder zurück. Die nachfolgende Statistik verdeutlicht diese Tendenz.

Tab. 1: Lizenzvergabe aus der deutschen Sprache nach Großbritannien

Jahr der Lizenzvergabe	Anzahl der ins Ausland vergebenen Lizenzen	Anzahl der nach Großbritannien vergebenen Lizenzen	Anteil der nach Großbritannien vergebenen Lizenzen an allen ins Ausland vergebenen Lizenzen in %	Rang Großbritanniens unter den Zielländern der Lizenzvergabe aus dem deutschsprachigen Raum
1991	3.183	114	3,6	> 10
1994 ⁸	3.869	142	3,7	10
1997 ⁹	4.606	119	2,6	> 10
2000	4.376	103	2,2	> 10
2003 ¹⁰	7.022	91	1,3	> 10
2006	8.828	142	1,6	> 10
2009 ¹¹	6.278	81	1,3	> 10
2012 ¹²	6.855	124	1,8	> 10

Die Statistik verdeutlicht, dass Großbritannien nicht nur prozentual, sondern auch in absoluten Zahlen für deutsche Verlage kein großer Partner in der Lizenzvergabe ist. So ist es in der Statistik des Börsenvereins teilweise nicht mehr

7 | Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 78.

8 | Daten der Jahre 1990-1994 aus: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 1995. Frankfurt a.M. 1995, S. 70.

9 | Daten der Jahre 1995-1999 aus: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2000. Frankfurt a.M. 2000, S. 82.

10 | Daten der Jahre 2000-2004 aus: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2005. Frankfurt a.M. 2005, S. 88.

11 | Daten der Jahre 2005-2009 aus: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2010. Frankfurt a.M. 2010, S. 84.

12 | Daten der Jahre 2010-2012 aus: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2012. Frankfurt a.M. 2012, S. 109.

vertreten. Lediglich, dass Großbritannien nicht unter den zehn abnahmestärksten Ländern für Übersetzungslizenzen aus dem Deutschen ist, erfährt man. Und tatsächlich steht Großbritannien mit seiner negativen Entwicklung im Lizenzhandel allein da. Denn während sich allgemein die Lizenzvergabe ins Ausland positiv entwickelt und sich an Titeln gemessen von 1991 bis 2009 fast verdoppelt hat, sank die Lizenzvergabe nach Großbritannien im selben Zeitraum von 173 auf 81 Titel und macht damit nur noch 1,3 % der Übersetzungslizenzen aus dem Deutschen aus. So enttäuschend dieser Umstand für die Verlage ist, so negativ wirkt er sich auf die Rezeption von Literatur aus Deutschland aus. Durchschnittlich verzeichnet der deutschsprachige Buchmarkt jährlich etwa 90.000 Neuerscheinungen. Werden davon wie im Jahr 2009 lediglich 81 Bücher von britischen Verlegern ins Englische übersetzt und so den britischen Lesern zugänglich gemacht, dann ergibt sich für diese ein Einblick von nicht einmal 1 % in die deutschsprachige Titelproduktion. Erschwert wird dieser Umstand durch die Tatsache, dass diese 81 Bücher alle Sachgruppen enthalten und somit auf fiktionale Texte ein noch geringerer Anteil entfällt. Für Großbritannien sind keine Zahlen zur Aufteilung der Lizenzverkäufe nach Sachgruppen verfügbar, doch verdeutlicht auch ein Blick auf die Lizenzvergabe in die englische Sprache, die unter anderem auch Verlage in den USA, Kanada, Australien und Neuseeland umfasst, diese Problematik.

Die Stellung des Englischen unter den wichtigsten Zielsprachen bei der Lizenzvergabe ins Ausland ist starken Schwankungen unterworfen. Während es zum Beispiel 1997 den zweiten Platz einnahm, rutschte es nur drei Jahre später auf den neunten Platz ab, um dann 2012 wieder auf den zweiten Platz vorzurücken.¹³ Dabei ist zu beachten, dass diese Zahlen erneut alle Sachgruppen einschließen. Laut Angaben des Börsenvereins sind in den englischsprachigen Ländern vor allem Titel aus dem naturwissenschaftlichen und technischen Bereich gefragt und machen einen Großteil der Übersetzungen aus. Von den 529 Lizenzen, die 2012 in den englischsprachigen Raum vergeben wurden, entfallen nur 47 auf belletristische Werke und weitere 37 auf Kinder- und Jugendliteratur. Der Börsenverein konstatiert:

Für die anglo-amerikanischen Länder, die bei den Übersetzungen ins Deutsche eine größere Rolle spielen denn je, sind Bücher aus Deutschland vergleichsweise uninteressant. Nach Großbritannien sind 2009 sogar nur 81 Lizenzen verkauft worden. Der Rechtehandel mit diesen beiden Ländern bleibt damit für die Deutschen eine Einbahnstraße.¹⁴

13 | Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.): Buch und Buchhandel in Zahlen 2004. Frankfurt a.M. 2004, S. 82.

14 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2010, S. 87.

Tab. 2: Lizenzvergabe aus der deutschen in die englische Sprache

Jahr	Anzahl Lizenzen aller Sachgruppen	Anteil an Gesamtlizenz- vergabe in alle Sprachen in %	Lizenzen Belletristik	Lizenzen Kinder- und Jugendbuch	Rang des Eng- lischen bei der Lizenz- vergabe
1991	410	12,9	19	31	1
1994 ¹⁵	394	10,2	62	10	2
1997 ¹⁶	369	8,0	49	26	2
2000	284	6,5	38	26	9
2003 ¹⁷	419	6,0	28	57	6
2006	640	7,2	45	61	3
2009 ¹⁸	332	5,3	22	26	6
2012 ¹⁹	529	7,7	47	37	2

Die Ursachen für die Zurückhaltung britischer Verleger beim Kauf von Übersetzungslizenzen für Literatur aus Deutschland sind vielfältig. Zunächst einmal führt die hohe Titelproduktion auf dem englischsprachigen Buchmarkt selbst – verbunden mit den Kosten und Risiken einer Übersetzung – zu einer gewissen Selbstgenügsamkeit des englischsprachigen Marktes. Die Suche nach interessanten Autoren im Ausland, die Übersetzung der Texte und die Markteinführung der Autoren scheinen vor diesem Hintergrund ein nicht gerechtfertigter Einsatz von Zeit und finanziellen Mitteln.²⁰ Dan Franklin, der Cheflektor des Londoner Verlages Secker & Warburg, drückt es so aus: »Warum sollen wir Geld für Übersetzungen ausgeben, wenn wir genug eigene Autoren haben?«²¹ Diese Einschätzung trifft nicht nur deutsche Literatur, sondern Literaturen aller Sprachen. So macht der Anteil von Übersetzungen an der jährlichen Gesamt-

15 | Buch und Buchhandel in Zahlen 1995, S. 67.

16 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2000, S. 80.

17 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2005, S. 88.

18 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2010, S. 86.

19 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2012, S. 110.

20 | In Deutschland ist dieselbe Entwicklung zu erkennen. Neue, noch unbekannte Autoren haben es auf dem Buchmarkt zusehendes schwerer. Die Verkäufe konzentrieren sich auf wenige, häufig bereits etablierte Autoren. Im Jahr 2008 betrug der Anteil der 100 erfolgreichsten Autoren am Umsatz in der Belletristik 37 %; s. Torsten Brunn/Eva Blömeke: Buchhandel. In: Ökonomie der Buchindustrie. Herausforderungen in der Buchbranche erfolgreich managen. Hg. v. Michael Clement et al. Wiesbaden 2009, S. 191-204, hier: S. 193.

produktion von Titeln in Großbritannien auch nur etwa 3 % aus,²² verglichen mit durchschnittlich 11,4 % in Deutschland.²³ Zudem ist der deutschsprachige Buchmarkt mit jährlich etwa 90.000 Novitäten ebenfalls sehr umfassend und schnelllebig. Die Verweildauer eines Werkes auf dem Buchmarkt ist kurz, gerade für wenig bekannte Autoren, die nur wenig Zeit haben, das Publikum für sich zu gewinnen. Für Verleger aus dem Ausland wird es daher zunehmend schwierig, sich einen Überblick über Entwicklungen in der deutschen Literatur zu verschaffen. Sein Übriges tut der Mangel an deutschsprachigen Lektoren im Ausland. Wenige Verlage beschäftigen Mitarbeiter, die in der Lage sind, sich einen Text in der Originalsprache selbst zu erschließen.

Schließlich – und an dieser Stelle von größtem Interesse – spielt auch die Wahrnehmung der Literatur selbst in den Augen der Verleger und Leser eine entscheidende Rolle als Hindernis des literarischen Austausches. Die Wahrnehmung von Literatur aus Deutschland, das Image, das diese in Großbritannien genießt, war jahrzehntelang wenig positiv. Schon 1962 galt:

Im großen und ganzen gibt es recht wenig in der deutschen Gegenwartsliteratur, was den englischen Verleger anzieht. Es fällt jedoch auf, daß die meisten übersetzten Autoren jener älteren Generation angehören, die in Deutschland von 1945 bis 1955 und zum Teil heute noch das Feld behauptet. Von den jüngeren kennt man eigentlich neben Wolfgang Borchert nur Heinrich Böll.²⁴

Auch 40 Jahre später, kurz nach der Wiedervereinigung Deutschlands, zeigte sich ein negatives Stimmungsbild unter britischen Verlegern. Diese bezeichneten Literatur aus Deutschland unter anderem als »langweilige[s] Zeugs« und »selbstgefälligen Mist«.²⁵ Deutsche Literatur müsse sich mit Literatur aus Großbritannien und aus den USA vergleichen lassen, könne aber in dieser Hinsicht »einfach nicht das bieten, was das amerikanische, britische oder französische Publikum interessiert«.²⁶ Neben inhaltlichen Kriterien waren es

22 | Ester Ellen (Hg.): *To Be Translated or not to Be*. PEN/IRL Report on the International Situation of Literary Translation. Barcelona 2007, S. 24. In diesen 3 % sind nicht allein literarische Übersetzungen enthalten, sondern beispielweise auch Bedienungsanleitungen für Maschinen. Verlässliche Daten für die Anzahl literarischer Übersetzungen, die in Großbritannien veröffentlicht werden, sind nur schwer zu finden. Allein diese Tatsache ist bezeichnend für die Position der Übersetzungen auf dem britischen Buchmarkt.

23 | Buch und Buchhandel in Zahlen 2010, S. 74.

24 | Leonard Forster: Was gilt die deutsche Literatur im Ausland? (6) Der Zweite Weltkrieg brachte keinen Bruch. Doch nach wie vor findet der Engländer vieles verdammt deutsch und abstrakt. In: *Die Zeit* v. 6. April 1962, S. 24; online unter: www.zeit.de/1962/14/der-zweite-weltkrieg-brachte-keinen-bruch [Stand: 31.03.2016].

25 | Anonymus, *Gedankenschwere Nabelschau*. S. 258.

26 | *Ebd.*, S. 260 f.

auch ihre angeblichen, stilistischen Eigenheiten, die Literatur aus Deutschland als schwer zugänglich klassifizierten. »Der reflektierende Stil, das Kreisen der Sprache um sich selbst«²⁷ könne ein größeres Publikum nicht ansprechen. Wieder Andere waren der Meinung, die Wiedervereinigung Deutschlands hätte ein literarisches Vakuum hinterlassen: »The totalitarian state had provided the strongest aphrodisiac for creative writing. The hectic dismantling of the eastern bloc deprived many writers of their *raison d'être*.«²⁸ Auch heute wird der Literatur aus Deutschland ein geringer Unterhaltungswert vorgeworfen, der sie wenig interessant mache. Dies läge an der Sonderstellung der deutschen Schriftsteller und der Erwartungshaltung, die diesen und der Literatur von der deutschen Gesellschaft entgegengebracht würde. Ein Schriftsteller sei demnach kein »ordinary German: a succession of leading authors has been raised to the status of moral authority«.²⁹

An dieser Stelle wird deutlich, dass eine bestimmte Erwartungshaltung an etwas »typisch Deutsches« nicht nur der deutschen Gesellschaft, sondern auch der deutschen Literatur entgegengebracht wurde. Literatur aus Deutschland wurde als Ergebnis ihrer Herkunftsnation bewertet und in hohem Maße kontextgebunden betrachtet. Literarische Texte waren in der Wahrnehmung britischer Verleger nicht nur Texte, sondern sie sind spezifisch deutsche Texte und damit auch für ein spezifisch deutsches Publikum verfasst, das dem britischen in seinem literarischen Geschmack nicht ähnelt. Die negative Erwartungshaltung, die sich dabei aufbaut, führt zu einer verminderten Übersetzung und in der Konsequenz zu einer verminderten Rezeption deutscher Literatur in Großbritannien. Dadurch haben gerade auch aktuelle Tendenzen, Stile und Themen der deutschen Gegenwartsliteratur wenige Möglichkeiten, rezipiert zu werden und ein Korrektiv zum etablierten Bild von Literatur aus Deutschland zu bilden.

Außerhalb Großbritanniens ist in den letzten Jahren jedoch eine positive Entwicklung in der Rezeption von Literatur aus Deutschland zu beobachten. Das Bild deutscher Gegenwartsliteratur hat sich gewandelt und trifft bei ausländischen Verlagen und Lesern auf Anklang: »Emerging German authors are, apparently, more playful, more fun and are attracting attention across the continent.«³⁰ Die Resonanz der letzten 15 Jahre (1997–2012) auf deutsche Gegen-

27 | Ebd., S. 263.

28 | Robert McCrum: They're chips off the old eastern bloc. In: *The Observer* v. 5. November 2009, S. 22.

29 | Ben Hutchinson: The World of Books. Don't Mention the War, Gunter. In: *The Observer* v. 3. September 2006, S. 26.

30 | Jason, Burke: Why Do my Friends Despise me? Letter from Paris. In: *The Observer* v. 8. Januar 2006, S. 30.

wartsliteratur ist positiv. Akteure des Literaturgeschehens sind sich einig, dass »deutschsprachige Literatur [...] international wieder im Kommen«³¹ sei.

Sie hätte sich »weg vom experimentellen Erzählen«³² bewegt und könne somit einen größeren Leserkreis für sich gewinnen. Literatur aus Deutschland sei »more accessible«³³ geworden. Die *New York Times* bescheinigt den deutschen Autoren: »Having eschewed the traditional model of heavy, politics-laden prose in favor of light, even lively storytelling, German authors are in the midst of a breakthrough that is propelling their work to hitherto unfound success abroad.«³⁴

Um den gegenwärtigen Einfluss einer Vorstellung von ›typisch deutschen‹ Eigenschaften auf die Rezeption literarischer Werke deutscher Autoren in Großbritannien zu bewerten, soll ein Blick auf die britische Literaturkritik helfen. Konkret geht es um die Frage, ob die Rezensionen und die Wertungen der Texte außerliterarische Aspekte beinhalten, die die »Begegnung der englischen Kritik mit der deutschen Literatur am Ende zu mehr machen als einer rein literarischen Begegnung«,³⁵ wie es der englischen Literaturkritik in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg attestiert wurde. Es wird zu sehen bleiben, wie stark einerseits das Herkunftsland der Titel auch heute noch in ihre Wertung einbezogen wird und ob eine »Abneigung gegenüber dem Teutonischen tief in den literarischen Geschmack hineinreicht«³⁶ und ob andererseits die Titel selbst immer noch als »Grundlagenmaterial für die psychopathologische Betrachtung ihrer Verfasser und damit der Deutschen schlechthin verwandt«³⁷ werden. Rezensionen der Literaturkritik bieten dafür eine geeignete Grundlage, da sie am Beginn des Rezeptionsprozesses stehen und durch ihre Auswahl und Wertung der Texte die Rezeption des Lesers vorstrukturieren können. Sie sind ein verbalisiertes Produkt der literarischen Rezeption. Ihre Aufgabe ist es, Texten eine Öffentlichkeit zu geben. Die Auswahl der Texte ist immer auch ein Zeichen eines gewissen Interessantheitsgrades der Texte für den literarischen Diskurs. Als Metatexte fassen Rezensionen Texte zusammen, beschreiben und werten sie.

31 | Knut Cordsen: Deutsche Literatur in aller Welt v. 26. Februar 2010; online unter: www.dwworld.de/dw/article/0,,5285125,00.html [Stand: 31.03.2016].

32 | Ebd.

33 | Ebd.

34 | Carter Dougherty: The New German Novel v. 20. Dezember 2005; online unter www.nytimes.com/2005/12/20/books/20book.html [Stand: 31.03.2016].

35 | Roderich Klett: Deutsche, erzählende Dichtung nach dem Kriege im Spiegel englischer Zeitungen und Zeitschriften 1946-1960. Stuttgart 1968, S. 2.

36 | Michael Hulse: Ach so! Deutschsprachige Literatur in Großbritannien. In: Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1995, S. 136-143, hier: S. 137.

37 | Michael Hulse: Ach so! Deutschsprachige Literatur in Großbritannien. In: Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1995, S. 136-143, hier: S. 137.

Im Falle literarischer Texte bedeutet das meist: Das Textgeschehen wird knapp umrissen, die Protagonisten kurz vorgestellt, die Autoren und ihre Stellung im Literaturbetrieb werden erwähnt. Die Beurteilung des Textes enthält immer auch normative Vorstellungen einer inhaltlich und stilistisch qualitativ hochwertigen Literatur. Durch eine wertende Einführung der Texte in die öffentliche Wahrnehmung können Rezensionen die Erwartungen der Leser steuern, deren Urteil schon vor der eigenen Lektüre prägen und sie schließlich nicht nur zum Lesen motivieren, sondern im Gegenteil von der Lektüre abbringen. Die Aufnahme literarischer Texte deutscher Autoren in der britischen Literaturkritik und ihre Bewertung bieten ausreichend Material für umfassende Studien. Um Aussagen über die aktuelle Wahrnehmung deutscher Literatur in Großbritannien treffen zu können, wird dieses Material eingegrenzt. Dabei sind das Publikationsdatum der rezensierten Texte sowie das Publikationsmedium der Rezensionen selbst die entscheidenden Kriterien. Es werden nur die Rezensionen jener Texte betrachtet, die nach 1990 im deutschsprachigen Raum publiziert und schließlich von britischen Verlagen in das Englische übersetzt wurden.³⁸ Zudem werden die Rezensionen auf folgende Medien beschränkt:

1. The Times (London) (erscheint täglich, erreicht eine Auflage von ca. 385.000 Stück)
2. The Times Literary Supplement (erscheint als wöchentliche Beilage der Times)
3. The Guardian (erscheint täglich, erreicht eine Auflage von ca. 200.000 Stück)³⁹

Die Auswahl der rezensierenden Medien basiert auf zwei Kriterien, nämlich der allgemeinen journalistischen Qualität sowie der Reichweite der Zeitungen. Die Zugehörigkeit der Zeitungen zur Qualitätspresse lässt ein gewisses Niveau der Rezensionen literarischer Texte erwarten. Gerade das *Times Literary Supplement* ist eine angesehene Publikation und Autorität auf dem Gebiet der Literaturkritik. Die Auflagenhöhe der Zeitungen von jeweils mindestens 200.000 Exemplaren ist zudem ausreichend, um den Rezensionen eine gewisse Bedeutung in der literarischen Meinungsbildung zusprechen zu können.

38 | Zur Aufnahme von deutscher Literatur in der britischen Literaturkritik in der Vergangenheit siehe: Wiebke Sievers: *Contemporary German Prose in Britain and France (1980 – 1999). A Case Study of the Significance of Otherness in Translation*. Lewin-
ston 2007, S. 41; Christl Reissenberger: *Die offene Partnerschaft. Die deutsch-bri-
tischen Kulturbeziehungen. Bestandsaufnahme und Empfehlungen*. ifa-Dokumente
2/2007. Stuttgart 2007, S. 28 f.; G. P. Butler: *The Reception of German Literature in
The Times Literary Supplement between 1945 and 1965*. In: *Common Currency? As-
pects of Anglo-German Literary Relations since 1945*. London symposium. Stuttgart
1991; Uta Kreuter: *Übersetzung und Literaturkritik. Aspekte der Rezeption zeitgenös-
sischer deutscher Lyrik in Großbritannien 1960 – 1981*. Frankfurt a.M. 1985.

39 | Anonymus: ABCs. National daily newspaper circulation February 2014. In: *The
Guardian* v. 7. März 2014, online unter: [www.theguardian.com/media/table/2014/
mar/07/abcs-national-newspapers](http://www.theguardian.com/media/table/2014/mar/07/abcs-national-newspapers) [Stand: 31.03.2016].

Das *Times Literary Supplement* ist die einzige der Publikationen, die literarische Texte nicht nur in der englischen Übersetzung, sondern auch im Original bespricht. An dieser Stelle wird die fundamentale Bedeutung der Übersetzung als erste Voraussetzung des zwischensprachlichen Rezeptionsprozesses deutlich. In der Mehrheit der Fälle ermöglicht sie erst eine Besprechung in der britischen Literaturkritik und damit die Aufmerksamkeit durch die britische Öffentlichkeit. Die Übersetzung ist damit eindeutig der Türöffner im Literaturaustausch. Das *Times Literary Supplement* eröffnet sich jedoch nicht nur einen größeren Kreis an zu besprechender Literatur und an Lesern. Die Rezension der Texte im deutschsprachigen Original ist vor allem auch mit Blick auf die zeitliche Nähe der Rezension zur Veröffentlichung des Originaltextes von Bedeutung. Es kann mehrere Jahre dauern, bis ein Buch nach der Veröffentlichung auf dem deutschsprachigen Buchmarkt, den Lizenzverhandlungen und dem Übersetzungsprozess schließlich in englischer Übersetzung auf dem britischen Buchmarkt erscheint. Wenn das Buch dann in Großbritannien besprochen wird, sind die Diskurse, die es verhandelt, unter Umständen schon nicht mehr aktuell. Die Rezension von Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind* in der Übersetzung *The Old Child* von Susan Bernofsky beispielweise erschien 2006 sieben Jahre nach der Erstveröffentlichung des Originals 1999.⁴⁰

Die Anzahl der Besprechungen von aus dem Deutschen in das Englische übersetzten Titeln überrascht zunächst. Deutscher und fremdsprachiger Literatur wurde nach einhelliger Meinung ein schwerer Stand auf dem britischen Buchmarkt bescheinigt. Auch die Werbemaßnahmen für Übersetzungen halten sich in Grenzen. In der Literaturkritik werden Übersetzungen allerdings – zunächst einmal quantitativ gesehen – gut aufgenommen. Obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – sie kein gesichertes Publikum haben und ihre Aufnahme in den meisten Fällen kein Selbstläufer ist, werden Übersetzungen rezensiert. Die Rezensionen erfüllen in dieser Hinsicht eine sehr wichtige Aufgabe, denn sie arbeiten dem Mainstream und den Schwerpunkten der Verlage entgegen und rücken eine Gruppe von Büchern in das öffentliche Bewusstsein, die ansonsten tendenziell marginalisiert wird. Die Literaturkritik stellt so ein Angebot jenseits des Mehrheitspublikums auf.

Zunächst fällt das enge Themenspektrum der besprochenen Texte auf. Eine Vielzahl von ihnen beschäftigt sich mit der deutschen Vergangenheit, dabei vor allem mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg. Texte, die sich dieser Thematik annehmen, werden häufig sowohl in der *Times* als auch im *Guardian* besprochen und scheinen ein besonderes Lektüreinteresse zu bedienen. Dabei spielen zwei Faktoren in den Rezensionen eine Rolle, nämlich die Fragen nach Authentizität und Deutungshoheit. Hervorstechend ist der Gedanke, Autoren aus Deutschland seien prädestiniert, über die deutsche Geschichte zu schreiben. Der besondere Mehrwert für den britischen Leser liegt dann in

40 | Tom Gatti: Old before her time. In: *The Times* v. 2. Dezember 2006, S. 13.

der vermeintlichen Authentizität der Texte. ›Deutschsein‹ wird zum Gütesiegel, zum Bürgen für einen unverstellten Einblick in die Geschichte. Mit dieser Vorstellung werden auch bestimmte Themen literarischen Texten einzelner Nationen zugeordnet. Dabei geht es jedoch um einen Einblick in die Geschichte eines Landes, nicht um einen Schlüssel zu einem vermeintlichen Nationalcharakter. Eng mit dem Authentizitätsgedanken verknüpft ist die Frage nach der Deutungshoheit. Wem steht es zu, die Geschichte einer Nation zu erzählen? Beide Aspekte sind in den Rezensionen der Texte, die die deutsche Geschichte aufarbeiten, präsent, unterliegen in der Wertung der Texte jedoch stets der Frage nach der ästhetisch-literarischen Qualität. Zur Lektüre werden Texte nicht empfohlen, weil sie durch ihre Herkunft thematisch legimitiert sind, sondern weil sie literarisch wertvoll sind. Gleichzeitig kann die deutsche Herkunft allein ein Buch, das die deutsche Geschichte aufgreift, nicht interessant machen:

Berlin has sold 20,000 hardback copies in Germany, its success helped by the fact that Frei grew up in the city during the war and writes from memory, and with a reporter's eye: an example is a description of the German police's wood-burning cars, fuelled by a kind of sawn-off bathroom geyser at the back. Authenticity works up to a point, but in the end *Berlin* lacks the imaginative surprise and dark luminosity of *Black List Section H*, Francis Stuart's haunting autobiographical novel of civilian life in wartime Berlin, or Richard Hughes's novels on the rise of German fascism, *The Fox in the Attic* and *The Wooden Shepherdess*.⁴¹

Zu klären bleibt die Frage nach der Auswahl der Texte durch die Rezensenten. Liegen Texte, deren Handlungen im Zweiten Weltkrieg angesiedelt sind, im besonderen Interesse der Rezensenten? Nehmen die Rezensenten damit ein erwartetes Erkenntnisinteresse der Leser vorweg oder reflektiert die Auswahl der zu rezensierenden Texte letztlich nur den Bestand der Texte, die in Übersetzung erhältlich sind? Diese Frage kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, soll aber nicht ungenannt bleiben.

Der Vorrang literarisch-intrinsischer Kriterien ist ein grundlegendes Charakteristikum der Rezensionen: Sie bewerten Texte nach ästhetischen Kriterien, nicht nach ihrem soziologischen Informationsgehalt. In der Mehrheit der Rezensionen wird auf den deutschen Hintergrund der Texte nicht oder nur sehr knapp eingegangen. Erwähnt wird er, wenn er eine besondere Bedeutung für den Text hat oder wenn auch die Qualität der Übersetzung bewertet wird. Die Rezensenten begegnen den Texten nicht mit der Erwartungshaltung, etwas über das Wesen der Deutschen erfahren zu können. Dort, wo solche Erwartungshaltungen an ›typisch deutschen‹ Eigenschaften angesprochen werden,

41 | Chris Petit: Dames and geysers. Chris Petit on Berlin, Pierre Frei's novel of murder and occupation in a divided city [Rezension]. In: *The Guardian* v. 29. Oktober 2005, S. 17 [Hervorh. d. Verf.).

werden sie als stereotyp entlarvt. In einer Besprechung von Doris Dörries *Where Do We Go From Here?* heißt es: »As for whoever says Germans have no sense of humour: ignore them.«⁴² Vorstellungen über einen deutschen Nationalcharakter, der sich auch auf die deutsche Literatur auswirkt, werden zwar als Referenz aufgegriffen, aber nicht bestätigt. Um Informationsvermittlung, die den Texten zu einem gewissen Maße auch ihre Fiktionalität verweigern würde, geht es den Rezensenten nicht.

Die Idee von Literatur als ein Spiegel des ›deutschen Nationalcharakters‹, als Bildungsmaterial für den am ›deutschem Wesen‹ interessierten Briten – diese Idee taucht in den Rezensionen der letzten Jahre nicht mehr auf. Anders sieht es mit ihrer Umkehrung aus. Dass Kenntnisse über die Deutschen dem Leser die Lektüre von Texten aus Deutschland besser erschließen und so zu einem Mehrwert führen, wird nicht verneint. Gelesen wird in eine Richtung und zwar nicht vom Text zur Gesellschaft, sondern von der Gesellschaft zum Text. Das verschiebt die Vorstellung von etwas ›typisch Deutschem‹ von einem ›Deutschsein‹ der Gesellschaft zu einem ›Deutschsein‹ der Literatur. Bücher werden nicht auf Rückschlüsse auf etwas ›typisch Deutsches‹ hin gelesen, aber die Entwicklung der deutschen Literatur seit Ende des Zweiten Weltkrieges wird mit den Spezifika der deutschen Geschichte erklärt. Diese hätte es der Literatur schwer gemacht, den englischen Geschmack der Leichtigkeit, des Humors und der Unterhaltsamkeit zu treffen, da die Last der Geschichte die Autoren in ihrem künstlerischem Sein nicht frei sein lassen konnte:

Compassionate or not, since 1945 German fiction has often seemed to be in a state of shock, the restless Rabelaisian ventures of Günter Grass notwithstanding. In the 1990s, however, writers seemed to find themselves at enough of a distance from the past to be able to personalise its consequences.⁴³

Die Texte der letzten Jahre werden als Vertreter einer Trendwende gesehen, als Schnitt mit der Geschichte. Autoren aus Deutschland, so heißt es, fühlten sich nun wieder frei, sich auch anderen Themen als ihrer historischen Verantwortung zu widmen. Die Rezensenten sowohl der *Times* als auch des *Guardian* sind sich einig, dass die Literatur davon nur profitiert. So heißt es am Beispiel von Judith Hermann:

One of the youngest members of an emerging generation of German writers that includes Herta Müller (*The Land of Green Plums*), Bernard Schlink (*The Reader*) and Ingo

42 | Alfred Hickling: Fiction round-up. In: *The Guardian* v. 8. Juni 2002, S. 29.

43 | Julian Evans: Rebels against reality. In the second of four surveys of the European novel. Julian Evans travels through central Europe [Rezension]. In: *The Guardian* v. 27. Juli 2002; online unter: <http://www.theguardian.com/books/2002/jul/27/featuresreviews.guardianreview2> [Stand: 31.03.2016].

Schulze (33 Moments of Happiness), Hermann is a new breed of author, seemingly untouched by the old ghosts and old guilt that affected Germany's literary voices following the Second World War. Instead of writing about cultural culpability, she writes with creative liberty about the self and the power of private decisions. [...] Perhaps this can be read as Judith Hermann's literary manifesto, suggesting her writerly independence from Germany's historical and literary past.⁴⁴

Einhergehend mit der, unter den Rezensenten als »healthy, transitional state of literature in German«⁴⁵ begrüßten Abkehr von der Last der Geschichte, entspricht die deutsche Gegenwartsliteratur auch nicht mehr dem Konzept von etwas »typisch Deutschem«, das die Rezensenten früheren Texten zuschreiben. An dieser Stelle ändert sich der Ansatz der Rezensenten zur Verortung der deutschen Gegenwartsliteratur. Einige erwähnen den deutschen Hintergrund der Texte überhaupt nicht. Sie reihen die Texte nicht in spezifisch deutsche Literaturtraditionen ein, sondern ermöglichen durch den Bezug auf internationale Strömungen und Stile einen Zugang zu den Texten und lösen sie aus dem nationalen Kontext heraus. Bei anderen Rezensionen ist es damit allein nicht getan. Vielmehr wird zur Erklärung und Einordnung der Literatur der letzten Jahre ein gegenteiliges Konzept herangezogen, nämlich das des »Nicht-Deutschen«. Es entsteht als Nebenprodukt der Generierung einer Vorstellung »typisch deutscher« Eigenschaften. Texte werden dann sogar damit beworben, nicht »typisch deutsch« zu sein.

And although its subject could hardly be more German, *Measuring the World* does not feel like a »German« novel – more like the kind of thing that Gabriel García Márquez might have written had he been born in Stuttgart.

[...]

What distinguishes *Measuring the World* from previous German novels is its delightful authorial irony [...].⁴⁶

44 | Kate Bogan: A new Generation. Judith Hermann. *The Summer House, Later*. Trans. by Margot Bettauer Dembo [Rezension]. In: *The Times Literary Supplement* v. 12. Oktober 2001, S. 22.

45 | James Hopkin: Dancing to different drums. James Hopkin takes the pulse of current literature in German. In: *The Guardian* v. 26. August 2000; online unter: www.guardian.co.uk/books/2000/aug/26/internationalwriting1 [Stand: 31.03.2016].

46 | Luke Harding: Unlikely bestseller heralds the return of lightness and humour to German literature. Author, 31, rivals Rowling and Brown with tale of two eccentric scientists. In: *The Guardian* v. 19. Juni 2006; S. 21; online unter: www.theguardian.com/world/2006/jul/19/books.germany [Stand: 31.03.2016]

Das Besondere an den Texten sei, dass »in contrast with the Grass generation, the new writers unburdened by history, political purpose or literary theory«⁴⁷ seien. Als könnten die Kritiker gar nicht glauben, dass solche Werke aus Deutschland stammen könnten, attestieren sie ihnen, sie seien »not ›German‹ as such«. ⁴⁸ Und tatsächlich ist es gerade dieses »not German as such«, die Orientierung an den Stilen und Thematiken anderer Literaturen, die für die Rezensenten dann häufig den Reiz der Lektüre ausmacht und sie die Texte ihren Lesern empfehlen lässt:

Among the new arrivals are the self-appointed »pop« writers who look to America – to Pynchon, Gaddis, DeLillo, and Brett Easton Ellis. They write about themselves, the shortlived experiences of the individual, the search for identity within a diverse, ever-mutating culture. Sex, drugs, and techno are never far away.⁴⁹

Den Texten wird kein ›neues Deutschsein‹ zugeschrieben. Es geht weniger um eine Weiterentwicklung der deutschen Literatur, als vielmehr um ein Abwenden von der literarischen Tradition Deutschlands: »Increasingly, it seems, young German writers are no longer looking to Thomas Mann and Grass for inspiration, or studying the theories of Adorno. Instead, they are looking to Anglo-Saxon fiction and Spanish magic realism.«³⁹ Das ›Nicht-Deutschsein‹ ist also kein leeres Konzept. Es ist im Gegenteil gefüllt mit jenen Eigenschaften wie Humor, Leichtigkeit und Unterhaltsamkeit, die man der deutschen Literatur bislang nicht zuschrieb und die in der literarischen Wertung der Rezensenten positiv besetzt sind. Wenn bei dem Konzept des ›typisch Deutschseins‹ der Einfluss geschichtlicher Ereignisse auf die Literatur eine entscheidende Rolle spielte, zeichnet sich das ›Nicht-Deutsche‹ durch ein Losgelöstsein von der Geschichte aus. Es umfasst außerdem den Aspekt der Grenzüberschreitung. Die Rezensenten heben hervor, dass sich deutsche Gegenwartsliteratur nicht an der deutschen Literatur vergangener Generationen orientiert, sondern über nationale, sprachliche und kulturelle Grenzen hinausgeht. Sie sehen die Inspiration der aktuellen deutschen Literatur jetzt in den Literaturen Süd- und Nordamerikas. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der deutsche Herkunftskontext der Texte in den Rezensionen entweder keine Erwähnung findet oder gerade dann

47 | Denis Staunton: Infamous five rile German literati. New Writers under fire as they abandon literary theory for champagne. In: The Observer Online v. 5. März 2000; online unter: www.guardian.co.uk/books/2000/mar/05/world.news?INTCMP=SRCH [Stand: 20.11.2015].

48 | Luke Harding: Another Country. In: The Observer v. 14. Mai 2006; online unter: www.guardian.co.uk/world/2006/may/14/germany.features [Stand: 31.03.2016].

49 | Hopkin, Dancing to different drums.

50 | Harding, Unlikely bestseller heralds the return of lightness and humour to German literature, S.21.

aufgegriffen wird, wenn die Abwesenheit des als ›typisch deutsch‹ empfundenen und das Vorhandensein ›nicht-deutscher‹ Eigenschaften gelobt werden.

Am Beispiel der Rezeption deutscher Literatur in Großbritannien ist deutlich geworden, wie vielgestaltig das Konzept des ›typisch Deutschen‹ ist und in welchen Bereichen es sich manifestieren kann. So ist das Deutschlandbild unter britischen Jugendlichen tendenziell negativ, gleichzeitig aber von großen Wissenslücken und mangelnder Information geprägt. Der Kultur wird eine hohe Bedeutung in der Einschätzung Deutschlands zugesprochen. Vor diesem Hintergrund fällt der Lizenzhandel als ein Indikator des kulturellen Austausches erschreckend gering aus. Die niedrige Zahl an in Übersetzung vorliegenden und auf diese Art allen britischen Lesern zugänglichen Texten korreliert mit einer tendenziell negativen Wahrnehmung deutscher Literatur in der Vergangenheit. An dieser Stelle wurde deutlich, dass es neben dem Konzept eines gesellschaftsbezogenen ›Deutschseins‹ auch ein Konzept eines literarischen ›Deutschseins‹ gibt, das der Literatur aus Deutschland spezifische Eigenschaften zuschreibt, die sie zum einen von den Literaturen anderer Sprachen unterscheidet und zum anderen für britische Leser wenig interessant macht. Das Konzept des literarisch ›typisch Deutschen‹ beschreibt Literatur aus Deutschland als ernst, schwer zugänglich und im Allgemeinen von geringem Unterhaltungswert. Auffallend häufig wird die deutsche Geschichte als Entstehungskontext und Erklärungshintergrund für die scheinbaren Besonderheiten der deutschen Literatur herangeführt. Die Ereignisse der deutschen Geschichte, allen voran der Zweite Weltkrieg und der Fall der Mauer, hätten dabei eine Last der Verantwortung auf deutsche Autoren gelegt, die dadurch auf bestimmte Themen und Stile fokussiert waren. Gegenwärtig unterliegt diese Ansicht in der britischen Literaturkritik jedoch einer Trendwende. Obwohl immer noch auffallend viele Bücher besprochen werden, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands beschäftigen, und damit auch bestimmte Thematiken in das Konzept des ›typisch Deutschen‹ eingegliedert werden, stellen die Rezensionen doch eine Wandlung in der Literatur aus Deutschland fest. Diese hat sich nun nach einhelliger Meinung von der Last der Vergangenheit und dem übermächtigen Vorbild älterer Schriftstellergenerationen befreit und traut sich wieder Humor, Leichtigkeit und Unterhaltung zu. Zwei Aspekte der gegenwärtigen Rezeption von Literatur aus Deutschland sind in dieser Hinsicht besonders aufgefallen. Zum einen ist die Richtung, in die gelesen wird, deutlich geworden. Texte werden nicht auf Aussagen über die deutsche Gesellschaft hin gelesen. Sie sind kein Spiegel eines deutschen Nationalcharakters und kein Instrument soziologischer Informationsvermittlung. Vielmehr trifft das Gegenteil zu, nämlich, dass die Spezifika der deutschen Geschichte als Erklärung genutzt werden, um einen Zugang zum Text zu schaffen. Das literarische ›Deutsche‹ ist hier ein Produkt der deutschen Vergangenheit. Der zweite Aspekt, der besonders deutlich hervorsteht, ist die Entwicklung eines gegenseitigen Konzeptes, um aktuelle Trends in der deutschen Gegenwartsliteratur zu erklären.

Die Rezensionen sprechen vom Konzept des ›Nicht-Deutschen‹. Es umfasst Eigenschaften wie Humor, Ironie und Leichtigkeit und unterscheidet aktuelle Texte von älterer deutscher Literatur. Bedeutend ist an dieser Stelle nicht nur die Abkehr von Traditionen in der deutschen Literatur, sondern gerade auch die Hinwendung zu den Literaturen anderer Sprachen. Damit ist das Konzept eines ›Nicht-Deutschen‹ im Gegensatz zum Konzept des ›typisch Deutschen‹ positiv konnotiert. Wenngleich der deutsche Herkunftskontext der Texte in den meisten Rezensionen keine Rolle spielt, so findet er doch vor allem dort Erwähnung, wo er den Texten nicht anzumerken ist. Zur Lektüre empfohlen werden Texte, weil sie gerade nicht ›typisch deutsch‹ sind.

The Commodified Double in *Der Student von Prag*

MICHELLE REYES*

Stellan Rye's *Der Student von Prag* (1913) was one of the first German films to explore the motif of the double.¹ Set in 1820, in the old town of Prague, it tells the story of the student, Balduin, who makes a mysterious bargain with a devilish man named Scapinelli: a purse of gold in exchange for an object of value from his apartment. The transaction concludes – to Balduin's shock and confusion – with Scapinelli animating his mirror image and leading it out of the apartment. Thereafter Balduin is not tormented by the devil nor does he lose his soul. Rather, throughout the rest of the film, his mirror image returns to haunt him, driving him to madness and eventually to suicide. The distinction of the double in *Der Student von Prag* lies in its visual compulsion: the look-alike figure is rejected in favor of a divided self. It is a real part of his very being, which, on account of this transaction, has gained its own consciousness and mobility, and has now become detached from the whole. However, this division does not give Balduin's mirror image agency. It only enables a kind of repossession – ownership moving from Balduin to Scapinelli – in which the divided self must now do the bidding of its new master.

The double in this film has already elicited numerous interpretations production.² Despite the rich analyses of this film, there is no study that has analy-

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0 ; E-Mail: michelle.ami.reyes@gmail.com.

1 | For a thorough background on the film's literary atmosphere of German Romanticism, see Stephen Brockmann: *Der Student von Prag* (1913) and Learning to Look. In: *A Critical History of German Film*. Rochester (NY) 2010, p. 35 f.; Sabine Hake: *German National Cinema*. New York 2002, p. 22; Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*. In: *Expressionist Films. New Perspectives*. Ed. by Dietrich Scheunemann. Rochester (NY), pp. 42–46; Hanns Heinz Ewers: *Von Kinema*. In: *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*. Ed. by Fritz Güttinger. Frankfurt a. M. 1984, p. 22.

2 | For various interpretations on the film, see Otto Rank: *Der Doppelgänger*. In: *Idem: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Leipzig 1919, pp. 267–354; cited in: Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Li-*

zed the visuality of the double within the film's economic codes. The first half of the present article (I.) focuses on the double in *Der Student von Prag* as economically-encoded, arguing that Balduin is primarily a consumer and his double is actualized as the result of his material pursuits. It utilizes Jean Baudrillard's sociological theory, *The Consumer Society*, in order to show how the double in *Der Student von Prag* is a cinematic dramatization of a Marxist critique of human alienation under conditions of industrial capitalist production.³ In analyzing the double as economically-encoded, this article shifts the focus from its association with politically-based anxieties of the disintegrated self to an embodiment of the problems associated with pursuing social mobility through the modern economic schemes of capitalism. The second half of this article (II.) provides a comparative analysis of the double in *Der Student von Prag* and Albert von Chamisso's novel *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). These two stories find their point of mutuality in the bargaining of a part of one's self (Balduin's mirror image and Peter's shadow respectively) for a money purse and the subsequent binding relation that this creates with their devilish dealers. This second section highlights the contract with devil, as well as the wages earned and the loss of identity. It then considers how *Der Student of Prag* makes use Chamisso's tale as a point of departure in order to construct a distinctly modern economic discourse.

THE ECONOMIC DOUBLE

The first segment in *Der Student von Prag* establishes the film's economic frame. A romantic drama, set in an outdoor café, begins to unfold with the subtext, »Es herrscht ein lustiges Leben unter den Prager Corpsstudenten.«⁴ The scene is cluttered with tables and chairs, students are drinking and eating, and women move about as entertainment. The *mise-en-scène* alone reveals the emphasis of consumption in which the desired objects – both for visual craving and culinary appetite – fill up the entire space. Jean Baudrillard aptly describes this phenomenon when he states, »there is all around us today a kind of fantastic conspicuousness of consumption and abundance, constituted by the multiplication of objects, services and material goods, and this represents something of a fundamental mutation in the ecology of the human species.«⁵ The mutation

teratur und im deutschen Stummfilm. Rodopi 2005; Stefan Andropoulos: The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image. In: New German Critique 33 (2006), No. 3, pp. 151-170; Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton (NJ) 1947.

3 | Jean Baudrillard: *The Consumer Society: Myths and Structures*. London 2003.

4 | *Der Student von Prag*. Berlin: Deutsche Bioscop GmbH 1913 [Film].

5 | Baudrillard, *The Consumer Society*, p. 25.

in this scene consists of a distinct lack of interaction between men. Each man sits alone, isolated in his obsessions, including the film's protagonist. Indeed, the spatial organization of men here signifies the socio-economic organization. Balduin sits at a table in the fore, a space reserved for the rich throughout the film; and even though he is currently not wealthy, his placement indicates his preoccupation with money. The separation in this scene also provides the diagnosis for Balduin's future. His desire for social mobility, for wealth and for the consumption of goods, does not allow for greater integration within society; rather it creates an ever-growing gap. He has come to live »beneath the mute gaze of mesmerizing, obedient objects«⁶ and instead of wanting to interact with his fellow man, he can only think of how to gain more things.

The film's charlatan, Scapinelli, becomes the enabler of Balduin's material desires. This proto-romantic figure, who comes dressed in a black suit with a top-hat and cane, creates an immediate association with modern company owners who dictate contracts and prices. Scapinelli's visit to Balduin within his own home in the fourth segment symbolizes the first invasion of modern economics into the personal sphere.⁷ He entices Balduin with a money bag that pours out a large pile of cash, thereby presenting commodities in profusion, for which »piling high are clearly the most striking descriptive features«.⁸ In fact, the pile of wealth becomes of greater significance than the quantity, for it provides »the manifest presence of surplus, the magical, definitive negation of scarcity, the maternal, luxurious sense of being already in the Land of Cockaigne.«⁹ Scapinelli's melodramatic gesture of piling money on Balduin's table reinforces the magical quality of modern economic schemes within capitalism that enables wealth. The money-bag that Scapinelli brings also stands in contrast to the bouquet of flowers that Balduin holds, which he had unsuccessfully attempted to use earlier in courting Countess Margit. (Count Schwarzenberg had brought a bigger bouquet, forcing Balduin to retreat back to his room, flowers still in hand.) Scapinelli even mocks this bouquet and, in offering him the money purse, insinuates that modern courtship should be conducted not through romance but through economic transactions. The amount of money, however, that Scapinelli provides Balduin allows for more than just his courtship with Margit. He offers money in excess, a »prodigious fecundity.«¹⁰ But this, as Baudillard

6 | Ibid

7 | The division of space within Balduin's home, and in particular Scapinelli's positing within it, also plays a significant role. For an interpretation of the formal aspects of this scene, see Leon Hunt: »The Student of Prague«: Division and Codification of Space. In: *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*. Ed. by Adam Barker. London 1990, pp. 389-401.

8 | Baudrillard, *The Consumer Society*, 26.

9 | Ibid.

10 | Ibid.

argues, is precisely the point. In terms of the consumer's desire for excess, he states, »we find here the fervid hope that there should be not enough, but too much – and too much for everyone [...]. And this metonymic, repetitive discourse of consumable matter, of the *commodity*, becomes once again, through a great collective metaphor – by virtue of its very excess – the image of the *gift*, and of that inexhaustible and spectacular prodigality which characterizes the *feast*.«¹¹

In return for the money, Balduin signs an agreement: »Ich bestätige den Empfang von 100.000 Goldgulden. Ich gebe dafür Herrn Scapinelli das Recht, aus diesem Zimmer mitzunehmen, was ihm liebt. Prag, den 13. Mai 1820.« In this economic contract, the exchange centers around supposed equal items of worth. Balduin will receive 100.000 florins of gold in exchange for something of value in his room. The exchange is at the heart of the fable of the consumer society. Balduin's reward is not the result of his hard work or of any sort of production process, rather it is presented to him as a miracle, a supernatural actualization of his wishful thinking. Consequently, Balduin takes on a »consumer mentality,« in which consumption is governed by a form of magical thinking. Indeed, for Balduin, daily life is governed by a mentality based on miraculous thinking. In a moment that attests to his utopian thinking, Balduin views Scapinelli as the plentiful capitalist owner, who distributes his wealth generously to those who have less. Balduin eagerly accepts the contract, telling Scapinelli, »ein sonderbarer Kanz – aus meiner Bude – bitte – was Euch beliebt.« His thinking reveals that he experiences Scapinelli's (and hence the capitalist's) aid as something natural and expected.

But it is exactly this economic pact that actualizes the double. Scapinelli reveals that his choice of possession is nothing less than Balduin's reflection (his »Ebenbild«). Scapinelli has not given away his money purse in a utopian attempt for equal wage distribution, but rather as a purchase for Balduin's own body. Balduin has inadvertently sold his self for money. The result is a split between subject and commodified object. The film once again illuminates this economic split in its spatial organization. The left half of the screen is allocated to Balduin as subject and the right half of the screen for his double with Scapinelli standing in between the two selves thereby highlighting his instigation of their split. The commodified object then leaves the mirror and exits the lodgings. His exit signifies the beginning of the opposition between the subject and the mirror image as object. The commodified object is now under the control of a new owner, Scapinelli, and must do his bidding. Balduin as subject has neither knowledge nor agency to counter this force. Nevertheless, these two selves continue to engage in a complex *pas de deux* of construction and counter-construction. The two selves are bound, in using Baudillard's terms, by »gold and gold alone,« namely commodity logic and exchange value.¹² Eventually the two spaces they

11 | Ibid.

12 | Ibid., p. 188.

occupy converge in a dramatic and destructive manner revealing that this economic split cannot be sustained indefinitely.

Balduin, however, not yet fully conscious of the implications of this economic bargain, begins his ascent to high society. The seventh segment in *Der Student von Prag* makes two statements to this effect: »Für Balduin ist jetzt eine neue Zeit angebrochen« and »Balduin ist zu einem Ball beim Statthalter auf die Hofburg eingeladen.« The ball is a significant moment in his social mobility. This is evident, first, in his spatial movement throughout this scene: »Balduin enters from the extreme rear of the frame, repeating his movement from far to near [...]. He moves not only into a new, bourgeois society but directly into the privileged space occupied by the Countess«. ¹³ Second, it is at the ball that he begins officially courting Margit. His consumption of wealth has laid hold of the whole of his life such that all of his activities – material objects, bourgeois behavior, social engagements and even love interests – become sequenced into one combinatorial mode. This organization is termed by Baudillard as »the phenomenology of consumption,« in which a »perfected ›consummated‹ [*consummé*] stage of evolution [...] runs from affluence pure and simple, through interconnected networks or objects, to the total conditioning of action and time.« ¹⁴ In other words, Balduin's consumerism homogenizes his life and as such he inadvertently becomes complicit in making his consumer identity his only identity. His courtship, for example, which begins at the ball, is not only made possible by his possessions, it is also driven forward by it. In this new encounter with Margit, Balduin does not bring a bouquet of flowers. Rather, his new gift to her is simply himself, a wealthy man who possesses material objects.

Balduin's pursuit of social mobility, at the same time, initiates the return of the double. This commodity returns as a phantasmagoria (literally: a ghost in the marketplace). ¹⁵ It breaks into Balduin's ever-growing »transcendent, autonomous and abstract sphere« ¹⁶ of consumeristic living and draws him out to the balcony at the governor's mansion in order to confront what is real. Though Balduin may think he is a wealthy man, the double's position at the outermost edge highlights the continuation of his poverty. This juxtaposition is also highlighted in their dress. Though Balduin is now better dressed, the double's clothes reflects his former existence as a student. The confrontation with his poorer, commodified self initiates a »dizzying whirl of reality.« ¹⁷ Balduin as subject is confronted with two forms of knowledge: the dimensions of his consumption (his needs and desires) and those of his commodification (his limitations). The-

13 | Hunt, »The Student of Prague,« p. 400.

14 | *Ibid.*, p. 29.

15 | For more on Baudrillard's use of »phantasmagoria,« see David Clark: Jean Baudrillard. Fatal Theories. Oxon 2009, p. 110.

16 | Baudrillard, *The Consumer Society*, p. 35.

17 | *Ibid.*, p. 34.

se two forms of knowledge make manifest that the confrontation is »not merely [the result of] the subject becoming object, nor just the loss of this reified self: it is above all the [result of the] continual visitation of the subject by the self-same subject become object, the inescapable haunting of oneself by oneself.«¹⁸ Balduin, however, rejects the received warning. The double disappears and he returns to the ball.

The double's hauntings, however, do not merely serve to highlight residual poverty. Rather, they foreshadow the pending climax of commodification, namely violence. In the seventeenth segment of the film, the double kills Margit's fiancé, Count Schwarzenberg, in a duel, and Balduin can only stare in horror at the crime committed. This is the real problem of consumerism in the film. Since it is »aimless and objectless,«¹⁹ it becomes the breeding ground for other aimless and objectless acts, the greatest of which is violence. Indeed, as Baudrillard argues, »violence and affluence go together; they have to be analyzed together.«²⁰ That is, the wealthy – often because of boredom, other times for reasons of competition – can be just as violent as the poor. The act of murder fully deconstructs the mythical thinking surrounding Balduin's economic contract with Scapinelli. His affluence does not construct a paradise. Instead it allows Scapinelli to construct a dystopic society in which economic owners enslave their laborers and utilize their bodies for suspect purposes. Count Schwarzenberg had been a romantic competitor to Balduin for Margit's hand; but he may have been an even greater economic competitor to Scapinelli. Thus, from an economic perspective, Scapinelli uses Balduin to eliminate an economic threat.

It is only in the last few segments of the film that Balduin reaches a vague level of self-awareness. Balduin recognizes what Scapinelli has done to him. He is now »a being turned inside out, changed into something evil, into its own enemy, set against itself.«²¹ His only resort is to confront and destroy his commodification. He pulls out a gun and shoots the double, causing the mirror behind to shatter and his image to disappear. But Balduin's attempted agency in this final moment is too late, for a change in power has already taken place between him as subject and his mirror image as object. Leon Hunt describes how »this is marked directly by a reversal of position within the frame.«²² The divided frame becomes crossed such that Balduin now sits in the right half of the screen, while his double occupies the left half. The arrangement of space reveals that when Balduin fires his gun, he has done nothing more than shoot himself. He has been alienated to such an extent that his commodified self has become his only self and thus to kill it is to end his own life. In this confusion of

18 | Clark, Jean Baudrillard, p. 110.

19 | *Ibid.*

20 | *Ibid.*, p. 175.

21 | *Ibid.*, p. 190.

22 | Hunt, »The Student of Prague«, p. 401.

identities, the film presents »a pivotal scene, not of redemption and restoration, but of destructions.«²³ Scapinelli's return to the scene thereafter confirms this. This was the fine print in the bargain: the exhausted laborer is no longer of use. Scapinelli rips up the agreement over Balduin's dead body to sanction the completion of his investment and, implicit in his departure is his search for a new worker whom he can exploit in this manner.

THE FILM'S ROMANTIC ROOTS

In a number of ways, this film's mirrored double distinguishes itself from the rich heritage of 19th century German Romantic doubles.²⁴ It differs from the look-alike Sandman figure (Giuseppe Coppola and Coppelius) in E.T.A. Hoffmann's *Der Sandmann* (1817) and from the look-alike husband (Firmian Stanislaus Siebenkäs and Hoseas Heinrich Leibgeber) in Jean Paul's *Siebenkäs* (1796/97), as well as from the gendered double (Jupiter and her husband) in Heinrich von Kleist's *Amphitryon* (1807). The reason for the difference lies in the monetary discourse of the film. Balduin replaces his image for gold; the double is a manifestation of his actualized monetary desires. However, money is not lacking even in the Romantic prototypes. Interestingly, the depicted triad of money, identity and ownership does find its roots in one particular German Romantic tale: Albert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814).²⁵ In it, the protagonist, Peter, sells his shadow to an old man in a grey suit (later revealed as the devil himself) for Fortunatus's fortune bag. No official contract is signed. A

23 | Clark, Jean Baudrillard, p. 115.

24 | This is in part because its narrative stems from an earlier source. For a comparison of the film *Der Student von Prag* with the 15th century »Märe« *Der Student von Prag* by Peter Schmieher, see Sarah Westphal-Wihl: »Vergesellschaftung« in »Mären« transmission: Peter Schmiehers »Der Student von Prag«. In: MLN 101 (1986), pp. 670–694.

25 | Albert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Chamisso, Erläuterungen und einer Bibliographie von Karla Müller. Munich 1994. The idea of a mirror image can also be found in other well-known 19th century stories, including E.T.A. Hoffmann's tale *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (1815), Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) and his story *The Fisherman and His Soul*, and Edgar Allen Poe's *William Wilson* (1839). It is possible that these other stories also had an influence in the film's construction of the double, especially since the principal actor, Paul Wegener, considered Hoffman and Poe his favorite authors (his »Lieblingsautoren« [Bär, *Das Motiv des Doppelgängers*, p. 556 f.]). Nevertheless, Peter Schlemihl was also of interest to Wegener, who went on to act in and coordinate a film entitled *Peter Schlemihl* (Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited*. In: *Expressionist Film. New Perspectives*, p. 48).

simple handshake suffices. Whereupon Peter writes in his letter, »Er schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füßen, leise von dem Grase lösen, aufheben, zusammenrollen und falten, und zuletzt einstecken.«²⁶ Chamisso's tale does not have an actual double. Nevertheless, the affinities between Balduin's mirror image and Peter's shadow, in particular the economic codes attached to both, are striking.²⁷ The following section first explicates the purchase of Peter's shadow for money in Chamisso's tale before preceding to an analysis of how the double discourse in *Der Student von Prag* borrows from this text while at the same time rendering it anew.

Albert von Chamisso's *Peter Schlemihl* is framed by economic concerns. The story introduces a poor man named Peter, a man with only a little »Habseligkeit,«²⁸ who comes to meet Mr. John, a man who owns »ein großes, neues Haus, von rot und weißem Marmor mit vielen Säulen.«²⁹ The quest is simple and clear. The former hopes that the latter will become his benefactor. As such, this tale sets up an allegorical reflection of economic issues within 19th century Germany. Social mobility was virtually impossible for the lower class. Lack of educational opportunities, among other variables, ensured a closed class structure. However, if a peasant could find himself a benefactor, improvement was perhaps possible. This sort of narrative was not only popular during German Romanticism. It can also be identified in numerous folk and fairy tales throughout the 16th and 17th century. From »Cesarino de' Berni« in Giovan Francesco Straparola's *Le piacevoli notti* (1550/53) and »Il mercante« in Giambattista Basile's *Lo cunto de li cunti* (1634) to »Der gestiefelte Kater« in the Brother Grimm's *Kinder- und Hausmärchen* (1812), these tales maintain that heroes and heroines from humble beginnings can achieve a heaven-on-earth happy ending through a dramatic social and economic rise.³⁰

The real benefactor in Chamisso's tale, however, is no man (although he has all the appearances of one). It is the devil himself, posing as Mr. John's servant. In this guise, the devil removes himself of any traditional symbols. Instead of any references to the color red, he wears a grey suit. Though the source of his supernatural powers is not fully explained, it appears at the very least to be

26 | Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, p. 7.

27 | For a general discussion on reflections and shadows in 19th century literature, see Ernst Fedor Hoffmann: *Spiegelbild und Schatten. Zur Behandlung ähnlicher Motive bei Brentano, Hoffmann und Chamisso*. In: *Lebendige Form: Interpretationen zur deutschen Literatur*. Festschrift für Heinrich E.K. Henel. Ed. by Jeffrey L. Sammons and Ernst Schürer. Munich 1970), pp. 67–88; Victor I. Stoichita: *A Short History of the Shadow*. London 1997.

28 | *Ibid.*

29 | *Ibid.*

30 | For a more detailed analysis of rise folk and fairy tales, see Ruth Bottigheimer: *Fairy Tales: A New History*. Albany (NY) 2009.

subsumed within the mundane. Whenever one of Mr. John's guests make a wish, no matter what the object of desire may be, he pulls it easily out of his pocket – from a bandage and a small letter-case to a beautiful Dolland's telescope, a Turkish carpet and tent, and even three horses with saddles and bridles. Near the end of the party he appears out of nowhere in front of Peter and, as the tale describes, »Er nahm sogleich den Hut vor mir ab, und verneigte sich so tief, als noch niemand vor mir getan hatte.«³¹ The old man's temperament matches his dress; he is quiet (»leise«) and acts like a beggar (»Im Tone eines Bettelnden«). Peter in turn finds himself oddly attracted to him. The devil's behavior and speech intentionally embodies a master-servant discourse. His lack of religious symbolism, his removal from the middle class, his subservient position – all of these elements combine to trick and disarm his audience. For it is exactly the man dressed like a servant who is the master. It is the poorest of the characters who is a benefactor. But more significantly it is the devil who is the real benefactor and not Mr. John. As such, this tale actually deconstructs the notion of a natural actualization of the peasant wish-fulfillment. The only means of gaining money and other material possessions is through the devil alone. It is no surprise then that in the moment that the old man approaches Peter, Mr. John has completely disappeared from the narrative.

Peter's relationship to this devilish benefactor is based on a monetary exchange. The old man tells him, »ich [habe] wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne, und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füßen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?«³² The devil desires Peter's shadow. He describes it as »beautiful« and »made by the sun.« In these two phrases, the devil speaks metaphorically of God's creation of man. In the same way that man is created in the image of God, the light gives form to the shadow. To take away the shadow is to take away a part of the created image and thus man's inherent worth.³³ In exchange, he offers Peter Fortunatus' fortune-bag, a

31 | *Ibid.*, p. 5.

32 | *Ibid.*, p. 5 f.

33 | For other interpretations of Peter's shadow, see Alice A. Kuzniar: »Spurlos ... verschwunden«: »Peter Schlemihl« und sein Schatten als der verschobene Signifikant. In: *Aurora* 45 (1985), pp. 189–204; Ernst Loeb: Symbol und Wirklichkeit des Schattens in Chamisso's Peter Schlemihl. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 15 (1965), pp. 398–408; Paul Neumarkt: Chamisso's Peter Schlemihl (A Literary Approach in Terms of Analytical Psychology). In: *Literature and Psychology* 17 (1967), pp. 120–127; Marko Pavlyshyn: Gold, Guilt and Scholarship: Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihl. In: *German Quarterly* 55 (1982), No. 1, pp. 49–63; Franz Schulz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamisso's Peter Schlemihl. In: *German Quarterly* 45 (1972), pp. 429–442. In particular, for a homosexual reading

purse filled with an unlimited supply of gold. The bargain that ensues is thus a reductive sale. Peter allows something of infinite spiritual value to be purchased and commodified. His image is lost and all that is left of his external identity is a bag of coins. The entire exchange is wrought with biblical and specifically creation references. Like Adam and Eve in Eden, who are expelled after eating the fruit, so too is Peter shunned from Christian society for having no shadow. There is no doubt that Mr. John and his guests, on account of their dealings with the devil, are also lacking in shadows. But, unlike the Christians in the tale, they neither notice nor care. The devil is creating his own community, his own anti-Eden, filled with shadow-less people. In this community, money has no real value because everyone has become entirely dependent upon the devil and his supernatural pocket. In this way the topic of wealth in *Peter Schlemihl* becomes subsumed within a greater discourse on the battle between good and evil.

Der Student von Prag similarly provides an allegorical reflection of real economic issues and conflicts in the Wilhelmine era. Like the Brother Grimm's folk and fairy tales, the film records the breakdown of an old world structure. It reflects both the aspiration and disillusionment of the Industrial Revolution. This was a time of structural transformation for Germany, including a shift from a nation based on agriculture (an »Agrarstaat«) to one defined by its industrial base (an »Industriestaat«). By 1913 the Wilhelmine era was one of the major trading and exporting nations of the world whose volume of exports and imports had grown fourfold between 1880 and 1913.³⁴ Like Peter Schlemihl's quest in Albert von Chamisso's tale, this film records the bourgeois expectations of economic advancement that these structural transformations promised, namely the desire to escape a rigidly stratified society. Millions of men and women who lived in the German Empire were hoping to improve their economic and social situation through occupational mobility. The expansion of the economy, the growing differentiation and complexity of most spheres of life, and the inflation of the administrative apparatus resulted in a considerable quantitative growth of jobs and positions. White-collar employees emerged beside blue-collar workers as industry and commerce slowly moved toward larger units of organization. By 1907 they made up approximately six percent of all those employed in industry.³⁵

of Peter's shadow, see Richard Block: Queering the Jew Who Would Be German: Peter Schlemihl's Strange and Wonderful History. In: seminar 40 (2004), No. 1, pp. 93-110; John L. Plews: »Aus dem Gesicht verloren«: Lavater's Physiognomical Shade and the Coming-Out Story of Chamisso's Peter Schlemihl. In: seminar 40 (2004), No. 4, pp. 327-348.

34 | Volker Rolf Berghahn: Imperial Germany, 1871-1918: Economy, Society, Culture and Politics. New York/Oxford 2005 [1994], p. 3; online: https://books.google.de/books?id=W0thZxyMrMC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [2016-02-15].

35 | *Ibid.*, p. 45.

The quest in the film is thus endowed with a certain revolutionary potential. Individual economic advancement is linked to larger issues of social change.

It is this desire for economic advancement that prompts Balduin to conduct dealings with Scapinelli. In prototypical fashion, Balduin is neither prince nor peasant and his double also parallels a kind of middle-class man. The allegory of Balduin is in many ways quite simple: he represents the bourgeois of the Wilhelmine era who had begun to experience the alienation that comes from the discovery that one's qualities (represented here by Balduin's excellence in fencing) does not count in the world unless accompanied by a personal fortune. Scapinelli, on the other hand, is much more complex. His name alone is an intentional harkening back to the bewitched world of the German Romantics.³⁶ He is the character who everyone knows, but no one talks to. His dress (e. g. his black clothes, the scarecrow, his eyeglass) along with his position within society cause people to be both curious about him and at the same time take great pains to avoid him. But, significantly, Scapinelli is not the devil. Nor is his gold purse mythical; it can be emptied. He is instead firmly planted within the natural world, figuring quite simply as a powerful (but not supernatural) man. In this film Scapinelli allegorizes the introduction of capitalism into the Wilhelmine society via industrial monopolies such as the Stinnes Empire, IG Farben and Vereinigte Stahlwerke.³⁷ The fantastic element, the fairy tale moment in the film that has the potential to change the socio-economic future, is Balduin's pact with Scapinelli. While this action resembles the Faustian pact, it is conducted in a modern fashion through a legal contract. It is a wage agreement similar to those set up between management and labor. The signing not only points to the rise of organized capitalism, such as the institutionalization of cartels and the structure of power that was its foundation, but also reveals the rigidity of the German economy which encouraged bureaucratic mechanisms of resource allocation.³⁸ For this reason *Der Student von Prag* no longer needs an actual devil figure. By the beginning of the 1900s, powerful men with great resources of capital had arrived on the scene, assisting as well as manipulating the lower classes with ease. Capitalism, as represented by Scapinelli, had become the new devil.

The relationship between man and devil in *Peter Schlemihl* and *Der Student von Prag* features as the economic climax in both, but it is also the greatest difference between them. In *Peter Schlemihl*, the devil continually resurfaces,

36 | For a comparison of Scapinelli to Mephistopheles in Johann Wolfgang von Goethe's »Faust« (1806), see Lotte Eisner: *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley (CA) 2008, p. 40; for a comparison between Scapinelli and Dr. Caligari, see Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York 2000, p. 82; Elsaesser, *Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males*, p. 50.

37 | Detlev Peukert: *The Weimar Republic*. Frankfurt a.M. 1987, p. 114.

38 | *Ibid.*

wanting to make one more deal with Peter: his shadow in exchange for his soul. The devil's contract reads: »Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele nach ihrer natürlichen Trennung von meinem Leibe.«³⁹ The tale constructs a traditional religious commentary in which the devil wants to control the whole person – in this life and the next. In *Der Student von Prag*, there is no discourse on the soul whatsoever. Balduin's mirror image is his self, which Baudrillard argues, »has literally taken over that moral and ideological function from the soul,«⁴⁰ and, having signed this over to Scapinelli, there is no more to take. Unlike in *Peter Schlemihl*, Scapinelli's full possession of Balduin only requires one economic transaction and, once completed, Balduin has no way of nullifying it. Scapinelli's contract thus proves to be more binding than that of Peter Schlemihl's devil and, for this reason, he is not compelled to have a »haunting« presence in the film. In *Peter Schlemihl* the devil loses in the supernatural battle for a man's soul, but in *Der Student von Prag* the capitalist ultimately triumphs over the dead laborer. In this progression from German Romantic tale to Neo-Romantic film, the capitalist owner is also more powerful than the traditional devil.

39 | Ibid., p. 31.

40 | Baudrillard, *The Consumer Society*, p. 129.

Special Section I
Schwerpunkt I

Reinhard Jirgl



© Sigismund von Dobschütz

Die präparierte Schrift

REINHARD JIRGL*

In meinem Vortrag möchte ich einige der Überlegungen nachzeichnen, die mich vor einer Reihe von Jahren dazu gebracht haben, in meinen literarischen Arbeiten zu der üblichen syntaktischen zwei zusätzliche Ebenen einzuführen, des Weiteren einige Variationen bei der Interpunktion. Eine Entscheidung, die mir bei denjenigen, die zu allen Zeiten immer schon und ganz genau wissen, was Literatur ist, nicht nur Freunde eingebracht hat.

Weil eine solche Entscheidung in einem zwar von mir verspürten allgemeinen Mangel, der, wie ich zeigen möchte, ursprünglich gar nicht in mir, sondern vielmehr im Gemeingut verschriftlichter Sprache begründet liegt und in der verbindlichen Duden-Norm sein Regelwerk und auch seine Aushärtung findet, wird mein erster Exkurs auch mit dieser Allgemeinheit sich beschäftigen. Denn aus der Sicht des kommunizierenden Menschen ist gerade die allgemeinste Sprachebene zugleich die unterste wie auch diejenige, die Menschen am weitesten miteinander verbindet.

EXKURS 1

ZUR ALLTAGSPRODUKTIVITÄT VON ENTTÄUSCHUNG UND DEREN FOLGEN

Geht man den beiden Begriffen *Alltag* und *Enttäuschung*, die so verschiedenen Ordnungen angehören, nach, um für beide den verbindenden Ort zu entdecken, so wird man rasch auf *die menschliche Gesellschaft* treffen. Diese verwirklicht den Menschen, wie sie von Menschen verwirklicht wird – solch gegenseitige Bedingtheit erschafft für den Menschen die Pflicht, sich zu integrieren. Gelingt ihm dies, ist er, wie Soziologen sagen: *well integrated*, dann wird dieser Mensch in seiner Mitteilungsfähigkeit sich innerhalb des Sprachrahmens von Gesellschaft bewegen. Er wird, mit seinen Sinnen für Wirklichkeit, die zum einen

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0.

Vortrag an der Universität Duisburg-Essen im Rahmen des *Poet in Residence* am 13. November 2012 (leicht gekürzte Fassung).

ihm selbst Sinn verleihen und zudem nach Ausdruck und Mitteilung verlangen, im Wesentlichen die Sprache als Materialsprache aus ebenjener Gesellschaft zu den Dingen begreifen als ein *Mensch der Kommunikation*. Diese – im Gegensatz zur *Information* – bedient sich bekanntlich im hohen Maß verschiedenster »Sprach-Fertigteile« aus Floskeln und anderen, festen Standards.

Die Bedeutung für den Gebrauch solcherlei Standards lässt sich wie folgt ermitteln: 1.) Durch den allgemein hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrad innerhalb der Umgangssprache geben sie Zeugnis von der Suche des Sprechers bzw. Schreibers nach Anschluss an die übliche Redeweise zum Zweck des sich sozial Machens, des Sicheinbettens in den herrschenden Umgangston in einer Gesellschaft. – 2.) Damit erfolgt von Seiten des Sprechers absichtsvoll der Verzicht auf Originalität. – 3.) Der häufige Gebrauch solcher Wendungen im literarischen Schreiben ist das Bekenntnis des Autors zum Konventionalismus, mithin zum Gegenteil von literarischem Kunst-Willen.

I. Sprach-Standards

die-Seele-baumeln-lassen	Angebot=das-man-nicht-ablehnen-kann
Nerven-wie-Drahtseile	das-Heft-des-Handelns
Der-Stoff=aus-dem-die-***-sind	ein-***-wie-es-im-Buche-steht
Neue-***-braucht-das-Land	ein-Bilderbuch-***
ein Bild-des-Grauens	eine Schneise-der-Verwüstung

II. Kategorien-Standards

Im Unterschied zu I. markiere ich in meinen Texten Wörter mit Bindestrich bei verallgemeinernden Prinzipien; im Sprachgebrauch plakative, als Kategorien verwendete Begriffe, beispielsweise:

der-Mensch die-Politik das-Ich

Die Markierung der absichtsvoll verwendeten Floskologie im Satzbau beispielsweise mittels durchverbundener Wortfolgen macht sich notwendig wegen der Abbildung einer damit in Verbindung stehenden *Sprach-Gestik im Text* – einer besonderen Form der *Mimesis*. Jemand, der im Gespräch inmitten einer Gruppe mit Floskologie, die eventuell dem Umgangston dieser Gruppe entspricht, sich gemein zu machen und dadurch Anschluss an diese Gruppe zu finden sucht, der, das kennen Sie, wird eine dementsprechende Körpersprache herzeigen: eine aus Gefälligkeit, Hinwendung bis hin zur Anbiederung sowie Unterwürfigkeit bestehende Gestik, Tonalität, Körperhaltung und Mimik.

Diese sprachlichen Wendungen sind zeitlich instabil; sie wechseln mit dem Wandel der umgangssprachlichen Gepflogenheiten, und diese wiederum sind abhängig vom gesellschaftlichen und politischen Gesamtzustand. Das Reser-

voir dessen aber dürfte über die Zeiten hinweg annähernd konstant bleiben, tragen sich doch in diese phonemischen Einheiten unmittelbar die Zeit-Erfahrungen ein. Somit durchziehen diese Formen umgangssprachlicher Wendungen stets das gesamte Sprach-Gebäude, sie finden sich auf allen sprachlichen und stilistischen Ebenen, in allen sozialen Verhältnissen; sie geben somit *in nuce* Auskunft über den inneren Zustand einer für den Text aufbereiteten Person in seiner sozialen Umwelt. – Genau hierin besteht übrigens ein Dilemma für den historischen Roman: Wenn der Schreiber die unoriginelle historisch bedingte Kommunikationssprache in Verbalität und Gestik nicht kennt, wird der historische Roman zur bloßen Travestie auf die Historie und bestätigt die Plattitüde, dass der Begriff Gegenwartsliteratur eine Tautologie sei. Besitzt der Schreiber derlei Kenntnisse, besteht die Gefahr, dass sein Roman über eine andere Zeit zur aktuellen Zeit in seinen Hauptzügen unverständlich, also langweilig gerät oder kunstgewerblich.

Sprache-haben setzt das In-sich-selber-Gehen voraus. Je tiefer in die Schichtungen des Ich hinabgestiegen wird, desto unpersönlicher, allgemeiner mit einem Wort: desto typischer wird der Mensch in seiner »Sprachlichkeit«. Ganz unten – »auf dem Grund der Seele«, wie man früher sagte – dort ist des Menschen allgemeinstes Gut: das wirr verteilte Reservoir der Wörter, das Arbiträre der Zeichen. Vom uralten Regelwerk sinnstiftender Grammatik nicht allein den Gebrauch der Wörter, sondern bereits den Zugriff auf Wörter und Zeichen bestimmen und steuern zu lassen, macht das Wort in dieser untersten Schichtung – im Gegensatz zu allen »Tiefsinn-Mythologien« – nicht der verfeinerten Individualisierung zugehörig, sondern zu einer der »wilden Ursprache des Anfangs« vergleichbaren Schicht. Hier unten sind Sprache, Gesellschaft und Wirklichkeit, aus der Perspektive des in-sich-gehenden Menschen gesehen, identisch. Und was wir *Muttersprache* nennen, darin findet sich gewiss unser tiefstes Empfinden für Wirklichkeit; hier liegt auch die Herkunft von Lust und Kreativität. Genauer gesagt: Des *kreativen* Menschen Zugriff auf Wörter und Zeichen ist ein individueller, zeit seines Lebens sucht er nach Identität und Einsicht mit sich, der Welt und den Dingen in der Welt, was ihn von dieser unteren Sprachschicht schließlich sich abheben lässt.

Nicht also in seiner Tiefe, sondern allein auf seiner Oberfläche, dieser dünnen, instabilen Schichtung des Ich, ist der Mensch individuell; auf dieser glitzernden Staubschicht der Wörter – dort und nur dort oben erhält er seine Originalität. Möglichkeit bzw. Fähigkeit, in-sich-zu-gehen, seinen Bestand an Wörtern zu befestigen, um durch deren Allgemeingut in den untersten Sprachschichten selber allgemein, d. h. sozialisierbar und innerhalb einer Gesellschaft mitteilbar werden zu können, entscheidet über des Menschen Fähigkeiten, in einer Gesellschaft als integrierbar sich zu erweisen. Späterhin, innerhalb der Gesellschaft durch den Umgang mit den Regeln der Wörter und Zeichen ordnenden, gruppierenden und umgruppierenden Grammatik erfährt Sprache ihre fortlaufenden Sinn- und Bedeutungswandlungen. Alles Denken des Men-

schen heißt Denken in und mit den Wörtern. Die später zu Schrift gewordene Sprache, dem Gemeingut der Anfangsschicht entstammend, bringt, durch die hierarchischen Ordnungsprinzipien der Regularien, Sprache und Wirklichkeit in Form von Gesellschaft zusammen. So lässt das Individuellste das Flüchtigste bestimmen. Das macht den in der Wirklichkeit seiner Sprache denkenden Menschen in diesem Sinn zu einem ewigen Anfänger. Denn *Anfangen* bedeutet auch den Beginn von Tätigkeit, und diese ihrerseits bekundet das Eingeständnis wahrgenommenen Mangels und bedingt somit die Arbeit – hier die Arbeit an der Sprache – gegen das empfundene Ungenügen am Bestehenden.

Solch banale Tatsache muss bereits das Kind empfinden, nicht selten schmerzlich, rührt doch jenes wahrgenommene Ungenügen zunächst aus den die Menschen belagernden, sie umzingelnden und verbergenden Gegenständlichkeiten her, aus denen all jene gesellschaftlichen Verhältnisse der Zulassung sowie der vielseitigen Beschränkungen und Ausschließungen erwachsen. Unbehagen an jener Disharmonie im vorgesetzten Dasein drückt dann aus dem Mund des Kindes das festgehakte, unzählige Male wiederholte Fragen nach dem *Warum?* aus, womit es im erwachenden Verstehenswillen die Welt der Dinge, Tiere und Menschen durchläuft, und erst vom entschieden genervten *Hör auf!* des Erwachsenen sich abrupt unterbrochen, zum Schweigen gebracht sieht und die Fragenfortsetzung nicht wagt. Und irgendwann, nach der zigsten Zurückweisung, unterbleibt das Fragen ganz, die Fühlhörner zur Neugierde bleiben eingezogen. Man hat sich gefügt: ins Gegebene, in die Normen, in die kurze Leine des vorgesetzten Alltags. Solcherart Sichfügen allerdings kann das fundamentale Bedürfnis des Menschen nach Gemeinschaftlichkeit und Lebenssicherheit erfahrungsgemäß nur solange versprechen, wie es ebendieses Versprechen nicht einlösen muss. Der frühe Eindruck, alles Spielzeug sei bereits im erlebten Anfang zerbrochen und mit dem Spiele suchenden Menschen entzweit, prallt späterhin am erhärteten Tatsachensinn des Erwachsenen ab. Indes nicht immer ohne Folgen.

Aus der Erfahrung nicht dauerhafter Identität mit den drei Säulen für menschliches Dasein – Wirklichkeit, Sprache, Gesellschaft –; aus frustrierender Alltäglichkeit versagter Einsicht von Mensch und Welt angesichts der Entzweiung der realen Welt mit dem ganzheitlich vorgestellten Menschen erwächst ihm neben der so entstandenen Enttäuschung auch die Chance zu einer Strategie im Einsatz seiner Erfahrung mit jenen drei die Oberfläche von Gesellschaft tragenden Säulen, und Enttäuschung zielt auf Ent-Täuschung dieser Phänomene.

Ent-Täuschung bedeutet Enthüllung. Und einer Skulptur vergleichbar erscheinen Wirklichkeit, Gesellschaft und Sprache vom selben hierarchischen Prinzip wie von einem Rückgrat durchzogen und beherrscht: sowohl das Ich des Einzelwesens als auch die Gesellschaft in Form der Grammatik zum Befestigen der gesellschaftlichen Sprache. Niemals und nirgends am Ursprung, treffen wir stets auf solchermaßen vorsortierte, hierarchisch gruppierte Phänomene, die unser Denken, Sprechen, Handeln leiten, indem sie generalisieren

und totalisieren. Darin im eigentlichen Sinn kommt die politische Macht dieser allgemeinsten Schicht zur Wirkung; die generalisierende und totalisierende Weisung der Grammatik gibt der aus ihr hervorgehenden Sprachregulierung »von ganz unten« ihre entpersönlichende Struktur: die *korrumpierte*, die *unterworfen* Sprache. Das subjektiv Selbstverständliche im Leben und Sprechen – die Anpassung an die je gültigen Normen – ist oftmals das objektive Hindernis für individualisiertes Leben und Sprechen.

Entgegen dem Augenschein ist diese von uralten Regeln geprägte Sprache daher die »wilde« Sprache, weil sie die Oberflächenschicht des Ich, dort, wie erwähnt, jedes Menschen Originalität, die ihn mit *seinen* Wörtern in *seiner* Sprachfindung von allen übrigen unterscheiden könnte, negiert, nicht zulässt, sondern mit der rigorosen Geste des Gesetzgebers das normative Sprachraster aufprägt und überwacht. Wildheit aber hat nichts mit Freiheit zu tun, ebenso wie der hemmungsloseste Mensch nicht der freieste ist. Mit anderen Worten, die »wilde« Sprache verhält mit diktatorischer Geste jegliches Sprechen und Schreiben vollkommen im Bereich der Kommunikation, während alle übrigen davon abweichenden Formen mehr und mehr der Ausdrucksseite von Sprache, der Information, zustreben. Hierher gehört der alte Satz der Informatiker: »Je mehr Kommunikation, desto weniger Information.«

Aus Ent-Täuschung muss neuerlich Enttäuschung werden, die den so Enttäuschten zurücklässt in seiner Trauer über die Verwehrung, *seinen* Willen zum Ich in *seiner* Sprache zu entfalten oder zu verfallen, an den Wörtern sich zu bereichern, damit bislang nicht bestehende Wort- und Satzkonstruktionen zu schaffen. Denn vielleicht ist diese Lust ja *nur meine* Lust?, diese Trauer trage *nur ich*?, diese Einsamkeit ist *nur meine*? Welchem Regelwerk diktatorischer Allgemeinheit sollte ich sie und mich dann unterwerfen und warum? Sollte die Angst so vieler, einer Gemeinschaft, einer Familie, Partei, einem Klüngel oder einem Verein nicht anzugehören, tatsächlich auch *meine* Angst sein? Und sollte ich mich daraufhin, wie ebenso viele, unter allen Umständen den Gesetzen der unheiligen Kommunikation unterwerfen? Warum sollte ich so etwas wollen müssen? Die kindliche, einst vom Erwachsenenangebot abgebrochene Warum-Fragenserie findet somit im Erwachsenen ihre Fortsetzung; sie hatte auf die Schrift warten müssen. – Sobald also der solchermaßen erneut Enttäuschte allein zurückbleiben muss, wird er von seiner vorgestellten Individualität – dem Anspruch, *von sich zu informieren* – nicht lassen und ihn somit zum wiederholten Reagieren innerhalb von Sprache und Gesellschaft bringen.

Noch etwas kommt hinzu: Das Wort ist bekanntlich nicht nur Träger für Mitteilbarkeit geistiger Inhalte von den Dingen und Erscheinungen, nicht allein, wie Vilém Flusser sagte, »ein Triumphruf des zum Geiste drängenden und Geist gewordenen Lebensstroms«, getragen vom Atem des Sprechers oder von der Hand des Schreibenden, sondern das Wort ist auf unmittelbare Weise Objekt, ist Werkzeug und Schauplatz für Tätigkeiten schlechthin! Das Wort verweist somit auf eine eigene Physis und, weil es wesentlich ist, auf Charak-

ter. Die griechische Etymologie von »Charakter« ist »charásein« und bedeutet, »ein Schriftzeichen in Material eingraben, einprägen, niederschreiben«, sodass »Charakter« schließlich mit »Buchstabe« gleichgesetzt wurde.

Auf dieser Seite von Sprache ist der Mensch nicht Sprach-Schöpfer, sondern Werkzeug der Sprache: Er ist in-sich-gegangen, nimmt vom Grund seines Ich die Wörter und lässt von den Hierarchien der Grammatik sich zwingen, die Wörter so aufzureihen, wie die Regularien es wollen. – Indem ich den Standort wechsele, sehe ich: Die aus Wörtern gefügte Sprache hat den Menschen machen lassen, was in den Fähigkeiten dieser Sprache vorhanden ist und was der Mensch für sein Tun als tauglich erkennen konnte. – Und vom Standpunkt der Tat her gesehen, gerät das eine im ewigen Wechselspiel tatsächlich zum Werkzeug des je anderen.

Demzufolge trägt sich in das geschriebene Wort in seiner physiologischen bzw. charakterologischen Gestalt genau wie in einen menschlichen Leib immer auch in unmittelbarer Weise die Historie des Menschen ein. So, wie wir heute sind, haben unsere Vorfahren sich geirrt, sagte Nietzsche mit Blick auf die Physiologie des Menschen. So, wie wir heute sprechen und schreiben sollen, lässt sich anfügen, wurden unsere Vorfahren zum Schweigen gebracht.

Von Anbeginn sondern sich zwei Lesarten bezüglich des Alphabets: Zum einen der mythologisch-religiöse, zum andern der irdisch-realistische Weg. Ersterem gemäß formte Elohim sein Ebenbild zur Gestalt des ersten Menschen aus Lehm; das hebräische Wort für Lehm ist »Adamah«, so wurde »Adam« erschaffen, woraus der erste Buchstabe »A« zum Alphabet gegeben worden sei. – Dem realistischen Deutungsweg entspricht beim Anblick desselben Schriftzeichens die Vorstellung vom angreifenden bzw. dem vor den Pflug gespannten Stier, der im ersten Buchstaben »A« seinen bildhaften Laut-Ausdruck fand. Der Buchstabe »B«, derselben Deutung nach, soll dem Anfangslaut des semitischen Hauses »Beth« mit seinen beiden Dachkuppeln entsprechen; »C« (dem im Hebräischen ursprünglich der Laut »G«, »Gimul«, gleichkommt) verbildlicht das einhöckerige Kamel, eines der wichtigsten Haustiere der damaligen bäuerlichen Gemeinschaften.

Aufschlussreich an diesen beiden Lesarten ist nach der Austreibung älterer Denk-Bilder aus der Schrift zu einer ikonoklastisch gedachten Schrift das Beharrungsvermögen der Bilder in der zunächst »leeren« Form. Daraus entstand einerseits, und gewiss als Gegenreaktion, das hebräische Bilderverbot (»Du sollst dir von Gott kein Bild machen!«), andererseits die klandestine Rückkehr der Objekte, der Dinge wie der Körper, in die alphabetische Vorstellungswelt.

Aus der mythologischen Lesart dürfte dann im 19. Jahrhundert die ethische Versinnbildlichung hervorgegangen sein. Victor Hugo beispielsweise soll in der Buchstabenform »Z« den Ausdruck für Gotteskraft in Gestalt des strafend herniederfahrenden Blitzes, Balzac im »Z« das Symbol für den unmoralischen, auf Abwege geratenen Lebenswandel erblickt haben. Darüberhinaus galt der Buchstabe »T« als das Zeichen für Verhängnis, erinnert seine grafische Gestalt doch

an das Schächerkreuz, an den Galgen. – So könnte man fortfahren, und gewiss ließen in sämtlichen Buchstaben unseres Alphabets, in mehr oder weniger ausgebildeter Form, sinnliche bzw. nichtsinnliche Ähnlichkeitsvorstellungen als *grafisch gebundenes Signal* sich auffinden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man in der abendländischen Schriftgestaltung mitnichten das Bilderverbot beachtete, vielmehr hat man mit enormer Fantasie, ja mit Entdeckerlust die inhärente Körperlichkeit aus der Schrift gehoben. Mittels gestalteter Schrift hatte man leibhaftige oder moralische Symboliken in Form von Ornamenten entweder zu kurzen satirischen Erzählungen oder zu didaktischen Zwecken entworfen. – Daraus folgt als Konsequenz für die heutige Zeit nicht eine weitergehende Veräußerlichung der ornamentalen Schriftgestalt, sondern die weiter *in* den abstrakten Schriftcode selbst hineingehende Suche nach konkretisierenden Möglichkeiten der Zeichen: vom erzählerischen Ornament zur erzählerischen Funktion.

Im folgenden zweiten Exkurs werde ich zeigen, welche Möglichkeiten zum Abbilden im Innern der ikonoklastisch gedachten Schrift mitgetragen werden, und zwar unabhängig von meinen persönlichen Erfindungen. Ich habe bei meinen Überlegungen zum Umgang mit verschriftlichter Sprache wenig *erfunden*, dafür in der Schrift einiges *wieder gefunden*, das der Dialogfunktion zwischen Sprache und *seiner* Sprache suchenden Menschen behilflich und fördernd sein kann.

EXKURS 2

KURZER ABRISS ÜBER DIE SCHRIFT AUS DEM KRIEG DER KULTUREN

Den grundlegenden ersten und entscheidenden Schritt zum Vertrautwerden mit meiner Schreibmethode bildet die Erkenntnis, dass der Buchstaben- und Ziffernvorrat unserer Schrift, über den jede Schreibmaschinen- bzw. Computertastatur verfügt – unser sogenannter *alphanumerischer Code* – zum einen die *Lautevielfalt unserer Sprache* wiedergibt, zum anderen aber ebenso eine Fülle an *Bild-Signalen* für die Welt der Dinge und Erscheinungen in sich birgt. Der alphanumerische Code repräsentiert demzufolge zweierlei: die *Lautevielfalt* unserer Sprache und ihr *grafisches* Erscheinungsbild!

Speziell der Bildebene in der Schrift galt seinerzeit vor etwa 4000 Jahren insbesondere im semitischen Mittelmeerraum das massive Bestreben zum Exorzismus: Man wollte den Hochkulturen der damaligen Zeit, der ägyptischen wie der babylonischen Kultur, die durch ihre kultisch bezogene Schrift den Ideen-Gehalt von Dingen und Erscheinungen wiedergaben, eine bilderlose, eine ikonoklastische Schrift entgegensetzen. Zu diesem Thema des entscheidenden Übergangs von der ideogrammatistischen zur ikonoklastischen Schrift ist in Fülle

Erhellendes geschrieben worden. Stellvertretend dafür erinnere ich an Walter Benjamins Schriften aus den 1930er-Jahren *Über das mimetische Vermögen* der Schrift sowie die *Lehre des Ähnlichen*, sodann zwei Werke aus den 1980er-Jahren von Vilém Flusser: zum einen *Die Schrift* und zum anderen das Buch *Gesten*.

Mimesis in der Schreibweise heißt allgemein die sinnliche Annäherung ans Nichtsinnliche der Schrift. Ob Gegenwärtiges oder Historisches den Stoff bestimmt, das zu beschreibende Ereignis gilt es in seiner Emotionalität mittels Sprache derart zu fassen, als geschähe jedem dieses Ereignis jetzt und hier unmittelbar und zum ersten Mal. Jedes Erleben einer Erstmaligkeit – ob beglückend oder erschreckend – ist ein plötzlich eintretender Ausnahmezustand. Vorsprachlich herausgehoben erhellt er genau wie im Blitzlicht die Konturen des Ich. Die mimetische Sprache mit den glück- oder schreckenverheißenden Worten gibt daraufhin der mit diesem Erlebnis verbundenen Emotionalität einen kommunizierbaren Ausdruck; das Vorsprachliche geht über in verschriftlichte Erfahrung einer zeichenhaften Begebenheit. Darin erscheint ein fundamentales Verlangen nach sinnlicher Wirklichwerdung, das allen Menschen zu allen Zeiten gemeinsam bleibt. Mithin, das Ich ist reiner menschlicher Wille, und der sucht ins Nichtsinnliche die Vorstellungen der Sinnlichkeit aus der Ding-Welt als Körper-(Objekte-)Imago hereinzuholen. Diesem Verlangen dürften wir bis auf den heutigen Tag die erstaunliche Konstanz in den Buchstabenformen des Alphabets verdanken.

Das Kompositum *alphanumerisch* lässt fälschlicherweise an Parität und an Gleichberechtigung sowohl in der Bedeutung als auch im Verhältnis von Buchstaben und Ziffern zueinander in einem Text denken. Dem ist keineswegs so. Dieser Umstand ist desöfters behandelt worden von Autoren wie Roland Barthes oder Vilém Flusser, um stellvertretend nur diese beiden, die mir mit einigen ihrer Schriften auf diesem Arbeitsweg richtungweisend gewesen sind, zu nennen. Des Weiteren hat insbesondere Flusser ausgeführt, wie innerhalb dieses verbindlichen Codes die starke Unterdrückung der Ziffern durch die Buchstaben bestehe, und zwei simple Fragen, die Flusser sich stellte, führen ins Zentrum des Problems. Zunächst: *Was mochte vor Jahrtausenden die Menschen dazu bewogen haben, neben der (arabischen) Ziffer auch das ausgeschriebene Zahl-Wort einzuführen?* Und weiter: *Warum durfte die Ziffer keineswegs allein dem Bezeichnen von Mengenangaben dienen?*

Was folgt daraus? Es bestehen zwei miteinander unvereinbare Wirklichkeiten: die Wirklichkeit des Alphabets und die Wirklichkeit der Ziffern. – Man hat in der Hirnforschung erkannt, dass beispielsweise das Lesen eines von links nach rechts zu einem Satzende hin geradlinig verlaufenden, alphabetischen Textes andere neurophysiologische Vorgänge auslöst als das Lesen (Entziffern – Erkennen) einer beliebigen mathematischen Formel. Bereits die einzelne Ziffer inmitten eines alphabetischen Textes zwingt den Leser in seiner Lesetätigkeit zum »Anhalten« und »Umschalten« von der linearen Wirklichkeit der Buchstabenwörter zur »insulären« Wirklichkeit der Ziffern. Kurzum: Der al-

phanumerische Code widerspiegelt die *beiden* Wirklichkeitsbedürfnisse des *auditiv* und *visuell* in der Welt seienden Menschen. Er hat demnach eine Möglichkeit gefunden für den Ausdruck zu *beschreibender Erscheinungen* sowie für den zu *kalkulierender* (abzählbarer, zu wertender) *Sachverhalte*. Darin genau finden sich die Gründe zur Verschriftlichung und gleichzeitig zum Verziffern auch unserer Wirklichkeiten, und bedeutet zum einen die *Rückkehr zum Bild* (ob in Piktogrammen oder in den Computeranimationen der *virtual reality*); zum anderen den *Vorausschritt zu den Zahlen* (denn Computer sind keine Denk-, sondern bloße Rechenmaschinen). Die Rückkehr zum Bild bedeutet die *Wiederkehr der Imagination*; der Vorausschritt zu den Zahlen die *Festigung der Kalkulation*. Hierin findet das erwähnte Spannungsverhältnis zwischen Buchstaben und Ziffern innerhalb des alphanumerischen Codes gegenwärtig seinen deutlichsten Ausdruck wie auch den besten Hinweis auf seine Gebrauchsfähigkeit.

Ausgehend vom *grafischen* Erscheinungsbild des alphanumerischen Codes bilden die beiden Bezugsebenen – die objekthafte und die charakterologische – fortan die beiden zusätzlich sinntragenden Ebenen im Schriftbild meiner Arbeiten. Natürlich sollen diese so gewonnenen Aussagen nicht zum dogmatischen System erstarren; nicht durchweg hat die gleiche Zeichengebung immer dieselbe Bedeutung, und schon gar nicht verwende ich, wie mitunter behauptet wird, beispielsweise für die Numerale »eins« oder für die Silbe »ein-« stets und unabänderlich die Ziffer »1«! Vielmehr bieten die Verhältnisse Numerale – Ziffer bzw. Silbe – Ziffer die hochflexible Fähigkeit, eigens auf den *unmittelbar und konkret erzählerischen Kontext* sich einzustellen, um dem Leser zusätzliche Informationen über die physischen und/oder psychischen Zustände von Personen im Zusammenspiel mit dem Textinhalt zu liefern. Neben jedem, durch das Erzählen und die Handlung eines Textes, mitgeteilten Sinn erweitern sich die Mitteilungen allein durch die Zeichengebung auf drei verschiedene Aussagen-Ebenen: 1. die wertenden Aussagen; 2. die programmatischen Aussagen sowie 3. die beschreibenden Aussagen. – Ich werde anhand eines Beispiels noch darauf zurückkommen.

Obwohl auf den ersten Blick meine Verschriftlichungsverfahren den Anspruch eines hohen theoretisch-abstrakten Anteils vermuten lassen, ist der eigentlich theoretische Gehalt dieses Verfahrens eher knapp bemessen und bezieht sich, wie oben ausgeführt, auf längst bekannte Erkenntnisse in den Sprach- und Schrifttheorien. Den Schwerpunkt meiner Überlegungen bildet vielmehr die *Praxis des Schreibens*, der *Sprachgebrauch*, d. h. der Versuch, auch die sinnlichen Informationen aus den Wirklichkeiten der gesellschaftlichen Außenwelt sowie der Ich-Erfahrungen des Einzelwesens in die Wirklichkeit eines Textes zu übertragen. Um einem Text den Wirklichkeits-Status geben zu können, sind allerdings einige Transformationen vonnöten, über die ich im Folgenden berichten möchte. Wenn ich Ihnen anhand praktischer Beispiele meine Methode bei der Verwendung des alphanumerischen Codes erläutern werde, dann werden Sie – so hoffe ich – nachvollziehen können, weshalb ich für meine

Bücher diese Schreibweise entwickelt habe; vor allem welche Vorteile für das Erzählen und welche zusätzliche Informationsgewinne für den Leser oder anders gesagt, welche zusätzlichen Angebote an eine unmittelbar sinnliche Wahrnehmung der Texte damit verbunden sind.

Anhand eines einfachen Satzes lassen sich einige für meine Schreibmanier wesentliche Besonderheiten erläutern:

- a) Fünf Jahre lebte und arbeitete er allein in der Provinz.
- b) 5 Jahre lebte & arbeitete er=all-1 in der Prowinz.
- c) Fünfjahre lebte u arbeitete er all-1 in der Prowinz.
- d) Fünf Jahre lebte und arbeitete er all-1 in der Prowinz.
- e) Fünfjahre lebte&arbeitete er=allein in der Provinz.

Betrachten Sie den Satz unter Punkt a) beispielsweise als den ersten Satz in einer Erzählung, Novelle oder als Beginn eines Romans; Sie wissen noch nichts von der Handlung und von der genannten Figur – nichtsdestoweniger ist ein erster Satz stets von besonderer Evidenz. Wie viel an Information liefert dieser regelkonform geschriebene Satz? Kaum mehr als die Mitteilung der Tatsache selbst. In einer realistisch vorgestellten Erzählsituation aber ist der Umstand normal, dass durch die Art des Erzählens, den Stimmklang und die Betonung bestimmter Satzglieder bereits in diesem Sinn die subjektive Wertung einer Mitteilung geliefert wird. Davon weiß die konventionelle Form nichts; es könnte ebenso gut eine Automatenstimme sprechen.

Die Schreibform des Wortes »allein« lässt zudem keine andere als die konventionelle Deutung zu, derzufolge Alleinsein einen durchweg betrüblichen Zustand erfasst. Die Möglichkeit, dass Alleinsein sehr wohl auch einen beglückenden, einen innerlich bereichernden und somit positiven Lebenszustand bedeuten könnte, bleibt hierbei vollkommen unbezeichnet. Wollte man eine diesbezügliche Differenzierung dennoch mitteilen, wäre dies allein durch verbalen Aufwand möglich, indem nun Reflexionen über die Formen des Alleinseins zwischengeschaltet werden müssten, was wiederum den Text an dieser Stelle unmotiviert voluminös werden ließe, denn es geht ja hier nicht vordergründig um die Erörterung der Arten für Alleinsein. Ich betrachte solcherart einerseits unverhältnismäßigen, andererseits für die konventionelle Schreibform unumgänglichen Verbalaufwand als »Zwangsverfettung eines Textkörpers«. Denn dass ein beliebiger Text auch einen Körper im physischen Sinn darstellt, mit allen Merkmalen einer körperlichen Erscheinung ausgestattet, das legen nicht allein die geläufigen Begriffe »Textkörper« oder »Sprachleib« nahe, sondern die *physischen* Eigenheiten eines Textes folgen direkt aus der oben erinnerten Historie der Buchstaben und Ziffern.

Hingegen informiert die Schreibform unter b) über weitaus mehr: Die Ziffer »5« ist grafisch gesehen von schlanker, dürrer Gestalt. So waren diese »5 Jahre« offenbar langweilige, erlebnisarme Jahre, und in Verbindung mit der

Ziffer »1« als Nachsilbe von »allein« wurde diese Zeit von dem Betreffenden als Verlassenheit empfunden.

»lebte & arbeitete«: Die *beschreibende Aussage* in diesem Satz deutet durch das »et«-Zeichen auf Geschäftigkeit, Fleiß, Eifer, und beides, Leben und Arbeiten, scheinen in gleicher Weise dem Dienstoff unterstellt; salopp gesagt, er reißt seine 5 Jahre Dienst zwar eifrig aber lustlos ab. – Das Gleichheitszeichen, mit dem das Personalpronomen »er« und seine Lebensform – »all-1« – verbunden sind, besagt, wie stark diese Person in ihrem Fühlen unter diesen Umständen von der Selbstbezogenheit geprägt wurde. – Bis hierher wissen wir von dem noch Unbekannten also bereits einiges über seine Lebensumstände und seine innere Verfassung, und das allein dank der Schreibform.

Wertende Aussagen sind gegeben sowohl durch die Schreibform der Provinz mit w (hier klingt »winzig« an), als auch durch die 5 Jahre sowie all-1, jeweils in Abhängigkeit von der subjektiven Wertung beziffert oder ausgeschrieben – und eine *programmatische Aussage* aus der subjektiven Sicht des Erzählers wird gegeben durch »lebte und arbeitete« in den verschiedenen Kombinationen.

Im Beispiel c) fallen zunächst die »Fünfjahre« in einem Wort geschrieben auf. Grafisch gesehen ein Wortungetüm, also werden dem Erzähler diese fünf Jahre zwar enorm lang vorgekommen, doch nicht mehr langweilig und erlebnisarm erschienen sein, sondern – durch das *grafische* Erscheinungsbild verdeutlicht – vielmehr abwechslungsreich, erfüllend, denkbar auch ungeheuerlich in jeder Hinsicht; außergewöhnliche Vorkommnisse dürften somit in der weiteren Handlung zu erwarten sein. – Das vereinzelte »u« dient stets zum Bezeichnen der *Gleichzeitigkeit* von Vorgängen, d. h. im konkreten Satzbeispiel besteht zwischen Leben und Arbeit für diese Person kein wertender Unterschied, es fehlt aber die Beflissenheit. Während im Beispiel d) die Konjunktion als »und« geschrieben die zeitliche Abfolge bezeichnet: Die Person weiß mithin genau zu trennen zwischen Arbeit und Freizeit. – Die »Fünf Jahre« getrennt, also normal geschrieben, können hier bedeuten, dass das Mitteilenswerte des Erzählers nicht in dieser Zeitangabe, sondern in den übrigen, von der Norm abweichend geschriebenen Satzgliedern besteht: dass er sich verlassen fühlte in dieser Provinz, ohne von dieser Verlassenheit sich allzu sehr beeinträchtigen zu lassen, daher die Getrennschreibung von »er« und »all-1«.

Die positivste Mitteilung wird im Beispiel e) gegeben: Hier teilt man sowohl die erlebnisreiche Zeit mit, als auch die unbedingte Zusammengehörigkeit von Leben und Arbeiten, was nur heißen kann, dass der Erzähler seine Arbeit so freudig macht, dass er beides nicht trennen mag, gemäß der Soziologenphrase: »Er definiert sich über seine Arbeit.« Das Alleinsein wird hier ebenfalls als erfüllend betrachtet und die Provinz hat nichts mit Enge, Stumpfsinn oder Kleingeistigkeit zu tun. Denn Provinz und Urbanität sind stets unabhängig von der Örtlichkeit; Provinz und Urbanität beginnen und enden allein in den Köpfen der Menschen! Und erst, wo Provinz ihrem schlechten Ruf gerecht wird, wo Engstirnigkeit, regionale Verbohrtheit und Volkes Tümligkeiten, Geistlosigkeit

mit Titel- und Bildungsdünkel sich mischen, erst dann ist Provinz tatsächlich Prowinz, gleichgültig ob in Dörfern oder in großen Städten.

Sie sehen anhand dieses Beispiels, wie einundderselbe Satz, in jeweils variierten, von der Norm abweichender Form geschrieben, eine Fülle an subjektiven Mitteilungen über eine Figur geben kann, was in der normgerechten Schreibform unmöglich wäre. Der Gewinn besteht nicht allein in der zusätzlichen Informations-Menge, sondern zugleich auch in den subjektiven Mitteilungen des Erzählers; bereits vom ersten Satz an wissen Sie, was mit dieser Person los ist, und so kann dieser erste Satz bereits wie ein »Notenschlüssel« für alles Kommende fungieren.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass sämtliche in meiner Manier geschriebenen Texte im Vortrag konventionell zu lesen sind; die Entscheidung, so zu schreiben wie ich schreibe, ist zugleich die Entscheidung gegen den Vortrags- und für den Lesetext!

Aus dem niemals ruhenden Spannungsverhältnis zwischen Buchstaben und Zahlen – man meint darin den einstigen erbitterten Kampf der Buchstaben gegen die Ideogramme wie Fossile zu erkennen – ergeben sich wesentliche Schlussfolgerungen für das literarische Schreiben einerseits, wie andererseits und insbesondere für die vielleicht bedeutsamste Fähigkeit der Schrift überhaupt: In der Schaffung und Bewahrung eines Langzeitgedächtnisses nicht nur für alle Literatur, sondern allgemein für alles Verschriftlichen selbst.

Jenes Spannungsverhältnis zwischen Buchstaben und Ziffern innerhalb des alphanumerischen Codes ist niemals befriedet worden. So hat in den letzten fünf Jahrzehnten dieser Konflikt an Schärfe derart zugenommen – die Popularisierung der Computer samt ihrer »primitiven Binär-Code-Sprache« setzt hierbei den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung, nicht deren Beginn –, dass einige Autoren verführt waren zu behaupten und zu hoffen, die Schrift werde von den per Computer errechneten Bildern abgelöst und ausgelöscht werden. Bereits in den frühen 1950er-Jahren fantasierte Marshall McLuhan vom »Ende der Ära Gutenberg« und prophezeite das Ende des Buches und der Literatur. Der Genannte war seinerzeit so unvorsichtig, dieses Ende genau zu datieren: Am 31.12.1980 sollte es mit »dem« Buch vorbei sein. Es war auch tatsächlich vorbei, allerdings nicht mit dem Buch, sondern mit Marshall McLuhan: er verstarb genau an diesem Tag! – Dessen ungeachtet schreiben gewisse Propheten bis heute von ihm ab. Ironischerweise verbreiten sie ihre Prognosen über das Ende des Buches immer per Buch. Denn sie wissen genau, würden sie ausschließlich andere Medien als das von ihnen gescholtene Buch zum Konstatieren des Endes aller Bücher bevorzugen, wären sie und ihre Prophetien noch schneller vergessen als ohnehin.

Diese Prophezeiung heißt nicht nur das Kind mit dem Bad ausgießen, sondern, und entscheidend, heißt das die wesenseigene Fähigkeit der Schrift zur Erweiterung *innerhalb* ihres eigenen Geländes verkennen. Die Schrift verfügt über äußerst flexible Eigenschaften, und Flexibilität sei im eigentlichen Wort-

sinn verstanden, nicht in jenem missbrauchten, erniedrigten, in der gegenwärtigen Arbeitswelt gebräuchlichen Sinn von angestrebter Ichlosigkeit hin zur Schaffung von allzeit kompatiblen Personeneinheiten ohne Skrupel.

Die Schrift, zusammenfassend gesagt, ist vor viertausend Jahren aus den Körpern ausgebrochen; im gelungenen Text findet sie dorthin zurück. Somit sucht *im* Schreiben das Inszenatorische – der Körper-Text, der auf der Bühne von Buchseiten steht – seinen Ausdruck.

Ausgehend vom empfundenen Ungenügen und Mangel an und in verschriftlichter Sprache sowie im Besonderen an der Normsetzung zum Schreiben, und weiter auf dem Weg in die schriftarchäologischen Felder, habe ich in den beiden Exkursen Ihnen den Prozess meiner Entscheidung, so zu schreiben wie ich heute schreibe, nachzustellen versucht. Ausgestattet mit solchermaßen kulturhistorischen Fundstücken lagen für mich in meiner Arbeit als Schriftsteller seinerzeit die möglichen, begehbaren Wege fortan deutlich vor Augen. Und ich brauche wohl nicht extra zu betonen, dass auf dem Untergrund frustrierend empfundener Beschränkungen, wie sie das »gutbürgerliche Bewusstsein im normalen Schriftbild« aufstellt, durch die anderen begehbaren Wege sich außerordentlich glückhafte Aussichten für meine weitere Schreibearbeit boten.

EXKURS 3

WER HAT ANGST VOR TEXTUELLER DRIFT?

Denn auch im Gelände der Schrift sind Bereiche von veränderter Wirklichkeit aufgebrochen, sie lagen seit Langem schon bereit. Und sobald der Schriftsteller von seiner Selbstgenügsamkeit im Prokrustesbett konventioneller Schreibregularien sich befreien und als ein Indikator diese Veränderungen in seine Arbeit an der Schrift einbeziehen und somit festhalten will, dann wird aus einem Buch vielleicht mehr als nur eine Sammlung bedruckter Seiten. Die Sinne für diese Möglichkeiten zu schärfen, das ist die Absicht meines Vortrags.

Natürlich bin ich mir bewusst darüber, dass keine wie auch immer beschaffene Verschriftlichungsform zwischen Text und Wirklichkeit lückenlose Identität herstellen könnte, auch bin ich kein Verfechter einer vulgär-materialistischen »Widerspiegelungs-Theorie«. Ich suche zum einen die scharfe Trennung zwischen Kunst und Leben; zum anderen die ebenso bewusste Trennung zwischen Alltags- und literarischen Sprachregularien. Erstere gehören der Kommunikationsebene an, hier müssen Regularien gelten, die zwischen richtig und falsch zu trennen wissen, sonst ist eindeutige Verständigung nicht möglich. Andererseits, und ausgehend von eingangs erwähnter *Wirklichkeit des Textes*, gilt im Gelände des literarischen Schreibens meine Suche den Verfahren, die eine differenziertere und nicht zuletzt auch sinnlichere Ausdrucksweise gegenüber den »kollektivistischen« Verbindlichkeiten, wie sie die bestehenden Regulari-

en vorgeben, zu erschaffen gestatten. Möglicherweise, und wenn uns künftig diktatorische Systeme erspart bleiben sollten, wird die Umgangssprache Muster hergeben, die genau diesem Bedürfnis immer deutlicher Rechnung tragen. Denn was mir der Motor dieser umgangssprachlichen Entwicklungen zu sein scheint, was den Bedarf an geronnener Gegenwärtigkeit im Text heutzutage als größer gegenüber früheren Zeiten erscheinen lässt, das ist die stärker durchscheinende »Wirklichkeit des Kommenden«, von der schon Canetti gesprochen hat; Kommendes gleichermaßen mit allen Verheißungen und allen Bedrohlichkeiten. Demzufolge muss ein anderer, differenzierter, ein genauerer Blick auch *in* der Schrift wirksam sein, ohne dass hierfür der Zeichenvorrat unserer Schrift-Sprache aufgegeben werden müsste.

Somit sind innerhalb des zwar auseinander driftenden, dafür aber in weit aus größere Dimensionen sich erstreckenden Geländes der Schrift Möglichkeiten gegeben, mittels kalkulativen und imaginativen Denkens dem Textuellen einen neuen Ort zu vermitteln.

Begreift man also das Poetische in einer Form, z. B. in der Form von Prosa, nicht als diffuse, sentimentale Beliebigkeit oder gar als den einzigen Umweg zur Vermittlung zwischen den Dingen und den Empfindungen des Menschen, sondern erkennt man das Poetische als die präzise Fähigkeit einer Form, deren Symbole in verschiedene Richtungen laufen, in mannigfaltigen Bereichen der Wirklichkeit sich ansiedeln und somit immer neue Signifikanten entdecken zu lassen, dann wird man rasch einsehen, worin der Wert solch poetischer Fähigkeiten des alphanumerischen Codes besteht: im Wiedererscheinen-Können des Körpers der Lust als Text. – Dabei tritt aus der Schrift zum einen die Geste, als die in den Buchstaben und Ziffern geborgene Physis, hervor; zum anderen – durch die Schreibweise des Schriftstellers – findet die Zeit-Dimension im Text ihren unmittelbaren, zeichenhaften Ausdruck. Als »Überwinderin des Todes«, dem Synonym für alle Vergänglichkeit, hat man früher Erwartungshaltungen an die Literatur herangetragen, doch hat man diese Fähigkeit allein in der signifikativen Substanz (im Inhalt einer Wortmenge) gesucht, nicht – viel effizienter – im poetischen Vermögen des alphanumerischen Codes.

Natürlich existieren viele Möglichkeiten und Wege auch für Prosaliteratur, dem geschwätzigen Schweigen des vergesellschafteten Sprechens zuwider zu schreiben. Etliche dieser Wege mögen weitaus spektakulärer sein als der von mir gewählte Weg. Meine Suche gilt nicht Mitteln und Methoden aus fremden Systemzusammenhängen, etwa denen der formalen Logik, von der ich nichts verstehe, ebenso wenig der Beschränkung auf das Inhaltliche, den Stoff und die Fabel allein, wobei der Schrift dann lediglich die erniedrigende Funktion des Transportmittels für Inhalte in ihrer Versklavtheit durch das »wilde« Sprach-Schrift-Reglement zufällt. Denn nicht allein das individuelle Ich kommt bei diesem totalisierenden Reglement zu kurz – es ist vor allem die Sprache selbst, die sich *in* sich selber mitteilbar machen will als »das ›Medium‹ der Mitteilung«, wie Benjamin sagte: »Denn gerade, weil *durch* die Sprache sich nichts mitteilt,

kann, was *in* der Sprache sich mitteilt, nicht von außen beschränkt oder gemessen werden, und darum wohnt jeder Sprache ihre inkommensurable einzig gartete Unendlichkeit inne. Ihr sprachliches Wesen, nicht ihre verbalen Inhalte bezeichnen ihre Grenze.« – So habe ich beim Schreiben sehr bald das Unzureichende, auch das Unlautere, empfinden müssen, die Bedeutung von Texten im Bereich des Inhalts allein zu suchen und festzumachen. Die Netze der Inhalte sind infolge ihrer Steuerbarkeit durch machtvolle Diskurse viel zu weitmaschig, will sagen: viel zu beliebig, um als Gradmesser für Bedeutung allein fungieren zu können.

Bekanntlich ist der menschliche Körper stets Schauplatz für das Chaos von Geschichte, das der eigenen wie das der Zeiten, aus denen er kommt und in denen er lebt; in den Diktaturen, den Zeiten gewalthafter Bloßlegung, sogar ist der menschliche Körper der einzige Text, der die Wahrheit sagt. Das erhellt die Provokanz, die im Erscheinen, im bloßen Da-Sein *des* menschlichen Körpers allzeit besteht: Denn mit welchen Parolen eine Staatsform abendländischer Prägung auch immer sich beflaggen will, stets wird darin der menschliche Körper mitsamt seinem Willen und seinen Ansprüchen als Instrument der Unfügsamkeit, Störung und Renitenz betrachtet werden. Ihn gilt es abzurichten, zu disziplinieren, in Denk- und Sprachgestik tautologisch zu uniformieren und zu kontrollieren oder, wie die gegenwärtige Sprachregelung einschmeichelnd lautet: ihn dem bestehenden Konsens innerhalb der Mehrheitsgesellschaft einzugliedern. Jegliche europäische Staatsform hatte und hat ihre unterirdische Quelle in der Körperlustfeindlichkeit des Christentums mit seinem alttestamentlichen Granitmaulgeschlage von Gut und Böse, Schuld und Sühne, Rache und Vergeltung, das bis zum heutigen Tag alle Welt bei weitem nicht nur durchschallt ...

Ich suche daher mit meiner Sprache und meiner Text-Machart nach Ausdrucksmöglichkeiten, das in den sozialen und mentalen Wirklichkeiten bestehende Unrecht zu benennen, zuzuspitzen, um es zu verneinen! Diese Verneinung aber hat im Kopf des Lesers stattzufinden, nicht auf dem Papier. Soviel lässt von Brecht sich lernen; denn die Wirklichkeit des Textes kennt qualitativ durchaus andere Merkmale als die Wirklichkeit der Außenwelt. Würde ich *das Positive* ohne dessen Einbettung im bestehenden Unrecht herausstellen und dabei der Sprachregularien der Herrschaft mich bedienen, ich würde mich dann mit meiner Sprache genau dem unterwerfen, worauf ebendieses Unrecht basiert: auf gesellschaftlicher Gewalt. Daher muss eines Schriftstellers Arbeit stets mit der Frage sich konfrontieren: Wieviel STAATSRÄSON ist in deinem Werk?

Vor diesem Hintergrund gilt mein Schreiben der Suche nach der größtmöglichen Subjektivität des Textes; daher ist die Emotionalität aus erlebbarer Wirklichkeit durch Mittel der Sprache *und* der Schreibweise in die Emotionalität des Textes zu übertragen. *Im* Textgebilde sollen in der Gesamtheit die Spannungen und Konflikte der äußeren Wirklichkeit durch die Bandbreite literarischer Mittel in der Wirklichkeit des Textes – in bearbeiteter, zugespitzter, inszenierter Wirklichkeits-Form – sich wieder finden. Auf der einen Seite betreibe ich eine

Zulassungsästhetik: Es gibt nichts, das nicht zu Literatur werden könnte, in jedem Sinn ist nichts zu verfemen. Aber gerade deshalb bedarf dieses Zulassen der Bearbeitung des Materials, des Formens, um dieses vorgefundene Material zum Sprechen zu bringen.

Seit ich daraufhin nach mir gemäßen Schreibweisen suche, bevorzuge ich in all meinen bislang vorgestellten Arbeiten den Weg, der die Mittel und damit die Freiheitsgrade, die im *textuellen Selbst* begründet liegen – nämlich dem Willen der Schrift, sich zu schreiben – zu berücksichtigen sucht: individualisierte Schreibform der Wörter; Modifizierung der Grammatik und der typografischen Ordnung des Textbildes sowie eine variierte Interpunktion. – Im abschließenden vierten Exkurs werde ich einige der grundlegenden Mittel für meine Schreibweise benennen.

EXKURS 4

DIE GEZÄHMTE SCHRIFT

Dazu wende ich mich jener anderen Form des Schreibens zu, die, an der Oberfläche zum Ich, seiner individualisierten Außenschicht angesiedelt, zum verbindlichen Regelwerk durchaus im dialektischen Verhältnis steht. – Insbesondere die Verwendung von Ziffern in meinen Texten möchte ich im Folgenden hervorheben.

Vorweggenommen sei noch einmal die Bemerkung, dass es sich bei dieser Aufstellung keinesfalls um eine starre Systematik, gar um ein Dogma handelt! Vielmehr ist sie zum einen als Hinweis für den Leser gedacht, Übersetzungsmöglichkeiten zu entdecken, die durchaus andere als die vorgeschlagenen Bedeutungen hervorbringen können; die Wege des Symbols durch die Bereiche der Signifikanten sind bekanntlich niemals vorbestimmt. Zum anderen – entscheidenden – *besteht für die Verwendung von Ziffern und Zeichen im Schriftbild der strikte und ausschließliche Kontext-Bezug für die jeweilige Bedeutung des im Text eingesetzten Zeichens*. Dem so beschaffenen Dialog-Angebot an den Leser auf der Sinnebene eines literarischen Textes gilt allemal die Priorität.

Ziffern als Numeralen sowie als unbestimmte Artikel: Hierzu sei an eine Formulierung vom Ende des 1. Exkurses erinnert, wonach das Wort auf eigene Physis verweise und, weil es wesentlich sei, auf eigenen Charakter. Somit – und wiederum muss der jeweilige Kontext-Bezug berücksichtigt bleiben – lassen sich die entsprechenden Wörter grundlegend in einen *physischen (anschaulichen, sinnlichen)* oder aber in einen *charakterologischen (nichtsinnlichen, im weitesten Sinn geistigen)* Bedeutungszusammenhang bringen. Beides ist auf direkte Weise angesichts der grafischen Gestalt der Schriftzeichen aufzufassen. – Einen speziellen Anwendungsfall habe ich bereits in dem Beispielsatz erläutert; ich möchte dem nun einige allgemein gehaltene Hinweise folgen lassen.

Sollen im Kontext *zeitliche Vorgänge* sinnfällig werden, dann werden mittels der *grafischen Gestalt* einer Ziffer, beispielsweise der »1« (selbstverständlich ist erforderlichenfalls jede andere Ziffer ebenso tauglich), die in ihrer optischen Erscheinung als schmal angesehen werden dürfte, anhand dieses Signalements den im Text beschriebenen Handlungen im Zeitbereich kurze, eilige, rasch vorübergehende, auch knapp bemessene Zeiten (Stichwort: Terminzwänge) zugehören.

Erfordert der Kontext das Signalement einer Person in ihrer *physischen Erscheinung*, so wird die Ziffer diese Person als hager, dürr, auch als hochaufgeschossenen und mit aufrechter Körperhaltung, als flink und beweglich vermitteln.

Sollen dagegen *charakterologische Erscheinungen* einer Person signalisiert und durch den Text getragen werden, dann wird die Ziffer das Symbol sein u.a. für ein spartanisches, ja geiziges Wesen; die Person sei aber desgleichen ehrlich, im Sinn von geradeheraus, im Urteil gerecht, geistig flink und von schneller Auffassungsgabe. In den Tätigkeiten eilig, fahrig, Scheu vor lange dauernden oder körperlich schweren Arbeiten, dabei genau bis pingelig. Auf der Erlebnis-Charakteristik lässt sich anhand der dünnen Ziffer nur wenig genuss- oder lustbetontes Wesen erkennen; kurzangebunden und hastig. Auch liegt im optisch dünnen Signal der Ziffer die Möglichkeit zum Hinweis auf materielle Not dieser Person gegeben.

Handelt es sich dagegen um *Dinge in ihrer optischen Erscheinung*, so denkt man anhand der sie bezeichnenden Ziffer sowohl an Einfachheit wie an Fragilität, auch opake Gebilde (z. B. »Black Box«) finden so ihr Symbol. Insbesondere aber erwartet man auf solches Signal hin hohe, schmale Gebilde; Enge und Bedrängnis ebenso wie Auf- und Vorwärtstrebendes, zudem weithin Sichtbares (z. B. Stromleitungsmast oder Fabrikschornstein). Bei Wegen, Straßen, Flussläufen geradlinigen, schmalen Verlauf. In ihren *Eigenschaften* sind derlei bezeichnete Dinge je nach Kontext: kalt, spitz, scharf(kantig), hart, kompakt; klein, von leichtem Gewicht; auch an Kurzlebigkeit und schnelle Verbrauchbarkeit lässt sich denken.

Ich halte es für unnötig, nun die gegenteiligen Fälle durchzuexerzieren; den Numeralen und unbestimmten Artikeln jeweils als Buchstabe für Buchstabe ausgeschriebene Wörter kommen durch ihre *grafisch breite* Erscheinungsform innerhalb eines Textbildes im wesentlichen konträre Bedeutungen gegenüber der Verwendung von Ziffern zu.

Ein Beispiel für die physischen Relationen innerhalb eines Satzes: »1 Haus steht allein in **einer** baumlosen Ebene, 1 steile Treppe im=Innern des Hauses führt hinauf zu **einem** hellen, freundlichen Zimmer.«

Im Verhältnis zu einer baumlosen Ebene muss »1 Haus« optisch als enges Gehäuse empfunden werden. »Ein helles, freundliches Zimmer« müsste objektiv zwar im Verhältnis zur Landschaft noch winziger und enger als das Haus erscheinen, doch wäre das Aufstellen einer solchen Proportion unrealistisch, empfindet man doch Enge oder Weite eines Raums stets im Verhältnis

zum unmittelbar Nächstliegenden, zum Haus also, in dem das Zimmer sich befindet. Und weil in einer Fremde die ersten Eindrücke oft über alles Weitere bestimmen, dürfte der Anblick von »einem Zimmer« (mithin eines geräumigen Zimmers) im zunächst als eng empfundenen Haus, und nach der »1 steilen Treppe«, einer sogenannten Hühnerleiter, gewiss die angenehmste Überraschung bieten.

Hier deutet sich eine Vielzahl von Möglichkeiten an zum sprach-optischen Spiel. Denn das einmal so erstellte Feld gestattet Kombinationen zwischen Text-Inhalt und -Signalement durch solchermaßen Zeichengebung, die dem Leser zusätzliche Informationen zuspülen, die er dann mit denen der syntaktischen Ebene in einem höheren Informationsgrad zusammenbringen kann.

Einen beliebigen Text mit seinen Begrenzungen sowohl innerhalb der Zeilen- als auch der Seitenmaße eines Blattes Papier grundsätzlich als *dreidimensionalen*, als *erotischen Körper* zu begreifen, eröffnet in mehrfacher Hinsicht neue Möglichkeiten zur Differenzierung in der Schreibform und damit zu einer größeren Genauigkeit hinsichtlich des zu beschreibenden Sachverhalts und des Gegenstands: zum einen innerhalb der Grobstruktur – bei Prosa die *Wortdichte* (der Metaphernbau im kontextuellen Bezug); die Wahl der Absätze, der Wörterverbindungen oder -trennungen, der Zeilenbrüche. Zum anderen für die Feinstruktur des Gebildes – so die Fassung der *Primärstellen* des Satzes, wie Subjekt, Objekt, aber auch von Haupt- und Nebensätzen sowie deren Erweiterung oder Beschränkung.

Spricht man von Körper und Erotik als dem Schriftbereich der Sinnlichkeit, dann erschließt sich daraus sofort die weite Thematik der Grausamkeit. Zum einen sind für den unbefangenen Beobachter die zoologischen Gesten der Sexualität von denen der Gewalt kaum zu unterscheiden, zum anderen geht es in der Schrift um die Durchdringung von verhärteten Bedeutungsschichten: aus den lückenlos gewebten Wörter-Begriffe-Netzen aus Zugehörigkeiten, Verwandt- und Nachbarschaften zur Sinnübermittlung; ihrem Sinn und ihrer Bedeutung nach darüber-, darunter- und dahintergelagerte Wörter formen einen Text, der sogleich Texte unter diesem Text aufscheinen lässt usf.; kurzum: Aus der Kontiguität von Sprache gilt es durch Wortkörperzusammenfügungen und -zerlegungen, auch mittels Hereinnahme geläufiger Fremdsprachenanteile, zusätzliche Dimensionen für den Sinn und Inhaltstransport in einem Text aufzufinden. Im obigen Beispielsatz mit den »Fünfjahren« als zusammengesetztes Wort hatten wir dessen veränderte Bedeutung ersehen.

Im nächsten Beispiel für eine *Wortzerlegung*:

a) Proletarier → Prolet-Arier hingegen wird ein längst eingebürgertes Fremdwort aufgetrennt. Demjenigen, der mit den Lebenspraktiken beispielsweise in stalinistischen Diktaturen bekannt ist, dürfte diese Wortzerlegung vom »Proletarier« zum »Prolet-Arier« nicht nur kein Verständnisproblem bereiten, sondern die Gesamtheit einer historischen Erfahrung vermittelt dieses Signalements präsent werden.

b) Gedankenstrich → Gedanken-Strich

Das Zerlegen dieses Kompositi kann z. B. als Anspielung auf die Zeit nach dem Mauerfall in Deutschland und die veränderten politischen Umstände verstanden werden. So ließ sich beobachten, wie in der Öffentlichkeit so manche, einst philokommunistische Intellektuelle, nunmehr zum Zweck der eigenen Apologetik, peinliche bis ärgerliche Umdeutungen von Positionen und Taten aus ihrer eigenen Vergangenheit vollführten, um den Anschluss an die Konjunktur auch unter diesen veränderten Umständen nicht zu versäumen – man kann von diesen Exemplaren sagen, sie gehen auf den *Gedanken-Strich*. Der einstige Inhalt des Kompositi kann durch die Wortzerlegung in kürzester Form, neben der eigentlichen, zusätzlich eine andere, hier eine satirische Bedeutung erhalten.

Eingedenk der Mahnung von Oscar Wilde, dass derjenige, der ein Thema zu erschöpfen sucht, in Wahrheit nur die Geduld seiner Zuhörer erschöpft, möchte ich die übrigen Einzelheiten, die zu meiner Schreibmanier gehören, hier nicht weiter vorführen, Sie finden sie zudem in kurzer Form als Legende in zweien meiner Bücher: in *Abschied von den Feinden* und im Anschluss an die Erzählung *Gewitterlicht*.

Ich komme zum Schluss meiner Ausführungen. Noch einmal sei es gesagt, dass meine Schreibverfahren kein Dogma bilden, wonach jeder streng sich zu richten habe, um beim Verstoß nicht durch Unverständnis gerichtet zu werden. Im Gegenteil, meine Schreibmanier ist als Anregung für Leser zu verstehen, über Gegebenheiten im Umgang mit der Schrift in unserer gegenwärtigen Kultur verdeutlichende Gedanken sich selbst zu verschaffen.

Am Ende der Exkursionen zum Thema meiner gewollten Schreibweise glaube ich aber die bange Frage selbst des wohlmeinendsten Zuhörers zu vernehmen, ob ich denn gar erwarte, man solle bei der Lektüre neben meine Texte solcherart Legende wie Notenblätter legen, um den Text und sein Schriftbild überhaupt in seiner ganzen Dimension begreifen, womöglich gar einen Genuss daraus schöpfen zu können. Denn wozu sonst, wenn nicht der irgend gearteten Genusserwartung halber wendet man vom Alltag sich ab und nimmt ein Buch zur Hand?! – Einen Text zunächst allein in seiner *optischen* Erscheinung, ähnlich dem Betrachten einer Grafik, wahrzunehmen, diese grundsätzliche Möglichkeit bietet meine »präparierte Schrift«. Doch lehren mich die bisherigen Erfahrungen, dass allein der Anblick eines solchen Text-Bildes hinreichend Anlass gibt zu Irritationen, die mitunter so groß sind, dass mancher ein derartiges Buch sofort aus der Hand legt und nie wieder darauf zurückgreifen will. Und eben diesem Impuls zur Gicht und dafür Ihrer Neugier zu Flügeln zu verhelfen, die Sinne für Möglichkeiten zu schärfen, dass durch das Vermögen des alphanumerischen Codes in der Prosaliteratur die Erzählweisen sich erweitern lassen, um Texte informativer und sinnlicher zu gestalten, das ist die Absicht meines Schreibens.

Hierher gehört schließlich die Frage nach dem Adressaten von Literatur: Für wen schreibe ich? Für drei Leute: Zunächst für mich allein, dann für mei-

nen Lektor und meinen Verleger, denn ihnen muss das Geschriebene zusagen, sonst wird aus dem Manuskript kein Buch. – Dies ist keineswegs eine elitäre Auffassung, sondern die einzig wirkliche, und sie trifft für jeden Schriftsteller zu. Wer behauptet, er schreibe für »sein« Publikum, weiß entweder nicht, was er sagt oder er sagt bewusst die Unwahrheit. Denn wer wollte sich anmaßen, die Menge so unterschiedlicher Personen, die ein Publikum ausmachen, derart über einen Kamm zu scheren, dass sie »sein« Publikum wären?!

In der Aufforderung zur Teilnahme des Lesers am Dialog des Autors mit der Sprache, um diese poetische Informationsstrecke abzuschließen, darin formuliert sich die politische Geste als das kommunale Verhältnis zwischen zwei souveränen Positionen: dem Autor und dem Leser.

Reinhard Jirgl – Ein Abecedarium

ARNE DE WINDE*

Als ich im November 2012 anlässlich der Essener Poetikdozentur Reinhard Jirgls einen Vortrag zu dessen Poetik des »Über-Lebens« – so das angekündigte Thema – zu konzipieren begann und darüber grübelte, was in Gottes Namen ein »Text ohne Menschen« wohl sein könnte, entdeckte ich eine selbstgebastelte Karte wieder, die mir der Autor sieben Monate vorher zur Geburt meines Sohnes geschickt hatte. Dessen Name Elias war aufgebaut aus mit wimmelnden Kinderfiguren bebilderten Buchstaben. Offensichtlich entstammten Sie dem *Kinderalphabet* des Graphikers Hans Weiditz aus dem 16. Jahrhundert. Nicht nur demonstriert dieses groteske Alphabet das grafische Potenzial der Schrift, es hat mich in gewissem Sinne dazu veranlasst, – in Nachfolge von Jirgl – selber einen »Text ohne Menschen« zu verfassen: ein sogenanntes Abecedarium.

Das *Abecedarium* ist ein nach dem Alphabet strukturierter Text und ist darauf gerichtet, das praktische Erinnern technisch zu erleichtern. Abecedarien haben aber nicht nur eine memotechnische oder didaktische, sondern auch eine sprachmagische und formspielerische Dimension. Die Sprachmagie rührt nicht zuletzt von der stringenten Beschränkung her: Die *contrainte* oder der Formzwang initiiert nämlich eine autogenerative Dynamik. Es entstehen Regelwerke, die wie selbsttätige Sprachmaschinen funktionieren; der Autor ist zum Kombinationskünstler geworden.

Auch mein Jirgl-*Abecedarium* konstituiert in gewissem Sinne einen diskontinuierlichen Text-/Bild-/Körper-Raum, der Sie, den Zuhörer/Zuschauer/Leser, dazu nötigt, Kreuz- und Querverbindungen zwischen scheinbar autarken Materialien herzustellen. Letztendlich soll dieses Abecedarium Ihnen aber einen Einblick in Jirgls fiktionales Universum gewähren – das mit einem von Jirgls eigenen Abecedarien schon skizzenhaft umrissen werden kann: »Alfabet-des-Lebenwollens: Arschkriechen Betrügen Chauvinismus Diebstahl Faulheit Geilheit, über Raffsucht Schweinkram Treuebruch, hin bis Z wie Züchtigung«.¹

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: arne.dewinde@arts.kuleuven.be.

1 | Reinhard Jirgl: Die Unvollendeten. München 2003, S. 57.

A**DER ALPHANUMERISCHE KODE**

Was beim Lesen von Jirgls Texten unmittelbar ins Auge fällt, ist das sprachoptische Experiment mit Satzzeichen, Worttrennungen und -kontraktionen, Kursivierung, Numeralien, Schrifttypen, usw. usw. Diese Deformierungen und Deplatzierungen verlagern die Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Materialität der Sprache: Sie zerstören – mit anderen Worten – die idealtypische Linearität der Schrift und reaktivieren ihre grafische Substanz. In seinen Schrift-Bildlichkeitsexperimenten belebt Jirgl also das Spannungsverhältnis zwischen dem Numerischen oder Ikonografischen einerseits und dem Alphabetischen andererseits, das von jeher im »Innern der Schrift« anwesend war, wieder.² Sowohl auf textueller Makro- als auch Mikroebene treibt Jirgl diese Spannung zwischen Schrift und Bild auf die Spitze und wirft so die Leser in die Unentscheidbarkeit zwischen Lesen und Schauen.

Diese Verunsicherung führt bei manchem Leser auch zu Frust und Irritation. Die Diffamierung von Jirgls *Verschreibkunst* als »Spielerei«, »unreiner Originalitätssucht«, »Arno-Schmidt-Epigonismus« oder »Kalauer und Künsteleien« verrät nicht nur ein Verlangen nach Klartext, sondern geht vor allem auch an der bedeutungsgenerierenden und machtanalytischen Funktion dieser Eingriffe vorbei. Jirgl selbst situiert das Provokante seines Verschriftlichungssystems in der Verstörung einer totalitären Normalisierungsmacht, die das Lebendige abzurichten und gleichzuschalten versucht; es erschüttert – so Jirgl – die »petrifizierten Sprachbunker«.³

B**BUNKER**

Die Architektur des Bunkers fungiert bei Jirgl als Emblem für die biopolitische Regulierung der Bevölkerung. Im Hauptsitz des Bundesinnenministeriums, der hier *pars pro toto* für die postmoderne Berliner Architektur steht, bricht – Jirgl zufolge – eine überwunden geglaubte »Archaik« wieder durch.⁴ Was sich in diesem verpanzerten Gebäude manifestiert, sei der »Doppelcha-

2 | Reinhard Jirgl: Die wilde und die gezähmte Schrift: Eine Arbeitsübersicht. In: Sprache im technischen Zeitalter 42 (2004), H. 171, S. 296–320; hier: S. 303.

3 | Reinhard Jirgl: Wut im Kopf oder das heiße Eisen Mensch. Notate zum Roman Baden-Dubel von Hubert Konrad Frank. In: Die Horen, 48 (2003), H. 212, S. 189–199; hier: S. 199.

4 | Reinhard Jirgl: Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München 2008, S. 74.

rakter von Gesellschaft«,⁵ d. h. »Abwehr nach Außen bei gleichzeitiger Dressur nach Innen«. ⁶ In diesem unzugänglichen Gebäudetypus lebe »das alte, virile *Ausschließungsprinzip*« wieder auf.⁷ Wir stoßen hier auf eine der Grundvorstellungen von Jirgls Werk: die Überzeugung, dass die Ordnung sich nur dadurch erhalten kann, dass sie selbst ständig das sie Bedrohende produziert und eliminiert. Integration impliziere automatisch die (Bereitschaft zur) Ausmerzung alles Nichtintegrablen.

Abb. 1: Manfred Brückels: *Bundesministerium des Innern (Berlin)*⁸



C COURAGE

An den Grenzen des Unerträglichen entsteht der widerstrebende Gemeinsinn von Menschen. Im Angesicht des Verlusts des zentralen menschlichen Grundbedürfnisses, d. h. (nach Jirgl) des Grundbedürfnisses nach Lebenssicherheit, kann möglicherweise *Zivilcourage* entstehen – so führt Jirgl das Beispiel vom

⁵ | Ebd., S. 84.

⁶ | Ebd., S. 82.

⁷ | Ebd., S. 78.

⁸ | Das Foto findet sich bei: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Bundesministerium_des_Innern_Berlin_4.jpg?uselang=nl [Stand: 31.03.2016] Wikimedia Commons – CC BY- SA.

New Yorker Stadtteil Queens an, wo die Bewohner sich im Jahre 2009 gegen eine Zwangsversteigerung ihrer Anwesen zusammenschlossen.⁹ Über die Aporien aber auch Möglichkeiten solcher Zivilcourage reflektiert Jirgl auch im 2003 verfassten Zeitungsartikel »Dialektik der Courage. Wie der Zusammenbruch der DDR begann«, der anlässlich des 50. Jubiläums des Volksaufstandes vom 17. Juni 1953 erschien.¹⁰ Zwar widersetzt Jirgl sich der Verklärung dieses historischen Ereignisses zum »Mythos vom Aufstand«, trotzdem misst er ihm als einer Art Initialzündung große Bedeutung bei. Zwar war der Volksaufstand 1953, »wenn man seinen unmittelbaren Nutzeffekt betrachtet«, vergeblich, da er »im Lauf aller Folgejahre eine zunehmende Restriktivität vonseiten des Systems gegenüber der Gesellschaft nach sich« zog. Doch liegt nach Jirgl gerade in dieser zunehmenden Restriktivität auf lange Sicht das erlösende Potential: »[W]ie eine immer fester anzuziehende Schraube« führte sie nämlich zugleich »die Selbsterstarrung, schließlich die Selbsterbrechung dieses Systems« herbei.

D

DÄMOKRATIE

Die Demokratie scheint – wie schon Oswald Spengler diagnostizierte (und auch herbeisehnte) – ein »unwiderstehlicher Zug« zu kennzeichnen, der sie »zu ihrer Aufhebung durch sich selbst führt«.¹¹ Auch Jirgls Texte spüren diesen – wie es in *Abtrünnig* heißt – »inneren Dämonismus« der Demokratie auf;¹² oligarchische Herrschafts- und Verteilungsformen scheinen dem »demokratischen Gehäuse« inhärent zu sein.¹³ Was in Jirgls – sowohl essayistischen als auch literarischen – Texten heraufbeschworen wird, ist gerade diese permanente Drohung eines Rückfalls von Demokratie in Diktatur.

9 | Arne De Winde/Bart Philipsen: Über die Grenzen des Erträglichen. Briefgespräch mit Reinhard Jirgl. In: nY. Tijdschrift voor literatuur, kritiek en amusement, online unter: www.ny-web.be/transitzone/briefgesprach-jirgl.html [Stand: 31.03.2016].

10 | Reinhard Jirgl: Dialektik der Courage: Wie der Zusammenbruch der DDR begann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 17. Juni 2003.

11 | Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 2006, S. 1133.

12 | Reinhard Jirgl: *Abtrünnig*. Roman aus der nervösen Zeit. München 2005, S. 130.

13 | Reinhard Jirgl: Über des Schriftstellers Eigensinn als Ethos: Dankrede für den Bremer Literaturpreis 2006, online unter: www.rathaus-bremen.de/sixcms/media.php/13/060126_Literaturpreis_Jirgl-Laudatio.pdf [Stand: 20.11.2015].

E

EIGEN-SINN

Vor allem seit der Jahrtausendwende durchzieht die Motivik des »eigen-Sinns« Jirgls Werk. Was Jirgl darunter versteht, ist eine Art radikale Selbstbezogenheit im Angesicht des repressiven Bestrebens der Gesellschaft – oder wie es in einem Essay heißt: »Dort, wo Terror nicht tötet, provoziert er Eigen-Sinn.«¹⁴ Dabei handelt es sich keineswegs um einen eskapistischen Mechanismus, sondern um den »Mut«, »[m]einen Willen zum Ich in *meiner* Sprache zu entfalten oder zu verfallen«.¹⁵ In dieser Hinsicht wird Literatur als ein Medium, in dem der »Mut zum eigenen Wirklichkeits-Wissen« sich entfalten kann, verstanden.¹⁶

Was sich hier abzeichnet, ist ein *kritisches Ethos*, das konsequent in expliziter Bezugnahme auf Kant und Foucault umrissen wird. Dass die intensive Beschäftigung Jirgls mit kantischen Theoremen von der Literaturkritik ignoriert wird, nimmt nicht wunder, kann sie doch nicht mit dem vorgefertigten Interpretationsschema von Jirgl als mutmaßlich *gegenaufklärerischem* Schriftsteller in Übereinstimmung gebracht werden. In Interviews, aber auch in seinen essayistischen und fiktionalen Texten nimmt Jirgl wiederholt auf Kants Definition der Aufklärung als »*Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit*« Bezug. Kants Appell an den Mut, sich selbst zu erkennen, habe in der mediatisierten Weltgesellschaft nichts an Radikalität eingebüßt.

Das individualistische Ethos der sogenannten *Abtrünnigkeit* oder der *Renitenz* besteht gerade darin, die Bedingtheit als Chance zu einer »eigen-sinnigen« Sprachermächtigung und Selbsterfindung zu ergreifen, oder wie es im Roman *Abtrünnig* heißt: »Abtrünnigkeit beschreibt den Prozeß der Selbst-Bildung aus-sich=heraus zur Überwindung von Unmündigkeit (Kant): Selbst-Produktion zur Schulung eigener Freiheitsfähigkeit«.¹⁷ In expliziter Nachfolge von Foucault erblickt Jirgl diese Freiheitsfähigkeit in der »Kunst, nicht regiert zu werden«¹⁸ oder besser der »Kunst, nicht *dermaßen* regiert zu werden«.¹⁹ Mit dieser »Kunst der freiwilligen Unknechtschaft« verbindet sich – wie Jirgl in einem Interview andeutet – nicht die Hoffnung, zu einem weltverbessernden »Robin Hood« zu werden, sondern vielmehr die, kein »Gefolgsmensch[...]« (mehr) zu sein.²⁰

14 | Reinhard Jirgl: Schreibewärts oder Vergessen – alles vergessen ... In: Das erste Buch: Schriftsteller über ihr literarisches Debüt. Hg. v. Renatus Deckert. Frankfurt a.M. 2007, S. 288-291, hier: S. 290.

15 | Ebd., S. 290.

16 | Jirgl, Land und Beute, S. 171.

17 | Jirgl, Abtrünnig, S. 484.

18 | Ebd., S. 535.

19 | Michel Foucault: Was ist Kritik? Berlin 1992, S. 12.

20 | Axel Helbig: Die wachsende Wüste im Menschen. In: Ders.: Der eigene Ton. Gespräche mit Dichtern. Leipzig 2007, S. 51-75, hier: S. 66.

F

FEINDSCHAFT

»Und wäre selbst der Feind verschwunden, so bestünde die Feindschaft weiter.«²¹ Diese Phrase steht wie ein Menetekel an der Wand des Jirgl'schen Universums. Das »Verschwinden des Feindes« – z. B. nach dem Mauerfall 1989 – kann nur eine »optische Täuschung« sein,²² denn jedem Macht-System sei die Freund-Feind-Aporie inhärent. In Jirgls Romanen scheint jedes *Miteinander* somit nur ein prekäres und opportunistisches Zusammenhalten, das ständig in ein erbarungsloses und hinterhältiges *Gegeneinander* umschlagen kann.

Ausgehend von dieser anthropologischen Konstante der Feindschaft entlarvt Jirgls Werk, wie unterhalb der Ordnung eine Art primitiver und permanenter Krieg herrscht. Das Morphem »Nachkrieg-« ist ein Fantasma, stellt der Frieden sich doch nur als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln heraus – oder wie es in *Die Stille* heißt: »DER KRIEG ist immer=da Auch wenn er manchmal aussieht wie Frieden...«.²³ Was Jirgls Romane verbindet, ist somit die Vorstellung einer katastrophischen Kontinuität. Eine Figur in *Die atlantische Mauer* kommt zu dieser Einsicht, wenn sie sich im amerikanischen Dorf Stottville ein Kriegsdenkmal anschaut: »Neben dem am dünnen Mast im Wind lässig schwankenden Fahmentuch *Stars-&-Stripes*, zu Füßen einer schwarzlackierten Kanone ein Denkmalssockel aus Granit, & ins Gestein igraviert ein Datum: 1941 – 19.. :die Jahreszahl fürs Kriegsende fehlte. !Zurecht: Denn !wirklich, es war & ist ja immer *derselbe* Krieg, ohne Ende...«.²⁴

G

GENEALOGIE

Wenn wir Genealogie als eine Analyse der *Herkunft* verstehen, erfüllt sie eine doppelte Rolle in Jirgls Werk. Erstens bedeutet Genealogie eine Analytik der Macht, die die Gewalt und die Kontingenz, die dem Etablierten zugrunde liegen, bloßlegt. Zweitens kann Jirgls Werk auch als Schauplatz, auf dem Prozesse der *Erbschaft* verhandelt werden, gelesen werden. Vor allem sogenannte »transgenerationelle Formen der Traumatisierung« stehen dabei im Mittelpunkt:²⁵ Wie überschreiten m. a. W. Gedächtnis- und Schmerzensspuren die generationellen

21 | Jirgl, *Land und Beute*, S. 49.

22 | Ebd., S. 49.

23 | Reinhard Jirgl: *Die Stille*. München 2009, S. 119.

24 | Reinhard Jirgl: *Die atlantische Mauer*. München 2000, S. 303.

25 | Sigrid Weigel: *Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbezug und Literatur*. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem*

Grenzen? Vor allem in *Die Unvollendeten* und *Die Stille* wird nachgegangen, wie diese nicht-integrierbaren Spuren als Unausgesprochenes bzw. Unaussprechbares übertragen werden. In beiden Romanen ist von »einem Seelen-Buckel« die Rede,²⁶ der (auch buchstäblich) wie ein Karzinom die Nachgeborenen beruhigt. Man kann nicht umhin, an sich selbst jene »Familien-Macke, jenen Webfehler im genealogischen Stoff« zu erkennen – wie es zahllose Male in *Die Stille* wiederholt wird.²⁷ Der eigentliche »Familienfluch« liegt aber in der Angst vor der Ähnlichkeit: Gerade die zwangsneurotische Abwehrhaltung führt zur Fortsetzung des »Staffellauf[s] der-Familien=Geschichten«, oder wie es noch in *Die Stille* heißt: »Haß, der Kinder Widerwille gegen die eigenen Eltern ihrer Eltern-schafft wegen, bildet das fundamentale Erbe.«²⁸

H

NAOYA HATAKEYAMA

Nach einem gewalttätigen Übergriff hat Georg, eine der Hauptfiguren aus *Die Stille*, das Sprachvermögen verloren. Seitdem macht er aber fotografische Streifzüge durch eine durch den Braunkohletagebau zerstörte Umwelt; er dokumentiert die Abraumhalden, die Zwangsevakulierungen, die Maschinerie des Tagebaus, usw. Was dabei auffällt, ist, dass alle Fotografien Georgs vollständig unbelebt sind; »!menschlose Fotos« heißt es im Text.²⁹

Wie eine Endnote nahelegt, steht bei dieser »nichtorganischen Fotografie« Georgs das Werk des japanischen Fotografen Naoya Hatakeyama Pate. Was Georg vor allem inspiriert, sind Hatakeyamas Experimente mit überlangen Belichtungszeiten; diese führen nämlich zu einem Prozess der menschlichen Selbstauslöschung: Der Mensch schafft sich sozusagen auf den Fotografien ab, sofern seine Bewegungen schneller sind als die Belichtungsdauer. Was vom Menschen übrigbleibt, sind nur seine »Hüllformen«,³⁰ zivilisatorische Relikte. Diese anorganische Fotografie antizipiert m.a.W. eine posthumane Zukunft.

Allerdings sollte man sich – so die Erzählerin – diese Erlöschung alles andere als katastrophisch vorstellen: »Jede einzelne Fotografie ist eine Utopie. Aus der Utopie des Verschwindens *Die Stille*.«³¹ Zu dieser Verstillung oder der langsamen Selbstauslöschung des Menschen heißt es in einem Interview mit dem

Deutungsmuster. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle u. ders. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51-76, hier: S. 66.

26 | Vgl. u.a. Jirgl, *Die Unvollendeten*, S. 227; Jirgl, *Die Stille*, S. 296.

27 | Ebd., S. 136.

28 | Ebd., S. 494 u. 131.

29 | Ebd., S. 494.

30 | Ebd., S. 495.

31 | Ebd., S. 496 f.

Autor: »Ich würde ›den‹ Menschen allerdings kein Ende in irgend Apokalypse, sondern ein Ende in Sanftheit zugestehen wollen – ich finde, das haben wir verdient, und sei's nur, weil wir als Gattung solange durchgehalten haben.«

Abb. 2: Naoya Hatakeyama: Lime Hills (Quarry Series; 1986–1991)³²



Abb. 3: Naoya Hatakeyama: Still-Life 50³³



32 | © Naoya Hatakeyama, Courtesy L.A.Galerie – Lothar Albrecht, Frankfurt a.M.

33 | © Naoya Hatakeyama, Courtesy L.A.Galerie – Lothar Albrecht, Frankfurt a.M.

Es handelt sich zwar um eine auch ironisch gebrochene Figurenaussage. Trotzdem, lässt diese Reaktion einen Abwehrgestus erkennen, der auch für Jirgls eigene Gedächtniskonzeption kennzeichnend ist. Auch Jirgl widersetzt sich nämlich den multimedialen Erinnerungsdiskursen, die »das Unfaßliche, Unlebbare zur immerhin offensichtlichen Möglichkeit eines Überstandenshabens« oder zum »familiär Zumutbare[n]« korrumpieren.³⁶ Diesem identifikatorischen Paradigma setzt Jirgl ein Modell des *Eingedenkens* entgegen, das davon ausgeht, dass die Vergangenheit nicht mehr verstehend angeeignet werden kann.

K

KASSENZETTEL

Der Kassenzettel, auf dem der Lebenslauf des kriegsversehrten Protagonisten aus *Die Stille*, Werner Baeske, zusammengefasst wird, gilt als Signum des 20. Jahrhunderts. Der Kassenzettel veranschaulicht, wie der Mensch für die bürokratische Maschinerie nur eine Rechengröße, ein Kostenfaktor ist. Das sich jeder Kalkulation widersetzende Menschliche mache den Menschen zu einem Hindernis für die Staatsordnung, oder wie es schon in Jirgls Debütroman heißt: »Im Mittelpunkt steht der Mensch – und damit im Weg!«.³⁷

L

LINKS

Das Verstören von biopolitischen Regulierungsmechanismen ist das zentrale Anliegen des Schriftbildlichkeitsverfahrens, das Jirgl zum ersten Mal in *Abtrünnig* erprobt: das sogenannte *Linkverfahren*. Dieses Verfahren sprengt die herkömmliche kontinuierliche Textgestalt mittels »Hyperlinks« und Kommentaren in Kästchenform. Durch das Einmontieren heterogener philosophischer, wissenschaftlicher und literarischer Intertexte und -diskurse entstehen »Verweis-Ketten ohne Ende«;³⁸ Zitate fungieren sozusagen als Schalt- und Schnittstellen, die über den Rahmen des Textes hinausweisen. Folglich transformiert das Linkverfahren den

36 | Reinhard Jirgl: Die Diktatur der Oberfläche: Über Trauma und Traum des 20. Jahrhunderts. In: *Erinnern und Vergessen. Ein ungarisch-deutsches Dichtertreffen*. Hg. v. Herrenhaus Edenkoben. Hannover 2001, S. 10–16, hier: S. 11.

37 | Reinhard Jirgl: *MutterVaterRoman*. Berlin/Weimar 1990, S. 240. Vgl. auch Jirgl, *Abtrünnig*, S. 240.

38 | Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des Konstruktiven Defaitismus: Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Basel 2002, S. 561.

Zusätze zu den Personalnotizen.
(Übungen und Einberufungen, Führung, Strafe usw.)

- 21/ Befand sich vom 3. 17 bei der nebenstehenden
10. Komp. im Felde.
17 Am 4.10.17 in den Kämpfen bei Ypern verwundet.

Mitgemachte Gefechte:
30.6.17 Eisernes Kreuz II. Kl.

gelöhnt bis einschl. 30.9.17

verpflegt bis " 5.10.17

Führung: *Sehr gut*

Strafen: *keine*

Leutnant

31.7. – 19.8.16.
Kämpfe bei Estiler
25.8. – 10.9.16.
Kämpfe bei
Thyval-
Toxièrer.
15.9. – 23.10.16
Stellungskämpfe
an V. Yser.
Schlacht a. d. Somme.
4.11. – 22.11.16.
Kämpfe bei
Le-Barque-
Vartencurt.
20.11.16 – 15.3.17.
Stellungskämpfe
nördl. d. Somme.
bei Le-Barque
16. – 17.3.17.
Rückzugskämpfe
an d. Siegfried
Front.
10.4. – 20.7.17.
Frühjahrsschlacht
bei Arras 1917.
7/8. – 12.7.17.
Stellungskämpfe
im Artois.
(Acheville Arion)
24. – 28.6. u. 1.7.
Gefechte bei
Lens:
4.8. – 25.9.17. Kämpfe
bei Lens. 27.9. – 4.10.17.

Text in eine »pulsierende Oberfläche«,³⁹ die ein anderes als das lineare Lektüremodell verlangt. Der Leser wird dazu aufgefordert, eigene Konstellationen und assoziative Zusammenhänge herzustellen. Und gerade diese Mitarbeit am Text betrachtet Jirgl als Möglichkeit, die Erfahrungsarmut zu durchbrechen. Gemäß einem Wort von Walter Benjamin umschreibt Jirgl diese Wirkung als »das Aufbrechen der verpanzerten Wahrnehmung« – dabei die in seinem Werk omnipräsente Metaphorik des »Eisens« und des »Panzers« weiterführend.⁴⁰

M

MARSYAS

Ständig wird in Jirgls Werk auf Mythen und deren tragische Umschriften Bezug genommen, um die latente Unordnung der Gesellschaft und das Weiterleben kollektiver Erfahrungen hervorzukehren. Auch der Mythos des Marsyas wird in Jirgls Werk »verbraucht«,⁴¹ d. h. mit Gegenwärtigkeit aufgeladen. Sie erinnern sich vermutlich an jenen Satyr-Flötenbläser, der es wagte, Apoll zum musikalischen Wettkampf aufzufordern, und dem wegen dieser Frechheit die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen wurde. Mit diesem agonalen – aber im Grunde genommen radikal asymmetrischen – Duell verbindet sich bei Jirgl ein Repertoire von grundlegenden Themen und Fragen, wie z. B. Barbarentum, Macht und Souveränität; die biopolitische Reduktion des Menschen auf (auch buchstäblich) *bloßes Fleisch*; die (Selbst-)Positionierung des Künstlers gegenüber der (Staats-)Macht; das Verhältnis von Schmerz und Ästhetik, usw. usw. Nicht zuletzt bildet die Marsyas-Legende den Nukleus von Jirgls Faszination für Tropen, Szenen und Bilder von Haut, Hautlosigkeit, Häutung, Selbsthäutung, usw. In verschiedenen Romanen stellen sich Jirgls Figuren als »Ohnehaut« oder als »Hautlosen Hund« vor. Ihre ambivalente Grenzposition zwischen Passivität und Aktivität, Ohnmacht und Selbstermächtigung, radikaler Schutzlosigkeit und Befreiung verdichtet sich in einer unheimlichen Figur, dem Muskelmann aus Juan Valverde de Hamuscos Anatomieatlas von 1556.

39 | Bettine Menke: Ornament, Konstellation, Gestöber. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hg. v. Susi Kotzinger u. Gabriele Rippl. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 307–326, hier: S. 326.

40 | Reinhard Jirgl: Erinnern – eine Meer und seine Form. In: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989. Hg. v. Arne De Winde u. Anke Gilleir. Amsterdam/New York 2008, S. 23–42, hier: S. 37.

41 | Clemens Kammler/Arne De Winde: »Schreiben – das ist meine Art, in der Welt zu sein.« Gespräch in Briefen mit Reinhard Jirgl. In: Reinhard Jirgl: Perspektiven, Lesarten, Kontexte. Hg. von David Clarke u. Arne De Winde. Amsterdam/New York 2007, S. 21–60, hier: S. 30.

Abb. 5: Juan Valverde de Hamusco: Lámina de la Historia de la composición del cuerpo humano (1560)⁴²



42 | Die Abbildung online unter: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valverde_p64.jpg?uselang=nl [Stand: 31.03.2016]; © Wikimedia Commons – CC BY- SA.

N

DAS NERVÖSE ZEITALTER

Aus *Abtrünnig. Roman aus der nervösen Zeit*:

Menschen Straßen Paranoia

[...]

Am-Tag=Danach, dem Erstentag beginnender globaler=Angst – –

[...]

[die] pausen- & ordnungslosen Lärmattacken in den Großstädten, so brutal, perpetuierend wie stupide [...] Die Lärm-Serien geraten im Verständnis des Attackierten zur Strategie der Feindlichen=Welt und provozieren vom je Angegriffenen die Gegenwehr.

[...]

Gesellschaftskrieg aus der permanenz des alarmzustands, in den 1=jeder in der Arbeitswelt sich versetzt fühlt, verfügt über Leer-Zeit als Exerzierraum für um=sich greifende vermassung – das Lauernde Heer – der im entgrenzten Raum zur Seite gestellte Nachbar ist stets der allfällige Konkurrent, schließlich Der Feind [...]

[...]

Zudem ist der einst losgetretene Totale Krieg, ebenfalls unbeendet geblieben, spätestens seit dem-Elftenneunten-Zweitausendeins in das neue Stadium getreten: das globalistisch operierende Partisanentum. So kam ein weiteres Szenarium für Krieg zu den alten, ungelösten Konflikten hinzu. Und weil infolge dessen zunächst krieg u frieden identisch [...], seien Heute frieden gefährlich u kriege unbedenklich geworden.⁴³

Abb. 6: Nicolas Provost: Plot Point, 2007. Videoprojection with sound, 15'
(Courtesy Tim Van Laere Gallery, Antwerp)



⁴³ | Jirgl, *Abtrünnig*, S. 117, 328, 331, 331 u. 481.

O

O

Das O ist eine zentrale »Buchstaben-Figur« in Jirgls Werk. Durch das Aktivieren seiner Bildhaftigkeit wird das O zum »Ausgangs- und Sammelpunkt zahlloser Metaphern« und Assoziationen.⁴⁴ Das »SCHWARZE O« ist zum Beispiel ein Leitmotiv in *Abschied von den Feinden*, *Die atlantische Mauer* und *Die Stille*; in *Die Unvollendeten* entfaltet es sogar eine textgenerative Dynamik. Das O funktioniert nämlich als ein unaussprechliches, abgründiges Zentrum, um das herum sich der Zeugnisbericht des krebserkrankten Erzählers fortspinn: Das O ist (so der Erzähler) einer der »Zeit-Tunnel [...] zwischen Heute u: Damals, Orte, an denen Alles wiederkehrt«. ⁴⁵ Das »O« stellt eine Verbildlichung von aufklaffenden oder leeren Mündern und Augen dar und wird solcherweise zum Sinnbild von Tod, Abgrund und Vernichtung. Letztendlich wird der Gesamttext von der tödlichen Wirkung des »SCHWARZEN O« infiziert.

P

PIRANESISCHES TEXTBAUWERK

In seinem Essay *Sprache ist Heimat oder »Sind Sie auch allein?!«* umschreibt Reinhard Jirgl Arno Schmidts Kurzroman *Die Umsiedler* als »ein piranesisches Textbauwerk aus vielen Etagen, Aus- und Übergängen in Subtexte«. ⁴⁶ Offensichtlich ist dieser Kommentar zugleich ein Selbstkommentar. Durch das Einfügen von zahllosen inter- und subtextuellen Einschüben gestaltet sich auch Jirgls Werk als ein labyrinthisches und vielschichtiges Netzwerk, in das der Leser auf eigene Gefahr ein- und aussteigen kann. Der paradoxe Effekt der »gefangenen Unendlichkeit«, den Piranesis *Carceri* auf den Betrachter ausüben, gilt auch für Jirgls Schriften: »Sie suggerieren die Geschlossenheit der Gefängnisse, Gefängnisse aufgebaut aus Massen geradezu brutaler Materialität. Aber diese hermetische Geschlossenheit ist aus Durchlässen konstruiert, aus Bögen, Arkaden, Durchgängen und Durchblicken.« ⁴⁷ Gerade ein Übermaß an Zu-, Über- und

44 | Roland Barthes: *Erté oder An den Buchstaben*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M. 1990, S. 110-135, hier: S. 122.

45 | Jirgl, *Die Unvollendeten*, S. 210.

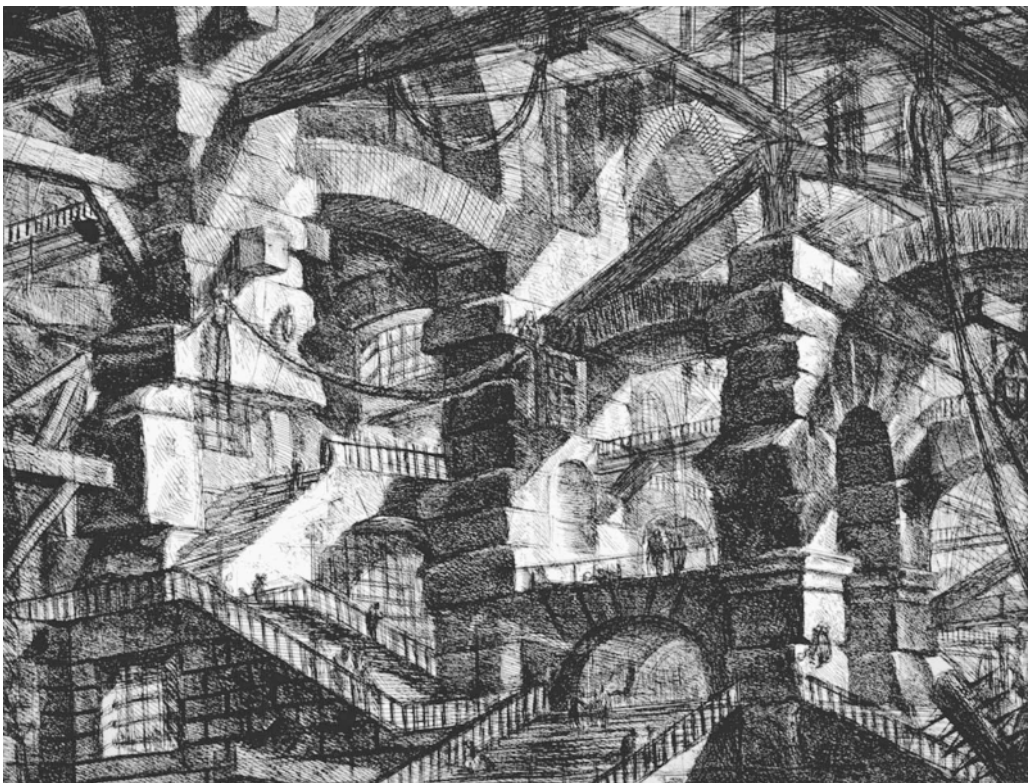
46 | Jirgl, *Land und Beute*, S. 171.

47 | Gerhart von Graevenitz: *Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesis Carceri und in Kleists Erdbeben in Chili*. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Hg. v. Christine Lubkoll u. Günter Oesterle. Würzburg 2001, S.63-93, hier: S. 70.

Durchgängen führt auch zur Apostrophierung von Jirgls Werk als unzugänglich.

Auch ein Blick auf den Zusammenhang von Jirgls Gesamtwerk lässt eine solche Ambivalenz erkennen. Ihrer Disparatheit zum Trotz sind Jirgls Texte durch unzählbare Wiederholungen, Querverweise und Selbstzitate gekennzeichnet, die den Eindruck entstehen lassen, Jirgl »schreibt im Grunde nicht verschiedene Romane, sondern gewissermaßen an *einem* Buch, einem monolithischen Werk« (wie Jirgl-Expertin Karen Dannemann argumentiert).⁴⁸ Tatsächlich bilden Jirgls literarische *und* essayistische Texte ein Gewebe, in dem Wörter, Wortgruppen, Sätze, Szenen und Argumentationen auf gespenstische Weise wiederkehren. Gerade dieses vertrackte metareflexive Spiel mit fremden *und* eigenen Positionen (also deren kritische oder ironische Neuinszenierung) soll aber den Leser davor hüten, Jirgls Texte (sowohl die essayistischen als auch fiktionalen) auf einfache Meinungs- oder Thesenbekundung zu reduzieren.

Abb. 7: Giovanni Battista Piranesi: *Carcere XIV*⁴⁹



48 | Karen Dannemann: Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens Geschichte: Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls. Würzburg 2009, S. 43.

49 | Abbildung online unter: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi_Carcere_XIV.JPG?uselang=nl [Stand: 31.03.2016]; © Wikimedia Commons – CC BY- SA.

Q

QUATSCHOCENTO

Das Motiv des »Quatschocento.....« – oder »der Renaissance der Logorrhötiker« zieht sich nicht nur durch Jirgls Romane (von *Hundsnächte* bis *Abtrünnig*), sondern führt ironischerweise inzwischen sogar ein Eigenleben im Feuilleton und im Internet. Ironisch, da dieses Motiv eben die Totalverblödung und -verblendung durch massenmediale Diskurse anprangert. So argumentiert Jirgl in seinen Essays, die Mannigfaltigkeit der Realität erfahre in den Medien eine Vereinheitlichung, Stereotypisierung, Kommerzialisierung und Simplifizierung zu flüchtigen »Meinungskonglomeraten«. ⁵⁰ Die heterogensten Themen, von der Geschichte des Holocausts über Pädophilie bis Eurokrise, werden in dieselben Schablonen einer »selbstgefälligen, pseudoengagierten Ethik« gepresst. ⁵¹ Hinterrücks werde der Konsens zum Maßstab erhoben. Diese diskursive Gleichschaltung lässt Jirgl in *Land und Beute* sogar vom »riesigen, global medialen Konzentrationslager« namens Internet reden. ⁵²

R

ROBIN HOOD UND DIE PIRATEN

Anhand von zwei Kinoerfahrungen entfaltet Jirgl 1995 in einem Zeitungsartikel eine Genese der Empörung als politischen Grundaffekts. Die Erfahrungen gewähren ihm Einsicht in die Funktionsweise der Masse. Wenn der junge Jirgl sich 1960 eine Szene aus dem Abenteuerfilm *Robin Hood und die Piraten*, in der Robin Hood eine Jungfrau vor der öffentlichen Hinrichtung rettet, im Kino anschaute, »sprang ich vom Sitz hoch, die Fäuste voller Wut gegen die Leinwand schüttelnd, schrie ich, weshalb denn die Leute der einen nicht zu Hilfe kämen!« ⁵³ Anders als seine Altersgenossen ist der junge Jirgl nicht begeistert von der Heldentat von Robin Hood, sondern erschüttert durch die radikale Passivität der Masse: Im Angesichte der Autorität verflüchtigt sich die Solidarität. 1982 erhebt nicht Jirgl die Fäuste, sondern das Kinopublikum. Beim Vorführen von avantgardistischen Filmen der 1920er-Jahre wie Viking Eggelings *Symphonie Diagonale* verliert das Publikum die Fassung und bestürmt die Leinwand: »Die Menge, sie hatte vermutlich nicht genügend Streichhölzer oder Feuerzeuge zur Hand, und schon gar keine Fackeln für einen Scheiterhaufen... – Ich

50 | Jirgl, *Land und Beute*, S. 12.

51 | Ebd., S. 46.

52 | Ebd., S. 59.

53 | Reinhard Jirgl: Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität. In: Frankfurter Rundschau v. 23. Mai 1995.

weiß noch, ich ging damals still nach Hause, still vor Wut.« Die Bücherverbrennung im Gedächtnis tragend, spürt Jirgl hier die permanente Drohung des faschistoiden Ausbruchs, der (so Jirgl in einem späteren Text) »erst die Bilder und die Bücher vernichte[t], dann die Menschen, nicht selten unterm Beifall anderer Menschen...«.⁵⁴ Jirgl beteuert, die kindliche Stimme sei nicht verstummt und stellt noch immer dieselbe kritische – auch selbstkritische – Frage: »Wieso haben Sie sich das gefallen lassen?«

Abb. 8: Videostill aus: Robin Hood und die Piraten (1960)⁵⁵



S DIE STILLE

Hören Sie denn nicht *das entsetzliche Schreien ringsum*, das man gewöhnlich die Stille heißt? ⁵⁶

⁵⁴ | Jirgl, Schreibwärts, S. 289.

⁵⁵ | Originaltitel: Robin Hood e i Pirati; Regie: Giorgio Simonelli. Video zu finden bei: <https://www.youtube.com/watch?v=pvJXTvZTQOI> (Stand: 31.03.2016).

⁵⁶ | Aus Büchners Lenz, zit. n. Jirgl, Abtrünnig, S. 188.

Abb. 9: Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale* (1924; Ausschnitt)⁵⁷

T

TOTE, DIE NICHT STERBEN KÖNNEN

Eine der zentralen Denkfiguren in Jirgls Gesamtwerk ist der »Tote, der nicht sterben kann«. Erstens weist sie auf die Rolle von Literatur als Totenbeschwörung hin. Die untoten Toten, die Jirgls Werk bevölkern, versinnbildlichen die Unmöglichkeit des Auslöschens, der *tabula rasa*: »du wirst deine Toten !niemals los«, oder an anderer Stelle: »die Toten packen die Lebenden – im Traum noch hauen SIE uns die Fresse ein«.⁵⁸ Die Gespenster der Vergangenheit ragen mit ihren unauslöschlichen Erinnerungs-Spuren wie Menetekel in unsere selbstgenügsame Gegenwart hinein.

Zugleich sind Jirgls liminale Gestalten in der Grenzzone zwischen Leben und Tod Produkte einer Ur-Angst, nämlich »die Ängste des Sterbenden vor dem, was nach dem Sterben kommt – im schlimmsten also im alltäglichen,

⁵⁷ | Abbildung zu finden bei: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diagonal-Symphonie.jpg?uselang=nl> (Stand: 31.03.2016) © Wikimedia Commons – CC BY- SA.

⁵⁸ | Reinhard Jirgl: *Hundsnächte*. München 1997, S. 288 u. 497.

Fall: kein Tod.«⁵⁹ Die alltägliche Erfahrung des Subjekts unter einem biopolitisch regulierten Regime scheint also das »Sterben ohne Ende bzw. Tod« zu sein. Das Subjekt wird sozusagen einem langsamen Schmerzenstod, einer in die Zeit gezogenen Marter unterworfen. Dieses perverse sadistische Phantasma hat Jacques Lacan in seinem VII. Seminar den Grenzbereich des »zweiten Todes« (*mors secundus*) genannt. Wie eine Figur in *Hundsnächte* andeutet, ist »I angehaltener Tod: die !grausamste aller Todes-Strafen. Denn nichts unerträglicher als der Gedanke, nach dem Tod könne noch irgendetwas sein, irgendetwas bleiben von dir außer Tod, außer Nichts.«⁶⁰

U DIE ÜBERTREIBUNG

Jirgls Werk ist Produkt eines »pessimistischen Hyperaktivismus«,⁶¹ der jeder Form des Daseins und Denkens misstraut. Dieser »Anspruch des Unbedingten«⁶² (wie Adorno es ausdrückt) macht Jirgl zum Übertreibungskünstler, der auch an den Grenzen des politisch Korrekten rüttelt. Dementsprechend hat Jirgl in metaliterarischen Essays die Provokanz von Literatur und Essayistik im »Willen zur Steigerung der Unterschiede und Widersprüche« situiert.⁶³ Nicht zufällig bezieht Jirgl sich zur Erörterung dieser Taktik der Zuspitzung explizit auf die folgende These Adornos: »[Dem Essay] ist wesentlich ein Element der Übertreibung, des über die Sachen Hinausschießens, von der Schwere des Faktischen sich Loslösen.«⁶⁴

V VERFLUCHTE WÖRTER!

59 | Reinhard Jirgl: Das obszöne Gebet. Totenbuch. Frankfurt a.M. 1992, S. 11.

60 | Jirgl, *Hundsnächte*, S. 54.

61 | Leslie Paul Thiele: The Agony of Politics: The Nietzschean Roots of Foucault's Thought. In: *The American Political Science Review* 84 (1990), H. 3, S. 907-925, hier: S. 916.

62 | Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M. 1980, S. 145.

63 | Reinhard Jirgl: Brief vom 27. Dezember 1992. In: *Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR*. Hg. von Richard Zipser. Leipzig 1995, S. 200-210, hier: S. 202.

64 | Ebd., S. 202. Vgl. Adorno, *Minima Moralia*, S. 144.

W

WUT

Einige Tage vor Reinhard Jirgls Poetikdozentur in Essen ereignete sich ein extremer Fall von Verkehrsaggression in Belgien. Inmitten eines banalen Streits holte ein 35-jähriger Gärtner einen Freischneider aus seinem Auto und verletzte damit das Bein des anderen Mannes. Das Bein musste später amputiert werden. »Er hat mich genervt«, hieß es.

Gerade solche Phänomene der »Jähren Wut« exploriert Jirgl in seinem Werk – und im Besonderen in *Abtrünnig*. Der Amok, jene »grenzenlos & gleichgültig in die-Gesellschaft getriebene Wut«,⁶⁵ stellt – so legt Jirgls Roman nahe – ein permanentes und unkontrollierbares *Risiko* dar. Die Figur des Amokläufers erscheint als Feind der Ordnung, indem er sie in einen permanenten Alarmzustand versetzt. Oder, wie Dieter Stolz argumentiert: »Im durch eine Winzigkeit ausgelösten, letztlich unerklärbaren Gewaltakt [...] manifestiert sich das latente Risiko, dem jeder ausgesetzt und das gewissermaßen jeder selbst ist.«⁶⁶ Was zunächst als ein alles zerrüttender Angriff auf ein erstickendes System erscheint, ist aber im Grunde unverzichtbar für die Selbsterhaltung des Systems; statt die biopolitische Ordnung zu durchbrechen, verstärken Amokläufe diese nur, indem sie sie zu weiteren Sicherheits- und Kontrollmaßnahmen nötigen.

Um der letztendlich implodierenden binären Opposition zwischen Institution und Amok zu entgehen, entwirft Jirgl in seinem Roman eine »abtrünnige« Gegenordnung. Es handelt sich um eine unverortbare Zone zwischen Zivilisation/Institution einerseits und Gewalt/Amok andererseits: Das Individuum entwickelt zwar eine »eigen-sinnige« »Wut im Kopf«, verliert sich aber nicht in Selbstzerstörung. Sowohl das Institutionelle wird dereguliert als auch der Exzess verschoben. Gerade Literatur oder der Prozess des Niederschreibens avanciert in *Abtrünnig* zu einem Medium der Krisenbewältigung, einer Schutzzone vor der Gewalt. Am Ende stellt sich nämlich das vorliegende Buch als Manuskript des Erzählers heraus, in dem dieser den Schrecken gebannt, die »Wut im Kopf« »in Worte gefaßt« hat.⁶⁷ Die schriftliche Fixierung der Gewalt beugt gewissermaßen deren Eskalation in der »außerschriftlichen« Realität vor: »Wer schreibt, kann nicht töten.«⁶⁸

65 | Jirgl, *Abtrünnig*, S. 177.

66 | Dieter Stolz: »Das Aufbrechen der verpanzerten Wahrnehmung«: Reinhard Jirgls Roman *Abtrünnig* – ein (un)vermeidbarer Amoklauf. In: Jirgl, *Perspektiven, Lesarten, Kontexte*, S. 235–252, hier: S. 247.

67 | Jirgl, *Abtrünnig*, S. 541.

68 | Ebd.

X**X**

Wenn ein geiler Chef auf einer Betriebsweihnachtsfeier auf obszön-brutale Weise zwischen »Kleider-Ständer[n]« über eine »Untertanin« herfällt, heißt es: »die Beine gespreitet, die Frau das X mit Lochinmitten«. ⁶⁹ Das X setzt einen zweifachen Prozess in Gang: Einerseits wird der Buchstabe *figuriert*, indem der Hände und Beine spreizende Frauenkörper gewissermaßen auf den Buchstaben projiziert wird, andererseits *defiguriert* der Buchstabe die Frau, indem er sie abstrahiert und verdinglicht. Das *Unbehagen der Geschlechter* ist eines der zentralen Themen in *Klitaemnestra Hermafrodit* – wenn nicht sogar in Jirgls Gesamtwerk.

Y**YO – YO**

In seiner Büchnerpreis-Rede 2010 deutet Jirgl an, eine Kongenialität mit Georg Büchner liege in dem Einsatz von Literatur als imaginativer »Vorwegnahme des schlimmstmöglichen Übels«. ⁷⁰ Eine solche *praemeditatio malorum* ist auch YO – YO. Sehet den Rückfall von Zivilisation in Natur...

Aus: Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*:

Wir besitzen eine lange Reihe antiker Schilderungen von Polybios an: die altberühmten Städte, deren leerstehende Häuserreihen langsam zusammenstürzen, während auf dem Forum und im Gymnasium Viehherden weiden und im Amphitheater Getreide gebaut wird, aus dem noch die Statuen und Hermen hervorragen. ⁷¹

Aus: Reinhard Jirgl, *Im offenen Meer*. Schichtungsroman:

E-N-D-E

wenn auf dem Alexanderplatz Hühner und Viehherden grasen, in Sportforen Getreide keimt, Kühe die Bibliotheken leerfressen, nachts über noch erleuchteten Plätzen Füchse u herrenlose Hunde streichen, in Parkanlagen, Tiefgaragen u Kulturpalästen trüchtige Weiber, mit Bündeln Kindern u Lumpen behängt, umgeben von dumpf=sinistren Bauerngesichtern, erscheinen; während Denkmäler u Statuen einst

69 | Reinhard Jirgl: *Genealogie des Tötens*. München 2002, S. 14.

70 | Reinhard Jirgl: *Praemeditatio malorum* – Schreiben am mitternächtigen Ort. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis; online unter: www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/reinhard-jirgl/dankrede [Stand: 31.03.2016].

71 | Spengler, *Untergang des Abendlandes*, S. 683.

verehrter=gefürchteter Herrscher, einsam u komisch, inmitten von Unkrautfeldern und eingestürzten Straßenzügen, versinken. Der Name der letzten Komödie:

YO – YO

auch

HERKULES KOMMT NICHT AM SONNTAG⁷²

*Abb. 10: Giovanni Battista Piranesi, Differentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia, et qui est située dans la Lucanie, 1 ed., 1778*⁷³



72 | Reinhard Jirgl: Im offenen Meer. Schichtungsroman. Hamburg/Zürich 1991, S. 246.

73 | Abbildung online unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paestum_%28Piranesi%29#mediaviewer/File:Piranesi-15008.jpg [Stand: 31.03.2016]; © Wikimedia Commons – CC BY- SA.

Z

ZUKUNFT

Jirgls Roman *Die Stille* ist – so das Epigraf – »der Zukunft gewidmet«.74 Was darunter verstanden werden soll, wird auf der letzten Seite des Romans nahegelegt:

Zukunft aber heißt Vergangenheit ausgraben [...]. Weiteres ist nicht zu berichten.75

74 | Jirgl, *Die Stille*, S. 5.

75 | Ebd., S. 529.

Special Section II
Schwerpunkt II

Barbara Honigmann



© Roswitha Frey, Badische Zeitung

An Interview with Barbara Honigmann, February 2013

ANDREA DOSER, ED./HOLLY EADES/MATTHEW HAMBRO/
HEIDI HART/PATRICK LANG/CLAIRE SCOTT*

In early 2013 contemporary German-language author Barbara Honigmann spent a month as author-in-residence at Duke University in Durham, North Carolina, on an invitation from the Duke University German Department. During this period, students of the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies participating in a seminar entitled *Political Disengagement? Forays into Contemporary German Literature & Aesthetics*, led by Professor William Donahue, met with the author several times to discuss her novels. Toward the end of her stay, Mrs. Honigmann offered to record an interview with these students for publication in *andererseits*.

ANDERERSEITS:

Die Verbindung zwischen Ort und Identität scheint in Ihren Büchern sehr wichtig zu sein. Viele Ihrer Figuren versuchen durch ihre Reisen diese Verbindung besser zu verstehen. Die deutliche Verbindung zwischen Israel und dem Judentum wird manchmal erwähnt, aber auch die Idee, dass es manchmal gut ist keinen Ort oder wirkliche Heimat zu haben. Zum Beispiel, in *Alles, alles Liebe* schreibt Anna: »Ich finde es eigentlich gut, dass das Judentum keinen Ort hat und das Innere, wie Du es nennst, ausschließlich Handlung, als etwas Bewegtes und vielleicht Bewegendes ist«. Denken Sie, dass Ihre Identität mit einem Ort (oder mehr als einem Ort) verbunden ist? Wenn ja, mit welchem? Wenn nein, warum nicht? Was sind Ihrer Meinung nach die Vorteile und Nachteile sich mit einem Ort zu identifizieren?

HONIGMANN:

Das ist eine sehr komplexe Frage. Ich bin ja kein Philosoph, aber ich habe auch darüber nachgedacht. Ich misstraue einer Identität, die sehr an den Ort gebunden ist. Das kommt wohl auch so ein bisschen aus einer deutschen Tradition, dieses Anti-Scholle wie man sagt, aber man muss auch zur Kenntnis nehmen,

* Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; Editor's E-Mail: apd12@duke.edu.

dass es sehr lange solche Biografien gab, dass eine Familie seit Generationen und Generationen an einem Ort lebt und auch nichts anderes kennt. Aber das Problem mit der Identität ist sowieso, finde ich, dass es mehrere Identitäten gibt und eine davon ist natürlich dann doch auch die »wo komme ich her« und das habe ich mir ja nicht ausgesucht. Genauso wie ich mir nicht ausgesucht habe Frau zu sein, Jude zu sein und so ganz in allerletzter Konsequenz überhaupt auf der Welt zu sein. Deswegen ist es eben so, dass du da hinein geworfen bist, an den Ort deiner Herkunft und vieles davon kannst du hinter dir lassen, aber vieles davon kannst du nicht hinter dir lassen.

Ich zum Beispiel bin sehr davon geprägt, dass ich in Berlin geboren und aufgewachsen bin, obwohl Berlin zugleich immer der Ort war von dem ich mich weggewünscht habe. Insofern glaube ich, ist das schon mal eine gebrochene Identität. Dazu gehört natürlich, dass es der Osten war, in dem man sich sowieso sehr eingeschränkt gefühlt hat und mit Recht, glaube ich. Aber ich bin eben mit der deutschen Sprache und der deutschen Kultur aufgewachsen und das hat mich geprägt, das hängt an mir. Vieles davon ist mir wirklich sehr vertraut, ist einfach das, was mir am aller vertrautesten ist. Dennoch – und das hängt dann wieder mit diesem Jüdisch, Deutsch, Osten, Mauer zusammen oder vielleicht mit Jugend ganz allgemein – ist es so, dass man sich immer auch wegträumt. Vielleicht war gerade Ostberlin so ein Ort von dem man sich besonders weggeträumt hat. Daher kommen diese Parallelwelten – Kunst, Theater und so weiter – die dann auch im Buch beschrieben sind.

Das ist eine Sache auf die ich jetzt mehr und mehr komme, dass Berlin mein Ort ist und eben dieser besondere Ort, an dem das Wichtigste eigentlich war, dass ich mich dort immer weggesehnt habe. Und ich muss sagen, ich bin ja jetzt sehr lange weg und ich sehne mich auch wirklich nicht zurück.

ANDERERSEITS:

Ihre Antwort bezieht sich bereits ein bisschen auf unsere nächste Frage. Sie haben erklärt, dass Sie aus Berlin ausreisen wollten und Ihre Romane thematisieren häufig die negativen Seiten der DDR im Allgemeinen. Sie beschreiben, wie die Menschen der oppressiven Politik eines diktatorischen Staates ausgesetzt waren, aber es gab auch die Sekundäreffekte dieser Politik wie die Auswanderung von Freunden und Familie. Sie und Ihre Familie sind 1984 aus der DDR ausgewandert. Gab es ein bestimmtes Ereignis oder einen konkreten Auslöser?

HONGIMANN:

Evolutiv, sozusagen. Aber es gab wirklich einen Turning Point und dass war die Ausweisung von Wolf Biermann 1976. Und gleichzeitig hatte die DDR 1975 die Verträge von Helsinki unterzeichnet, mit denen sie sich verpflichtet hatten, ein bisschen lockerer zu sein im Bezug auf Familienzusammenführung. Von dem Moment der Ausweisung von Wolf Biermann an begann so eine Art Exodus,

das war der Tropfen, der das Fass zum überlaufen brachte. Und das ergab dann so eine Logik in sich. Der erste geht, der zweite geht, der dritte geht und dann denkst du: »Da werd ich ja wohl nicht hier alleine bleiben. Alle sind weg, um Gottes Willen ich muss auch weg.« Da hat sich so eine Dynamik der Ausreise entwickelt. Es gab diese Dynamik, dass man sagt, also hier geht jetzt gar nichts mehr. Hier bleibt dir die Luft weg. Und das war auch so, weil atmosphärisch hatte sich die Situation wirklich noch mal sehr verschlechtert. Plus diese Dynamik, wenn alle gehen, dann will ich hier nicht alleine zurückbleiben.

Eigentlich genau um diese Zeit habe ich angefangen zu schreiben und komischerweise das Erste, was ich geschrieben habe, war so ein Märchentheatrestück nach einem Märchen von den Gebrüder Grimm, *Das singende, springende Löweneckerchen*. Das ist ein sehr schönes Märchen, so ein bisschen wie *La Belle et la Bête*. Und es war poetisch, aber eben politisch vollkommen unangreifbar weil eben ein Märchen. Es wurde sehr viel gespielt, weil die Theater froh waren, dass es nicht sozialistisch-realistisch war. Es hatte so eine eigene Poesie ohne wirklich oppositionell zu sein und dadurch wurde es sehr viel gespielt.

Es war auch finanziell erfolgreich, was für mich ja auch wichtig war. Ich konnte davon leben und hab noch zwei andere Sachen geschrieben: Einakter, aber die konnten dann nicht mehr gespielt werden. Dann habe ich auch gemerkt, wenn ich schreiben will und weiter arbeiten will als Künstlerin, habe ich hier keine Chance. Das Märchen war ja sehr schön und ich stehe dazu bis heute. Aber ich werde ja nicht immer nur Märchen schreiben und wenn ich weiter gehen will, dann habe ich hier keine Chance.

ANDERERSEITS:

Wenn wir gerade vom Theater reden, haben Sie auch ähnliche Schwierigkeiten wie Eva oder Anna in *Alles, alles Liebe* erfahren, als Sie da angefangen haben?

HONIGMANN:

Ja, das ist sehr autobiografisch. Schlüsselroman ist jetzt bisschen hochgegriffen, aber Eva ist meine Freundin. Sie heißt eigentlich Vera und das ist genau so, wie es war, also inklusive Hexe, ich musste immer die Hexen spielen. Das hat sich genauso abgespielt, dass die mir da »Zigeuner« nachgerufen haben. Das ist eben tiefste Provinz und Preußen, wo alle blond und blauäugig sind. Der Regisseur war Maxim Vallentin, die Eltern waren Juden, die waren dann in der Sowjetunion und der sah auch so aus. Also wir gingen dann da beide so etwas fremdartig aussehend und die riefen uns dauernd »Zigeuner« nach. Das war so irgendwie die Folklore da, die haben uns vielleicht auch für Zigeuner gehalten.

ANDERERSEITS:

Als Sie dann ausgereist sind, warum haben Sie sich entschieden nach Frankreich zu fahren, dort zu leben?

HONIGMANN:

Das war wegen des jüdischen Kontexts, sozusagen. Wir wollten irgendwohin gehen, wo es viele Juden gibt, wo du auch nicht für verrückt erklärt wirst, wenn du sagst, ich will Schabbes machen oder ich will irgendwie halbwegs observant leben, wo du dich integrieren kannst. Das war nicht Deutschland, da gab es keinen Ort, der interessant gewesen wäre. Und dann hat man uns von Straßburg erzählt und auch nicht nur, dass dort viele Juden sind, sondern dass es dort auch so eine Shiva des Etudiants, so ein Lehrhaus gibt, wo es einen etwas verrückten Rabbi gibt, der aus Marokko kommt. Der spielt nicht nur am Sonntag Fußball, was auch ungewöhnlich ist, aber der auch einen etwas ungewöhnlicheren Zugang zu den Texten hat, also nicht »hach und es ist ja alles so heilig, und alles so toll«, sondern erst mal die Bibel aufschlägt und sagt, »das ist ja alles incroyable und wie geht das« und dann wirklich nochmal die Texte neu liest. Das war natürlich auch etwas, was für uns interessant war. Wir wollten ja nicht einfach irgendwie religiös werden, im Sinne von naiv, sondern uns auch den Texten zuwenden. Und das hat sich wirklich bewahrheitet. Das ist ein wichtiger Ort und das hängt mit Levinas zusammen und anderen jüdischen Intellektuellen, die nochmal einen interessanten Zugang zum Judentum gefunden haben.

ANDERERSEITS:

Sie schreiben noch auf Deutsch, aber leben Sie sonst auf Französisch?

HONIGMANN:

Mein soziales Leben findet auf Französisch statt. Aber ich bin ja auch zu Hause und da lese ich möglichst deutsch, ich schreibe deutsch, meine professionellen Kontakte sind deutsch, ich spreche in meiner Familie Deutsch. Also bleibt das Jüdische praktisch für Schabbes, wenn wir Gäste haben oder eingeladen sind oder wenn wir einen Kurs haben über ein Buch der Bibel oder den Talmud. Das jüdische Leben findet auf Französisch statt, ja ist ganz komisch, ja, ist ganz merkwürdig eigentlich! Aber ich arbeite ja nicht und habe Kollegen, aber ich gehe zum Yoga und ich gehe auch unter anderem deswegen, um dort auch mal richtige Franzosen zu treffen, die vielleicht auch mal nicht jüdisch sind.

ANDERERSEITS: Ich finde es interessant, dass Sie sagen, dass Französisch eigentlich eine religiöse Sprache für Sie ist.

HONIGMANN:

Früher und auch heute noch ist es ja so, dass in den sehr religiösen Jeshivot die Sprache Jiddisch ist, aber wir sagen oft unser Jiddisch ist Französisch. Verrückt!

ANDERERSEITS:

Denken Sie, dass es vielleicht in Zukunft die Möglichkeit gibt, so ein jüdisches Leben in Deutschland zu haben?

HONIGMANN:

Das sehe ich nicht. Die russischen Juden, die da jetzt angekommen sind, sind sehr fern. Der Eine oder Andere geht irgendwo auf eine Jeshiva und lernt und wird dann vielleicht auch Rabbiner und das sind ja auch schon einige, aber insgesamt sehe ich das im Moment nicht. In Frankreich gibt es ja jetzt schon eine zweite Generation, wie mein Sohn und seine Freunde, die sind jetzt dreißig, die sind so eine Art Intellektuelle – sie sind auch nicht sehr zahlreich, übrigens –, die so eine bisschen »postmoderne religiöse Orthodoxie« vertreten. Was man hier modern orthodox nennt, hier in New York ist das vielleicht normal, aber in Frankreich ist das nicht so. Plus so etwas wie Levinas, dieser philosophische Zugang, das sehe ich in Deutschland nicht. Die russischen Juden müssen sich erstmal überhaupt als Juden wieder neu erfinden, glaube ich.

ANDERERSEITS:

Wie stehen Sie zu zeitgenössischer deutsch-jüdischer Literatur und insbesondere Ihrer Beziehung zum Holocaust und zu Deutschland?

HONIGMANN: Ich finde es interessant, dass es das gibt und offensichtlich immer mehr gibt, dass es da auch schon wieder noch eine neue Generation gibt, finde ich interessant und wichtig! Aber es ist schwer zu sagen, wer ein deutsch-jüdischer Autor ist. Die, die sich selber erstmal jüdisch sehen oder irgendeine jüdische Identität haben. [...]

Als ich mein Buch veröffentlicht habe, Roman von einem Kinde, das hat mir Iris Radisch von der Zeit, irgendwann mal im Gespräch gesagt: »Wissen Sie, wie Ihr Buch erschien, das war das erste Mal, dass wir Deutschen irgendwie zur Kenntnis genommen haben: Ja stimmt, da gibts ja noch Juden und die haben sogar Kinder und die fangen jetzt an zu schreiben und erzählen von sich.« Da musste zur Kenntnis genommen werden, dass da überhaupt noch Juden sind.

ANDERERSEITS:

Wie ist das mit der Beziehung zum Holocaust? Ich frage mich manchmal, und das ist jetzt natürlich ein bisschen übertrieben, ob es möglich ist, dass ein jüdischer Schriftsteller ein Buch schreibt, ohne irgendwie den Holocaust zu erwähnen. Das kommt so oft vor, auch in Ihren Büchern.

HONIGMANN:

Aber verhalten würde ich sagen. Es ist da, aber es ist nicht zentral. Wir sind einfach wahnsinnig davon geprägt als second generation und ich sehe es ja an meinen Söhnen, die sind ja wirklich dritte Generation, und da ist das auch sehr präsent. Aber das wird wohl noch ein paar Generationen dauern bevor das leichter wird, glaube ich, der Schock war ein bisschen groß. Und übrigens das gilt für die Deutschen auch, nicht nur für die Juden. Das gilt für beide. Für die gilt ja vielleicht sogar noch mehr.

ANDERERSEITS:

Im Rahmen unseres Kurses mit Professor Donahue haben wir oft die Frage besprochen, was die Funktion und die Rolle der Kunst ist. Er meint, dass Kunst immer eine ethische Dimension hat und dass sie irgendeine Auswirkung in der Welt haben muss. Und einige Studenten haben die andere Position vertreten, dass Kunst an sich Wert hat und dass sie nicht unbedingt eine politische Auswirkung oder eine ethische Dimension haben muss. Was ist Ihre Meinung zu dieser Frage?

HONIGMANN:

Eigentlich glaube ich auch nicht, dass jetzt die Kunst in dem Sinne etwas Ethisches bewirken kann. Weil sich das einfach zu oft bewiesen hat, dass die grauenhaftesten Dingen neben den schönsten Werken vorkamen. War das nicht die Antwort von Rousseau auf die Frage der französischen Akademie, ob die Künste die Menschen verbessern. Und da hat er den ersten Preis gekriegt. Eigentlich glaube ich auch nicht daran, dass sie zur Verbesserung beitragen. Ich würde eher so sagen, da wo Kunst ist, ist irgendwie auch eine größere Öffnung zum Ethischen möglich. Aber das stimmt vielleicht auch nicht ...

Ich fand dazu ganz interessant von George Steiner *Grammars of Creation, Grammatik der Schöpfung* auf Deutsch. Die Musik ist was ganz Anderes als die Literatur. Weil Musik muss man immer ein bisschen misstrauen, Musik bleibt so im Emotionalen und dann ist das möglich: Auschwitz und abends Beethovens Quartette. Das geht zusammen. Bei Literatur bin ich mir nicht so sicher. Die großen Autoren, die wir bewundern und die wir groß nennen, weil wenn wir sie lesen, sie in uns sozusagen etwas zum Leben hin öffnen, die können nicht sein und sind nicht gleichzeitig ethische, moralische Monster.

ANDERERSEITS:

Ich meinte etwas Didaktisches in Ihren Büchern erkannt zu haben. Nicht unbedingt in dem Sinne, eine Moral beibringen zu wollen, aber bestimmte Informationen über einen bestimmten Teil der Bevölkerung. Insbesondere in *Soharas Reise* scheint es mir, dass Sie Ihren Lesern Unterschiede innerhalb den verschiedenen jüdischen Bevölkerungsgruppen näher bringen wollen.

HONIGMANN:

Nein.

ANDERERSEITS:

Also, Sie schreiben nie mit einem didaktischen Ziel in dem Sinne.

HONIGMANN:

Nie, nie, nie. Nein, nie. [lacht] Nie, nein, überhaupt nicht. Nein, wirklich nicht. Also daran glaube ich gar nicht.

ANDERERSEITS:

Was denken Sie über Literaturkritiker? ... [Honigmann lacht] Lesen Sie ihre Artikel überhaupt? Wenn ja, haben sie irgendeine Wirkung?

HONIGMANN:

Ich lese sie schon, natürlich. Ich bin auch einfach ein ganz normaler Mensch. Wenn sie schlecht sind, dann tut es mir weh. Das Böse tut mir sozusagen mehr weh als mir das Gute gut tut. Es ist wie bei allem im Leben, dass die negativen Sachen stärker wirken. Ich freue mich sehr, wenn jemand was Gutes schreibt, aber wenn jemand was Böses schreibt, das ärgert mich. Ja, ich versuche dann mir so zu sagen »das sind sowieso alles Idioten« ... [lacht] ... »verstehen nichts von Literatur« und so. Aber es tut trotzdem weh. Das sag ich so ehrlich.

ANDERERSEITS:

Und hat das eine Auswirkung auf das Schreiben?

HONIGMANN:

Nee, nee, überhaupt nicht. Ich vergesse es auch. Ich vergesse es total. Ich vergesse die Leute nicht, die von Anfang an, wie *Bild* zum Beispiel auch, aus der Ferne meine Literatur doch irgendwie aufmerksam begleitet haben und sich dafür auch eingesetzt haben. Das berührt mich und das ist für mich wichtig, dass es ein paar Leute gibt, die das von Anfang an gut gefunden haben, aus ihren Gründen. Das finde ich ganz toll. Natürlich in der *Zeit* eine große Kritik, das ist natürlich gut.

ANDERERSEITS:

Tut es vielleicht so weh, wenn etwas Böses geschrieben wird, weil es so viel autobiografischen Stoff in Ihren Büchern gibt? Das hat ja auch eine persönliche Dimension.

HONIGMANN:

Wahrscheinlich ... aber das Problem ist noch tiefer. Schreiben ist eins, publizieren ist das Zweite und publizieren heißt sich ja exponieren und eigentlich ist es ja sehr intim. Das Schreiben ist extrem intim und dieser Schritt aus dieser Intimität und dann gibst du es raus und dann kann es jeder lesen. Aber, nicht nur jeder kann es lesen, sondern jeder kann auch seinen Quatsch dazu sagen, jeder kann alles dazu sagen, was er will und schreiben und veröffentlichen. [...]

ANDERERSEITS:

Sie sind nicht nur Schriftstellerin, sondern auch Malerin und für die Cover Ihrer Bücher werden diese Bilder verwendet. Welche Unterschiede gibt es, wenn Sie Ihre persönliche Beziehung zu Ihren Bildern mit der Beziehung zu Ihrem literarischen Werk vergleichen? Steht Ihnen ein Text näher als ein Bild oder

umgekehrt? Welche Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Literatur gibt es in Ihrem Werk?

HONIGMANN:

Ein großes Kapitel... schwierig... Was steht mir näher? Na ja, sie sind parallel. Beim Malen habe ich, ehrlich gesagt, das Gefühl, da bin ich nicht so weit gekommen oder vielleicht auch nicht so weit gegangen, wie ich hätte gehen können oder gehen müssen. Ich will nicht sagen »ich bin gescheitert«, aber ich bin nicht wirklich weit gekommen. Beim Schreiben, ich will nicht sagen »ich bin weit gekommen«, aber ich habe das Gefühl, da bin ich meinen Weg gegangen. Beim Malen bleibt da eine gewisse kleine Bitterkeit oder Frustration. Ich hab meine Bilder natürlich gerne und so, aber ich hab angefangen und bin nicht wirklich richtig meinen Weg gegangen. Um es mal ganz deutlich zu sagen: ich bin nie wirklich Malerin geworden.

ANDERERSEITS:

In welchem Alter haben Sie angefangen, sich für Kunst zu interessieren?

HONIGMANN:

Früh, also mit vierzehn, fünfzehn, schon in Gymnasium sozusagen. In der DDR war das so, die ersten acht Jahre und dann gab es noch die letzten vier Jahre, das hieß Oberschule und da war es schon sehr wichtig... Poesie, Literatur, Malerei, Johann Sebastian Bach. Auf eine naive Weise natürlich, aber war wichtig.

ANDERERSEITS:

Nochmal zum Thema Schreiben. Sie sind jetzt »Writer in Residence« an der Duke University. Was sind die Vorteile davon »Writer in Residence« zu sein?

HONIGMANN:

Also, hier ist der Vorteil, dass ich sozusagen auch in eine Ecke der Welt komme, in die ich wahrscheinlich sonst nicht kommen würde. Dann verdient man zum Beispiel auch was, was für einen freischaffenden Schriftsteller nicht unwichtig ist, weil du hast ja kein Salär. Hier ist es interessant, weil es eine ganz andere Ecke der Welt ist, aber es gibt auch viele solche Stellen gerade in Deutschland. Dann bist du da in »Klein Poppelsdorf hinter der Eiche« und das ist dann glaube ich wirklich nur noch für Geld. Ein Bekannter von mir, der hat dazu mal sehr böse gesagt »Käfighaltung«. Ich hab da auch mehrmals Einladungen gekriegt, zum Beispiel in Calw, wo Herman Hesse geboren worden ist. Da kriegst du dann tausend Euro im Monat oder was, sollst aber da sein. Was soll ich denn in Calw? Das ist irgendwo hinter den Bergen im Schwarzwald. Was mach ich denn da? Ich hab da nichts zu tun. Es ist wie vieles sehr ambivalent. Hier ist es interessant, weil ich komm nach Amerika und ich komm nach North Carolina und das ist eben wirklich interessant. Aber in Deutschland, selbst nach Mainz.

Was soll ich denn da? Die wollen, dass ich zwei Monate in Mainz sitze. Ich habe aber nichts in Mainz zu tun – nichts! Nichts interessiert mich da.

ANDERERSEITS:

Ich habe noch eine Frage bezüglich des autobiografischen Schreibens. Wie weit glauben Sie, dass man sich von der Wirklichkeit entfernen darf? Also, in welchem Fall darf man die Wirklichkeit ein bisschen erweitern? In welchem Fall nicht, Ihrer Meinung nach?

HONIGMANN:

Naja, also, ich würde erstmal sofort sagen du darfst immer alles, aber du hast Recht... dass jemand sich eine Holocaust-Überlebenden Biografie schreibt... Das, was uns daran missfällt, ist, dass er sich selber als einen Holocaust-Überlebenden darstellt. Dass man zum Beispiel als Nicht-Jude und als nicht Holocaust-Überlebender einen Roman über den Holocaust schreiben kann, find ich durchaus – ja, warum nicht?

Es gibt ein sehr gutes Buch von einer französischen Autorin Soazig Aaron. Der Name ist nicht jüdisch, sondern bretonisch und sie hat ein Buch geschrieben, das heißt »Klaras Nein«. Es ist eine Geschichte von einer Holocaust-Überlebenden, die hatte ein Kind und das Kind war dann versteckt und sie war aber deportiert und sie kommt dann zurück und was soll jetzt mit dem Kind geschehen? Sie kann nach Amerika ausreisen und die Frage ist, nimmt sie das Kind mit oder nicht? Sie ist aber in so einem Zustand, dass sie zum Schluss sagt: »Nein, ich nehme das Kind nicht mit, weil ich bin in einem Zustand in dem ...« so. Ich fand, ein sehr gutes Buch, sehr gut geschrieben von einer bretonischen Autorin, die erst nach dem Krieg geboren ist. Da habe ich überhaupt kein Problem. Das ist nicht so eine – wie sagt man – usurpation einer Biografie, einer Autobiografie. Das ist dann wirklich obszön irgendwie. Wenn du dich als ein Auschwitzüberlebender darstellst, das ist einfach obszön. Wobei, man darf auch obszön sein, aber an der Stelle mit Auschwitz ist das irgendwie schwer zu akzeptieren. Wenn man sonst irgendwie obszön sein will, dann ist man eben obszön. Das ist ja auch nicht an sich schlecht. Geschmacksfrage, ja? Ich würde sagen, dass man alles darf. Das ist ja das Schöne am Schreiben. Du bist keiner Wahrheit verpflichtet. Im Gegensatz zu, wenn du vor Gericht stehst... Selbst beim Analytiker, bei einer Psychoanalyse, da bist du ja auch auf der Suche nach einer inneren Wahrheit, aber beim Schreiben bist du eigentlich nicht auf der Suche nach einer inneren Wahrheit, sondern du kannst dann eben ganz andere Entwürfe deines oder anderer Leben schaffen. Das ist ja die Freiheit beim Schreiben und ich glaube, dass es da keine Grenzen gibt. Obwohl die meisten Schriftsteller sich dann wohl doch auf ihre Erfahrungen beziehen. Das sind eben die, die du hast, die Erfahrung der Anderen, die hast du eben nicht und das bleibt dann wahrscheinlich auch ein bisschen... flach?

ANDERERSEITS:

Unsere letzte Frage: Welche Ratschläge hätten Sie für sogenannte aufstrebende Schriftsteller?

HONIGMANN:

Also, für aufstrebende Schriftsteller hätte ich folgenden Rat: Erstens, viel lesen und schreiben. [lacht] Kurz. Mehr ist es nicht. Da kann ich mich erinnern an eine Diskussion mit meinem Sohn: »Naja, schreiben kann doch jeder und jeder hat eine interessante Geschichte.« Ich sag »Ja, der Unterschied zwischen einem Schriftsteller und allen anderen ist aber, der Schriftsteller schreibt und alle anderen schreiben nicht.« Und so ein bisschen ist es auch irgendwie. Du musst einfach auch versuchen mit deiner Stimme zu sprechen und nicht mit der Stimme von anderen.

›Kind werden‹ als autofiktionale Erzählstrategie in Barbara Honigmanns Erzählung *Roman von einem Kinde*

BRITTA CASPERS*

In ihrer Zürcher Poetikvorlesung, in der sich Barbara Honigmann dem Phänomen des autobiografischen Schreibens widmet, verortet sie dieses »irgendwo in der Mitte zwischen Tagebuch und Roman«,¹ weshalb es – wie alle literarischen Gattungen – fiktionale Züge trage. »Alle Menschen«, so heißt es weiter, »haben eigenartige Lebensgeschichten. Es kommt aber darauf an, sie im Schreiben zu verändern«. ² Sie verweist in diesem Zusammenhang auf den von dem französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky geprägten Begriff der ›Autofiktion‹, um damit die Eigenheit autobiografischen Schreibens zu verdeutlichen. Nicht allein, dass auch das autobiografische Schreiben Fiktion sei, weil es Wirklichkeit »in Schreiben« verwan­dele; autofiktionales Schreiben sei überdies ein Projekt der Selbsterforschung, der Selbstentdeckung und Selbststoffbarung und als solche immer auch Selbstinszenierung. So sind denn auch die Texte Honigmanns nicht zweifelsfrei einzuordnen, sie sind, in den Worten Doubrovskys, »nicht Autobiografien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben, vielleicht, um dessen Grenzen und Beschränkungen außer Kraft zu setzen«. ³ Inwiefern sich die Texte Barbara Honigmanns autofiktionaler Erzählstrategien bedienen, soll

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: britta.caspers@uni-due.de.

1 | Barbara Honigmann: *Das Gesicht wiederfinden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum*. München/Wien 2006, S. 39.

2 | Ebd. Die Frage, ob die Autobiografie überhaupt als eigene literarische Gattung zu begreifen ist, diskutiert Paul de Man in dem Text *Autobiographie als Maskenspiel* (in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 131-146).

3 | Serge Doubrovsky: *Nah am Text*. In: *Kultur & Gespenster* (2008), H. 7: *Autofiktion*, S. 123-133, hier: S. 126. Doubrovsky spielt hier auf Philipp Lejeunes Konzept des autobiografischen Pakts an, das in der neueren Autobiografietheorie viel diskutiert wird.

anhand einer ausgewählten Erzählung, ihrem *Roman von einem Kinde*, geprüft werden.

DIE AUTOFIKTION DES »KIND WERDENS«

Innerhalb der Theoriediskussion zu Konzepten der Autobiografie hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden; die neueren Ansätze, auf die Honigmann hier rekurriert, fokussieren nicht mehr die fertige Identität, den abgeschlossenen Prozess der Identitätsbildung, sondern den identitätsbildenden Diskurs.⁴ Das sich autobiografisch zur Sprache bringende Subjekt rekonstruiert folglich auch nicht über die Sprache eine lineare Identitätsentwicklung; vielmehr wird Identität aus der Differenz heraus konstruiert. In ihren literarischen Texten verarbeitet die Autorin nicht allein eine identitätskonstitutive und anhaltende Schwellenerfahrung, die mit dem Leben in zwei Kulturen, genauer: an deren Rändern verbunden ist. So beschreibt Honigmann ihr Leben in Straßburg als ein Leben in einem geografischen und soziokulturellen Grenzgebiet, das für sie »hauptsächlich in dem Leben zwischen den Ländern« besteht, zwischen »den Welten, den Kulturen, an denen wir jeweils am Rande teilnehmen«. ⁵ Auch in dem Prosatext *Roman von einem Kinde* schildert die Erzählerin ihre Erfahrungen in der kleinen jüdischen Gemeinde im Osten Berlins zur Zeit der DDR, in der sie gemeinsam mit den »verstreutesten unter den Verstreuten«, den »Juden unter den Juden«⁶ das Pessachfest feiert. Honigmann erforscht also die Möglichkeiten einer Subjektkonstituierung, eines Identitätsfindungsprozesses im Spannungsfeld verschiedener Kulturen⁷ und bedient sich dabei eines ästhetischen Konzepts, das gerade nicht die narrative Linearität herzustellen versucht, die einer Selbstinszenierung entspräche, die im Rückblick eine Notwendigkeit der Entwicklung, ihrer Wende- und Fluchtpunkte, ihrer Kontinuitäten und Brüche aufzudecken vorgibt. Ihre Figuren sind Schwellenfiguren, die weder ganz in der einen noch ganz in der anderen Kultur und Religion aufgehen.

4 | Vgl. Anna Kuschel: Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität in Barbara Honigmanns »Damals, dann und danach«. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München 2006, S. 60–68, hier: S. 61.

5 | Barbara Honigmann: Am Sonntag spielt der Rabbi Fußball. Heidelberg 1998, S. 5.

6 | Barbara Honigmann: Roman von einem Kinde. In: Dies.: Roman von einem Kinde. Sechs Erzählungen. Darmstadt/Neuwied 1986, S. 7–41, hier S. 24 (im Weiteren mit der Sigle »RK« und entsprechender Seitenzahl).

7 | Vgl. Kuschel, Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität, S. 60.

Was im Folgenden gezeigt werden soll, ist ein Aspekt der ästhetischen Konzeption Honigmanns, dem zufolge die angesprochene Differenz jedoch vornehmlich im Inneren des Selbst und weniger in einer tatsächlichen Differenz der Kulturen, der Sprache oder der Geschichte verortet wird, das sich damit im Schreiben über sich selbst zugleich gegenständlich *und* ungreifbar wird.

In der Erzählung *Roman von einem Kinde*, um die es in diesem Beitrag gehen soll, treibt die Autorin die Fragwürdigkeit des schreibenden Autorsubjekts im Akt des Schreibens auf die Spitze; der gleichnamige Prosaband ist 1986 erschienen und Honigmanns literarisches Debüt. Die titelgebende Erzählung ist ein Lebensbericht in Gestalt eines langen Briefes an Josef, einen früheren und nun fernen Geliebten (wohl auch der Vater ihres Kindes). Gleich zu Beginn wird das Überqueren einer Schwelle markiert.⁸ Der Text (durch den Kontext der Publikation seinerseits als Erzählung, also weder als Roman noch als Autobiografie ausgewiesen) ist eine Wiederholung von Vergangenheit in Form eines Briefes, in dem sich zugleich die Transformation der Erzählerin selbst und ihres Lebens in den »doppeldeutigen Status des Gewesenen, in die Perspektive eines Kindes«⁹ vollzieht: »Lieber Josef! Ich möchte Dir einen Brief schreiben. Einen langen Brief, in dem alles drinsteht. So lang wie ein Roman. Ein Roman von einem Kinde.« (RK 9) Der vielleicht kindlich-naive Wunsch, einen Brief zu schreiben, »in dem alles drinsteht«, der sich in romanhafte Dimensionen auswächst, also die zumindest partielle Verlagerung des Autobiografischen in den Bereich des Fiktionalen sowie in die, wenn auch gebrochene, Ausdrucksweise eines Kindes, scheinen das Überqueren einer Schwelle zu ermöglichen, das hier die Bedingung der Möglichkeit des Schreibens darstellt.¹⁰ Das angedeu-

8 | Alles in allem entsteht der Eindruck, der Brief sei mehr Geste als Überbrückung einer räumlichen (und zeitlichen) Entfernung zwischen zwei Menschen; mehr Bild und bildhafte Vergegenwärtigung, als zur intersubjektiven Mitteilung bestimmt (vgl. RK 9 u. 41).

9 | Michael Braun: Barbara Honigmanns Weg ›nach Hause in die Fremde‹. In: Walter Schmitz/Jörg Bernig (Hg.): *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden 2009, S. 622–639, hier: S. 628.

10 | Die altertümlich anmutende Form »Roman von einem Kinde« könnte indes auch ein Indiz für Honigmanns starke Bindung an die deutsche Sprache sein, die sie weniger mit der gesprochenen Alltagssprache, als vielmehr mit dem Deutschen als Literatursprache verbindet; nach ihrer Übersiedlung nach Straßburg konstatiert sie: »Ich schreibe nicht nur auf deutsch, sondern die Literatur, die mich geformt und gebildet hat, ist die deutsche Literatur, und ich beziehe mich auf sie, in allem, was ich schreibe, auf Goethe, auf Kleist, auf Grimms Märchen und auf die deutsche Romantik [...]. Als Jude bin ich aus Deutschland weggegangen, aber in meiner Arbeit, in einer sehr starken Bindung an die deutsche Sprache, kehre ich immer wieder zurück.« (Barbara Honigmann: *Damals, dann und danach*. München 1999, S. 17) Die altertümliche Form »von einem Kinde« deutet in diesem Fall tatsächlich auf ein romantisches Vorbild hin,

tete Zurückkehren an den Ort des Kindes ist jedoch nicht Ausdruck einer sich vollziehenden Verwandlung, sondern vielmehr bewusst gewähltes Instrument der Verkleinerung und Entrückung des Selbst, das der Erzählerin als Rechtfertigung des Wunsches nach brieflicher Mitteilung zu dienen scheint.¹¹ Hier vollzieht sich performativ die »permanente Bewegung sprachlich-rhetorischer Figuration und Defiguration«,¹² in welcher sich der Auffassung Paul de Mans zufolge das Maskenspiel offenbart, das für eine jede Autobiografie grundlegend ist. Diese Transformation impliziert nun allerdings keineswegs, dass das Kind als Autorinstanz beansprucht würde. Es wird gerade nicht aus der Perspektive des Kindes früheres Erleben angeeignet und es werden nicht spätere Ereignisse aus dieser Perspektive antizipiert. Vielmehr dient die literarische Konstruktion und Konkretion erinnerten kindlichen Erlebens und Empfindens zum einen als Ausdruck erzählgegenwärtigen Erlebens der Ich-Erzählerin und zum andern als ihr Wunsch, (für Momente) die Verantwortung für das eigene Leben abzugeben. An Josef schreibt sie: »Ich denke so oft an Dich, und ich möchte Dich oft bitten, daß Du mir sagst, wie ich alles machen soll.« (RK 9) Die Erzählerin tritt nicht eine Reise in die eigene Kindheit an, sondern sie wird – erinnernd, erzählend – selbst Kind. Diese Transformation schafft Abstand gegenüber der eigenen Geschichte und der Lebenswirklichkeit, die jener geografischen Distanz zu den Orten ihrer biografischen Herkunft vergleichbar ist, die mit dem späteren Entschluss der Autorin verbunden ist, zunächst aus der DDR in den Westen, nach Frankfurt am Main und schließlich zwei Jahre später nach Straßburg überzusiedeln. Zugleich dient ihre transformatische Selbstdistanzierung in der Erzählung *Roman von einem Kinde* – die auch eine literarische Selbstinszenierung darstellt – als hermeneutisches Mittel zur Aneignung und Wiederaeignung früherer Erfahrungen.

Das erzählte und erzählende ›Kind werden‹ ist jedoch nicht Ausdruck einer regressiven Tendenz; vielmehr ist es ein sich transformierendes und diese Transformation erzählendes Erinnern. Das Erzählen Honigmanns folgt der Logik einer Wiederholung. So begründet sie ihren Wunsch, Josef einen langen Brief zu schreiben, mit den Worten: »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist.« (RK 9) Das erzählte Wiederholen kindlicher Erlebnismuster, die als solche reproduziert werden, ist eine aneignende

nämlich auf Bettina von Arnims Briefroman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (vgl. Braun, Barbara Honigmanns Weg ›nach Hause in die Fremde‹, S. 628).

11 | Der Brief erinnert überdies an die Institution der christlichen Beichte. »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist. Manchmal habe ich Angst, daß Du mir böse bist. Ich möchte soviel erzählen, erzählen, alles erzählen, und Du möchtest immer stumm sein. Warum?« (RK 9)

12 | Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7-21, hier: S. 10.

Aktualisierung dieser Muster vor dem Hintergrund eines Erlebens in der Schreib-Gegenwart. Damit aber sind diese aktualisierten Muster immer in den Prozess der erinnernden Selbstaneignung im Schreiben eingebettet. Insofern scheint es berechtigt, vom ›Kind werden‹ als einer autofiktionalen narrativen Strategie zu sprechen. Dieser Versuch der Autorin, mit Hilfe der autofiktionalen Verschiebung des ›Kind werdens‹ eine Kontinuität der Erfahrung und des Erlebens herzustellen, wirkt daher auch identitätsbildend. Das ›Kind werden‹ im Schreiben stellt die widersprüchliche Form dar, in der sich das Selbst mitteilbar wird und sich mitteilt. Das wiederangeeignete kindliche Erleben spannt sich dabei in die Extreme eines Verlorenheitsgefühls (vgl. RK 13 und 31) und das der Geborgenheit (vgl. RK 29) auf. Zugleich wird im Rückblick auf das eigene Leben der *fiktive* Zustand einer noch offenen, jedenfalls noch ungewissen Entwicklung erzeugt, der nur als verlorener oder überwundener bewusst sein kann. Diese Autofiktion vom ›Kind werden‹ stellt damit einerseits die Bedingung der Möglichkeit eines Schreibens dar, das sich Rechenschaft zu geben sucht.¹³ Andererseits bietet diese Rückkehr an den Ort des Kindes die Möglichkeit der assoziativ-affektiven Verknüpfung der erzählten Ereignisse. Mit ihrer Erzählung *Roman von einem Kinde* übertritt die Autorin/Erzählerin – so wäre hier eine Gegenthese zu der eben angeführten zu formulieren – nicht die Schwelle zum autobiografischen Erzählen, sondern höhlt dessen Möglichkeit aus, um an seine Stelle das autofiktionale Erzählen treten zu lassen: Mit der Wiederaneignung kindlicher Erfahrung ist jedoch eine nur hermeneutisch-instrumentelle Identifikation mit dem Kind verbunden. Dieser Rückzug ist eine Konstruktion, die sich einer Fiktion bedient, mit dem Ziel, den Prozess der Identitätsbildung beständig voranzutreiben. In der erinnernden Konstruktion kindlicher Wahrnehmungsmuster und deren Übertragung auf Erlebnisse und Erfahrungen in der Gegenwart des Schreibens zeigt sich die Erschütterung der Vorstellung von einem autonomen Subjekt, welches sich in der Gewißheit seiner selbst zur Welt verhält. An die Stelle einer solchen Vorstellung tritt das Empfinden von tiefer Verunsicherung und »Unbehaustheit«,¹⁴ das literarisch fruchtbar gemacht wird. So erinnert sich die Erzählerin an ihre Reaktion auf den Heiratsantrag eines Freundes, offenbar ein entscheidendes Ereignis in ihrem Leben:

13 | Daher spreche ich hier auch von einer autofiktionalen Erzählstrategie und nicht – im Sinne Ansgar Nünning – von einer autobiografischen Metafiktion, welche die Reflexion auf das Problem in den Vordergrund rückt, wie die Lücke zwischen dem Leben und dem Schreiben zu schließen wäre. Die autofiktionale Konstruktion des ›Kind werdens‹ schließt diese Lücke insofern, als sie einen Anfang des autobiografischen Schreibens setzt und ermöglicht. (Vgl. Ansgar Nünning: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: Christoph Parry/Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. München 2007, S. 269–292, hier: S. 276)

14 | Kuschel, *Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität*, S. 61.

Er hat mich gefragt, ob ich ihn heiraten wolle. Ich konnte darauf nichts sagen und nichts antworten, und habe nur hm, hm gesagt, und das hatte keine Bedeutung. Ich war gerührt, denn es hatte mich ja noch keiner darum gebeten, und dann habe ich gesagt, ich muß meine Mutter fragen. Es war mein erster Gedanke, daß meine Mutter es mir sagen soll, daß sie entscheiden soll, weil ich es nicht kann. Ich war selbst erschrocken, wie verloren ich war. [...] Es kam etwas Seltsames über mich. Es überkam mich eine unendliche Lust, mich einfach zu fügen. Ich kann nicht beschreiben, welche Sehnsucht ich danach hatte, mich zu fügen und nicht immer Nein, sondern einmal Ja zu sagen. Ich wollte brav sein, ich wollte folgen, ich wollte mich fügen. Es ist so schön, sich zu fügen. (RK 31f.)

Der (kindliche?) Wunsch der Erzählerin, sich zu fügen, führt indes nicht zu einer glücklichen Beziehung: Zu einer Ehe kommt es nicht, und der Wunsch, sich zu fügen und »brav [zu] sein«, verkehrt sich in sein Gegenteil. Doch der durch die Autofiktion vom »Kind werden« noch radikalisierte Zustand von Verunsicherung und Verlorenheit motiviert die in der Erzählung thematisierte religiöse Identitätssuche der Erzählerin, zunächst im orthodoxen Christentum und später – spiegelbildlich konstruiert – im religiösen Judentum. Christlicher und jüdischer Glaube treten allerdings weniger in ein Spannungsverhältnis zueinander, als dass sie zu Momenten eines narrativen Spiels mit vielfachen motivischen Wiederholungen werden.¹⁵

FRAGWÜRDIGKEIT DER ZEUGENSCHAFT: WIEDERHOLENDES SEHEN

Die Erzählung *Roman von einem Kinde* impliziert eine Kritik an Konzepten autobiografischen Erzählens, in denen der Erzähler unbezweifelbare Zeugenschaft seines Lebens für sich reklamiert, um dadurch den Wahrheitsgehalt des Geschriebenen zu verbürgen. Ob ein literarischer Text nicht nur als ein solcher zu lesen ist, sondern darüber hinaus poetologische Aussagen enthält, zeigt sich daran, ob er seine eigene Genese, die eigenen textkonstitutiven Verfahren reflektiert, zu denen hier in erster Linie die Wiederholung und die Spiegelung zu zählen sind. Das ist in dieser Erzählung Barbara Honigmanns der Fall.

15 | Als Beleg für die Behauptung einer durch Wiederholung und Spiegelung konstruierten Erzählwirklichkeit und der motivischen Verdichtung auf den ersten Blick zusammenhängender Ereignisse kann auf die im Text immer wiederkehrenden Begegnungen zwischen der Erzählerin mit (alten) Frauen verwiesen werden, die ihre Erfahrungen mit dem orthodoxen Christentum (vgl. RK 12 f.) wie auch mit dem religiösen Judentum (vgl. RK 25 ff.) prägen. Diese Beschreibungen im Kontext der Suche nach ihrer religiösen Identität werden schließlich mit dem am Schluss der Erzählung geschilderten Lebens-Traum der Erzählerin verknüpft (vgl. RK 39 f.).

Der Anspruch, mit dem die Erzählerin auftritt, ist also kein geringerer als der, ihrem Freund und sich selbst Rechenschaft darüber abzulegen, »wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist«. (RK 9) Die Erzählung dokumentiert einen Erinnerungsprozess, der die erinnernd angeeigneten Ereignisse durch vielfache Wiederholungen und Spiegelungen bricht. Durch solche strukturelle Vervielfachung von Wahrnehmungs- und Erfahrungsmustern wird das Erzählte aber zugleich in eine Fraglichkeit gerückt, über die die Einfachheit der Sprache zunächst hinwegtäuschen mag. Das Moment des Unbewussten, das die Erinnerung durchzieht, wirkt in den Text hinein. Dem inneren Erleben des Traums kommt in diesem Spiegelkabinett der Erinnerungen ebensolche Beweiskraft zu wie der sinnlich vermittelten Wirklichkeit tatsächlicher Ereignisse in Raum und Zeit. Beide gehen bisweilen unvermittelt ineinander über und werden wieder voneinander gelöst.

Die Wiederholung als rhetorisch-narratives Verfahren wird darüber hinaus an einer Stelle im Text selbst reflektiert. Die geschilderte Szene mutet zunächst idyllisch an; die Erzählerin berichtet von einem Urlaubstag, den sie gemeinsam mit einer Freundin auf Usedom verbracht hat.

Ich las die Zeitung gar nicht, blätterte bloß und guckte mir die Fotos an, und da war ein ganz kleines Foto auf einer Seite, ein Kriegsfoto, und ich habe nicht weiter hingesehen, aber als ich die Zeitung schon zugeklappt hatte, da wollte ich auf einmal doch zurückblättern und es mir ansehen. Auf dem Foto sah man einen deutschen Soldaten, der legte sein Gewehr auf eine Frau an. Die Frau hatte ihr Kind auf dem Arm. Die Frau mit dem Kind auf dem Arm lief vor dem Soldaten weg. Das Kind war schon ein großer Junge von fünf bis sechs Jahren, aber sie trug es auf dem Arm wie ein Baby, und dem Jungen waren aus einem unerklärlichen Grund die Hosen ganz bis auf die Füße heruntergerutscht. Der Soldat war beim Schießen, und die Frau war im Laufen. Der Soldat jagte die Frau, er schoß nicht nur auf sie, er jagte sie. (RK 21)

Das Gewährwerden der schockierenden Botschaft des Bildes drückt sich im wiederholten Betrachten aus; in einem Blick, der wiederholt und vergegenwärtigt, was offenbar beunruhigte und irritierte, aber nicht bewusst wahrgenommen wurde. Die wiederholte Lektüre des Fotos spürt dieser Beunruhigung nach. Der wiederholende Blick, der einer offenen Frage nachgeht, ist mit dem Projekt autofiktionalen Schreibens vergleichbar, wie Honigmann es in dieser Erzählung konkretisiert. Die rückblickende Betrachtung auf die Zusammenhänge des eigenen Lebens – Lejeune zufolge eines der wesentlichen Merkmale autobiografischen Schreibens¹⁶ – ist auch eine wiederholende. Sie unterzieht die Bilder der

16 | Vgl. Philippe Lejeune, zit. n. Peter Gasser: *Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen*. In: Elio Pellin/Ulrich Weber (Hg.): »... .all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen/Zürich 2012, S. 13–27, hier: S. 17.

Erinnerung einer erneuten Lektüre, überschreibt damit gleichsam frühere Lektüren der erinnerten Bilder. Damit aber verschiebt sich die Ausrichtung autobiografischen Schreibens im Sinne einer Zeugenschaft hin zu einer textkonstitutiven Skepsis an ihrer Möglichkeit. Der erinnernd-erzählenden Rückwendung auf das eigene Leben liegt nicht ein ›Urbild‹ zugrunde, das die Erinnerung schreibend ans Licht bringen könnte und das schreibend zu bezeugen wäre; vielmehr offenbart autofiktionales Schreiben den Konstruktionscharakter aller Erinnerung. Um dies noch einmal an der eben angeführten Stelle zu verdeutlichen: Bevor die Erzählerin das Kriegsfoto aus ihrer Erinnerung beschreibt, ruft sie den Kontext dieser Erinnerung auf, die Situation, innerhalb derer sie des Bildes ansichtig wird. Durch diese erzählerische Einbettung wird die nachhaltige Erinnerung an das Foto zugleich entrückt und ihrer Unmittelbarkeit beraubt. Auch die schreibende Vergegenwärtigung ihrer Betrachtung des Bildes markiert deutlich den zeitlichen Abstand zwischen der Gegenwart des Schreibens und der Erinnerung, die ihr als Referenz dient.¹⁷

Aus der angeführten Stelle wird deutlich, dass der Anblick der Fotografie der Erzählerin eine seelische Verwundung zufügt. Zugleich jedoch führt er zu einer sensibilisierten Wahrnehmung der Menschen in ihrer Umgebung, zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit (vgl. RK 22 f.). Das Grauen, das sich bei der Betrachtung eines schockierenden Fotos einstellt, rührt Roland Barthes zufolge daher, »daß wir sie aus unserer Freiheit heraus *betrachten*«. ¹⁸ Die Fotografie, die imstande ist, ihren Betrachter zu ergreifen, leiste optischen Widerstand, der die Deutung des Bildes durch den Betrachter suspendiert. Die Erinnerung an die Betrachtung des Bildes erscheint der Erzählerin schließlich, »als ob ich selbst etwas Schreckliches und Schweres gerade überstanden hätte« (RK 22), sie scheint selbst ein traumatisierendes Erlebnis, das in der Erinnerung an die Stelle tatsächlich erlebter physischer Bedrohung und Gewalt tritt. Die anteilnehmende, ja identifizierende Betrachtung des Bildes durch die Erzählerin stellt, obgleich die Beziehung solcher Identifikation zu dem autofiktionalen Erzählprojekt vom Text nicht geklärt wird, selbst ein Moment der Autofiktion dar, und zwar in dem Sinne, dass ein Bild der Imagination oder der Erinnerung zur Projektionsfläche des literarisch konkretisierten Selbstbildes wird.

Darüber hinaus verweist die Beschreibung der Fotografie durch die Erzählerin auf Roland Barthes' Unterscheidung zweier Lesarten des fotografischen Bildes: Während das *studium* den Kontext eines Fotos erschließt, seine gesellschaftlich-kulturelle Relevanz und Referentialität, bezeichnet das *punctum* das ganz und gar Singuläre des Bildes, das »jenseits aller Codes, jenseits der stilistischen

17 | »Auf dem Foto sah man einen deutschen Soldaten, der legte sein Gewehr auf eine Frau an. [...] Der Soldat war beim Schießen, und die Frau war im Laufen.« (RK 21)

18 | Roland Barthes: Schockfotos. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie. Bd. III: 1945–1980. München 1999, S. 106–108, hier: S. 106 (Hervorh. im Orig.). Der Textauszug ist den 1957 publizierten Mythen des Alltags entnommen.

Prägnanz des Photos, den Betrachter besticht, ihn teilt und in ein Gegenüber mit dem Tod setzt«. ¹⁹ Wie sehr dieser ›kleine Stich‹ (die heruntergelassenen Hosen des Jungen) in der Betrachtung des Bildes die Erzählerin verwundet hat, zeigt sich an der Wiederkehr des Bildes in ihrer Erinnerung. ²⁰

Barthes selbst unterscheidet das *punctum* im Sinne eines Details, eines Partikularen, vom *punctum* der zeitlichen Erfahrung, die der Betrachter einer Fotografie macht. »Dieses neue *punctum*«, so heißt es in *Die helle Kammer*, ist »nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (›Es-ist-so-gewesen‹), seine reine Abbildung«. ²¹ Das allgemeine *punctum* der Fotografie als dasjenige, was die Fotografie wesentlich abbildet und wodurch sie verstört und verunsichert, ist nicht ein bestimmtes Geschehen in der Vergangenheit, sondern die Diskontinuität oder die Aufhebung der Zeit, die die Fotografie markiert. ²² Im Anschluss an diese Bestimmung des *punctums* der Zeit beschreibt Barthes ein fotografisches Portrait von Alexander Gardner. Das Foto aus dem Jahre 1865 zeigt, so erläutert Barthes, den jungen, zum Tode verurteilten Lewis Payne: »Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist«. (HK 106) Was hier besticht und die Bildwahrnehmung empfindlich irritiert, ist die »Entdeckung dieser Gleichwertigkeit« der beiden zeitlichen Dimensionen; in der Fotografie »wird [...] die Zeit zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben«. (HK 106)

19 | Hubertus von Amelunxen: Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 209–231, hier: S. 210.

20 | »Und als ich dann abends wieder allein war [...], da kehrte das Bild wieder zu mir zurück, wie die Frau mit dem Jungen rannte und der Soldat auf sie anlegte und wie dem Jungen die Hosen runtergerutscht waren. Das schlimmste waren irgendwie die heruntergelassenen Hosen.« (RK 22)

21 | Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985, S. 105 (im Weiteren mit der Sigle »HK« und entsprechender Seitenzahl).

22 | »Eine Photographie hält den Zeitfluß an, in den das photographierte Ereignis einst eingetaucht war. Jede Photographie gehört der Vergangenheit an, aber in jeder ist ein Augenblick dieser Vergangenheit festgehalten, der – im Gegensatz zur gelebten Vergangenheit – niemals in die Gegenwart führen kann. Jede Photographie übermittelt uns zwei Botschaften: die eine betrifft das photographierte Ereignis, die andere ist der Schock der angehaltenen Zeit.« Die von der Fotografie markierte Diskontinuität, so fährt Berger fort, löst »die Erscheinungen eines zusammenhanglosen Augenblicks heraus« und steht damit in dem bereits von Siegfried Kracauer angesprochenen Gegensatz zum Gedächtnisbild, welches den »Rückstand einer kontinuierlichen Erfahrung« darstellt. John Berger/Jean Mohr: Eine andere Art zu erzählen. Photo/Essay. Frankfurt a. M. 2000 (EA 1982), S. 86 ff. (Hervorh. im Orig.).

Etwas Ähnliches passiert auch im autofiktionalen Erzählen, wie Honigmann es in der Erzählung *Roman von einem Kinde* konkretisiert. Diese Erfahrung der Überblendung zweier zeitlicher Dimensionen, die in der Betrachtung einer Fotografie gegeben ist, ist mit dem Blick des Schriftstellers, der sich autofiktional auf sein eigenes Leben bezieht – das dadurch einerseits zum Gegenstand von Literatur wird, wie es andererseits aus dem autofiktionalen Werk hervorgeht – vergleichbar. Die Erzählerin in *Roman von einem Kinde* sieht rückblickend zugleich das, was *gewesen* ist (oder ihrer Vorstellung nach so gewesen ist) und das, was *ist*; die gegenwärtige Situation in ihrer für sie schwer zu ertragenden Widersprüchlichkeit, die Anlass für das erinnernde Erzählen ist und auf die hin sie ihre Erinnerungen zu ordnen versucht. Die Fragen, die den Blick auf Vergangenes im Modus des Autofiktionalen initiieren, verweisen auf das Gewahren nicht einer vollendeten Zukunft, wie Barthes es für die Lektüre von Fotografien beschreibt, sondern einer vollendeten Gegenwart. »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist.« (RK 9) Wenn also hier vom Gewahren einer vollendeten Gegenwart gesprochen wird, dann im Sinne einer begriffenen Gegenwart. Auch wenn sich dieses Begreifen am Ende der Erzählung nicht in einem emphatischen Sinne eingestellt haben wird, forscht die Erzählerin doch mit beinahe analytischem Erkenntnisinteresse nach Möglichkeiten der Datierung einer im Grunde nicht datierbaren Entwicklung, nach der Möglichkeit, den entscheidenden Umschlagspunkt in ihrem Leben zu bestimmen:

Oft muß ich denken, wann war es eigentlich, an welchem Tag, daß wir uns verloren haben. An welchem Tag waren wir noch zusammen, und an welchem Tag war schon wieder jeder für sich allein. Ich möchte wenigstens die Stelle des Übergangs, die Grenze, an der die Zustände wechseln, erkennen können. (RK 13)

Gerade dieses Zitat, das die Unmöglichkeit einer analytischen Unterscheidung wechselnder Zustände verdeutlicht, zeigt auch, wie sehr im Schreiben Honigmanns die Gegenwart des Erzählens und die mit Mitteln der Autofiktionalität vergegenwärtigte Vergangenheit ineinander übergehen. Autofiktionales Schreiben setzt – wie es Michel Foucault für das Schreiben über sich selbst sagt – eine Verdoppelung des Subjekts. Nur findet diese Verdoppelung im Falle des *Romans von einem Kinde* im Modus des ›Kind werdens‹ statt.²³ Interpretierend liest sich das oben angeführte Zitat ebenso als Frage nach dem Ende der Kindheit. Zwischen dem Erwachsenen (dem vermeintlich autonomen Subjekt des Erzählens) zum Zeitpunkt der Gegenwart des Schreibens und der Kindheit (dem vermeintlichen Objekt des Erzählens) verläuft eine unsichtbare Grenze, die den einen

23 | Vgl. Michel Foucault: Über sich selbst schreiben. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 2003, S. 350–367, hier: S. 351 f.

Zustand unwiderrufflich vom anderen trennt. Auch diese Grenze versucht Honigmann mit ihrer autofiktionalen Konstruktion zu unterlaufen.

WIEDERHOLUNG UND ERINNERUNG ALS MOMENTE DER AUTOFIKTION

Barbara Honigmanns Bemerkungen zu Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises stehen in engem Zusammenhang zu dem bisher Gesagten. In ihrer Rede zitiert sie aus jener Darstellung des Augenblicks, in dem der Jüngling seine Anmut verliert, da er sich seiner selbst bewusst wird. Sonderbarerweise, so schreibt Honigmann, »geht es ja bei Kleist oft um die Fragwürdigkeit eines Bildes, eines Eindrucks, einer Erinnerung, einer Zeugenschaft.«²⁴ Diese Fragwürdigkeit eines Bildes oder einer Erinnerung hängt – ähnlich wie ich es mit Blick auf Honigmanns Erzählung gezeigt habe – mit der Figur der Wiederholung zusammen. Kleist lässt den Erzähler berichten:

Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. [...] [I]ch lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen [...].²⁵

Erzählt wird zunächst eine Geschichte der scheiternden Wiederholungen. Die einmal vollführte Bewegung lässt sich in ihrer Anmut kein zweites Mal, also nicht bewusst, hervorbringen. Diese Erfahrung ist ein Moment jener dialektischen Bewegung als einer Denkbewegung des ›Hindurch‹,²⁶ die Kleist am Schluss seiner Abhandlung anspricht und in das Bild vom Baum der Erkennt-

24 | Barbara Honigmann: Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: Honigmann, Das Gesicht wiederfinden, S. 151-165, hier: S. 163 f.

25 | Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Ders.: Klassische Deutsche Dichtung. Bd. 20: Schriften zur Dichtkunst. Freiburg i.Br. 1966, S. 507-516, hier: S. 514.

26 | Vgl. Christoph Bartmann: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien 1984, S. 44 f.

nis kleidet, von dem der Mensch ein zweites Mal essen müsse, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen. Es geht also darum, durch Reflexion in den Stand des Prä-Reflexiven zurückzukehren. Mir geht es in diesem Zusammenhang allerdings um das autofiktionale Moment dieser Darstellung. Denn ähnlich wie auch in der Erzählung *Roman von einem Kinde* bilden die Wiederholung, die Erinnerung und die Autofiktion auch hier ein wechselseitiges Bedingungsgefüge.

Honigmanns Beobachtung, Kleists Erzähler verwechsle – sei es absichtlich, sei es versehentlich – zwei unterschiedliche Statuen miteinander,²⁷ führt auf die Spur des autofiktionalen Moments innerhalb dieser Darstellung: Jener »Entdeckung«, die der Jüngling im Gewahrwerden seines Spiegelbildes im Moment der Bewegung macht, liegt demnach ein äußerst fragwürdiges, vielleicht gar falsches, wenn auch prägendes Erinnerungsbild zugrunde. Seine Bewegung ist zugleich Wiederholung und Erinnerung, der ein imaginatives Moment eingeschrieben ist. Was im Akt der Wiederholung »entdeckt« wird, ist also die (zufällige und) äußerst flüchtige Übereinstimmung zweier Bilder, wobei das Spiegelbild zum Nachvollzug eines (unbewussten) Bildes des eigenen Selbst, der eigenen Erscheinung wird. Das dieser wiederholenden Bewegung zugrundeliegende und sie initiierende Bild einer (falschen) Erinnerung kann nur *in* der Wiederholung sichtbar werden.

Kleist hält hier also den Moment des Umschlags, der Transformation eines nicht bewussten Selbstbildes in die bewusste Selbstdarstellung fest, die sich dieses (präreflexiven, imaginativen) Bildes zu vergegenwärtigen versucht. Auch Honigmann unterläuft in ihrer Erzählung *Roman von einem Kinde* die gesicherte, souveräne Autorposition, indem sie sich der Autofiktion vom »Kind werden« als Verfahren der literarischen Selbstdarstellung bedient, die damit eine bewusste Konstruktion und Erzählstrategie darstellt. Damit ist im Falle dieser Erzählung eine Figur der nicht-identischen Identität konstruiert, welcher in Bezug auf die literarische Aneignung zurückliegender Erfahrungen eine hermeneutische Funktion zukommt.

Am Schluss der Erzählung *Roman von einem Kinde* wird jene Denkfigur des »Hindurch« noch einmal bekräftigt, wie Kleist sie in seiner Abhandlung formuliert. In den letzten Zeilen drückt die Erzählerin das aus ihrer Erzählung resultierende Akzeptieren ihrer höchst widersprüchlichen Lebensverhältnisse aus. Dieser (vorläufige) Endpunkt des autofiktionalen Schreibens wird gleichsam aufgehoben in einer permanenten Bewegung, die die Erzählerin nun, am Ende, konstatiert. »Jeden Tag verliere ich meinen ganzen Mut, und jeden Tag finde ich ihn irgendwie immer wieder.« (RK 41) Die Frage, die das Schreiben initiiert – der Wunsch der Erzählerin, Josef zu berichten, »wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist« (RK 9) wird nicht in einem emphatischen Sinne beantwortet, sondern in eine sich beständig aufs neue hervor-

27 | Vgl. Honigmann, *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmi-*ge, S. 163.

bringende Bewegung verwandelt. Das durch den Akt des Schreibens begriffene und hergestellte Selbst bildet nun wiederum die Grundlage für die Möglichkeit einer Bewältigung des alltäglichen Lebens. In Honigmanns Erzählung *Roman von einem Kinde* verschmelzen Leben und Text; der Text erscheint als potenzierte Erfahrung, die im Prozess des Schreibens als solche reflektiert wird und eine identitätsbildende Kraft bezeugt. Zugleich macht das autofiktionale Erzählen Honigmanns die Produktion des Textes als konstitutives Moment des erzählten Lebens begreifbar.²⁸ Insofern wird die eigene Lebensgeschichte tatsächlich – wie Honigmann es als Aufgabe von Literatur formuliert – im Schreiben verändert.

Moral Belief in Barbara Honigmann's *Soharas Reise*

MATTHEW HAMBRO*

In his book *Why Literature Matters in the 21st Century* Mark Roche suggests that one possible role of literature is to function as a thought experiment. That is to say, literature often allows us to construct hypothetical scenarios that are useful in order to examine the consequences of our beliefs. This experimental function often takes ethical beliefs as its object. Elaborating on this, Roche writes, »Frequently our experience of the ethical dimensions of an artwork does not so much expand our knowledge of ethics as deepen our understanding of the implications of our ethical positions«.¹ In other words, Roche thinks that literature does not necessarily propose new ethical theories, but it does often examine the consequences of current ethical theories. Following this line of reasoning, this essay considers Barbara Honigmann's novel *Soharas Reise* as a kind of thought experiment.² Specifically, it examines how moral beliefs are established in *Soharas Reise* and traces the varying consequences of each means for establishing moral belief. Stated alternatively, the goal of this essay is to describe how some of Honigmann's main characters both develop personal moral beliefs and seek to establish their moral credibility, as well as to ask how effectively they do each of these. The conclusion of the essay is that the novel should be viewed as an examination of the consequences of one particular way of grounding moral belief, namely belief through deference to a moral authority. *Soharas Reise* considers the implications of relying on moral experts who are seen as having exclusive or privileged access to moral guidance. The novel highlights many negative aspects of deference to a moral authority, but also problematizes individual moral reasoning. Ultimately, the positive examples of Sohara and Frau Kahn suggest that

* | Open Access Copyright License: cb Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: hambro@live.unc.edu.

1 | Mark Roche: *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven 2004, p. 22.

2 | Barbara Honigmann: *Soharas Reise*. Munich 2010. Citations of this work will henceforth be given parenthetically.

constructive moral reasoning depends on a balance between religious rituals and the scrutability of a reasoned adherence to moral obligations.

It is helpful to begin with a look at some aspects of Sohara's characterization relevant to her moral outlook. Sohara undergoes a moral transformation initiated by her disappointment in one of her former moral authorities, her husband Simon. This develops gradually, first through disagreements between Sohara and Simon, and later peaking in Simon's eventual departure and bid to kidnap the children he had with Sohara. Prior to these events, Sohara respects Simon for his commitment to their shared religion. The hierarchy of ethical authority is described when Sohara details her first meeting with Simon. Speaking of men who study religious texts all day, she states, »Sie sind die Elite unseres Volkes, und wir, die wir arbeiten, müssen sie miternähren [...], jeder einen Zehnten, für den Geist. Damals bewunderte ich diese Männer und bewunderte Simon, daß er so ein Leben auf sich nahm, wochenlang unterwegs zu sein, zu fremden Leuten zu gehen, zu bitten, zu erklären« (32). The origin of moral authority is God, the elite study the will of God through the texts and the workers learn of this will from the elite. Sohara thus envisions herself as a worker and sees Simon as somewhere between a worker and an elite. She says of him,

Früher hatte ich ihm alles geglaubt, ich hatte ihn bewundert und als einen heiligen Mann angesehen, ich war verzaubert von seinem weißen Bart und seinen Segenssprüchen zu jeder Gelegenheit und ganz benebelt von seinen Geschichten (63).

Later, however, it becomes clear to Sohara that her moral judgment is not only superior to Simon's but also sufficient to determine ethical behavior without deference to him or any other religious elite. One example of this is when, after Simon kidnaps their children, Sohara becomes more relaxed about Shabbat. She states, »Ich hätte am Schabbat telefoniert, auch wenn es verboten ist, und Gott hätte es mir verzeihen müssen, denn er wird doch wohl in dieser Sache auf meiner Seite stehen« (67). In other words, Sohara has by now come to see herself as accessing God's will without the mediation of Simon or the elite.

Sohara's ethical transformation offers an opportunity to apply Roche's concepts to the text. Namely, the implications and consequences of Sohara's beliefs on moral authority before and after her transformation can be contrasted. Beginning with her belief in the authority of the elite, it is sometimes suggested in the novel that had Sohara gained confidence in her moral judgment earlier, she may have prevented her children's kidnapping. Discussing her previous familial life with Rabbi Hagenau's wife, Sohara acknowledges that she »hätte [wahrscheinlich] selber mit den Kindern schon längst auf und davon gehen sollen,« adding immediately thereafter, »Bloß wohin?« (97). This statement could be read in at least two ways. On the one hand, Sohara could be simply stating that she did not leave with the children because she could not determine a better place to go with them. On the other hand, she could be lamenting that she

did not have confidence in her moral judgment earlier. This second reading is supported by her newfound empowerment revealed at the beginning of the next chapter. She says,

»Meine Angst und die Scham hatte ich abgelegt und das Kopftuch auch. [...] Ich lief einfach so herum, ohne Grund und ohne Ziel, [...] und fühlte, wenn ich so ziellos hinschleuderte und mir Zeit für lauter unnütze Sachen ließ, so etwas wie Mut in mir aufsteigen, eine Erleichterung wenigstens, und ich fürchtete mich nicht (97).

This description of Sohara's new sense of courage and trust in herself supports the notion that she indeed laments not coming to her confidence and security in moral judgment earlier. Had she recognized her agency and power of judgment earlier, perhaps she could have prevented the kidnapping.

Here it is necessary to consider an important piece of the story's logic. Having recognized her access to God's will and taken responsibility for her moral judgment, what distinguishes Sohara's belief from Simon's? It seems that Simon has all along seen himself as having access to the will of God without deference to the elite. Something must separate his form of belief from Sohara's, otherwise she could potentially justify immoral behavior in the same way the he has. Indeed, the story differentiates sharply between Sohara's and Simon's forms of belief.

One of the major differences in the belief structures of Simon and Sohara is the moral importance that they give to human suffering. The incident in which Simon destroys the table that he uses for prayer after Sohara has used it for tending to the children helps to highlight this difference. Sohara states,

Als er mich das Kind auf dem Tisch wickeln sah, brüllte er, ob ich denn vollkommen wahnsinnig geworden sei, dies sei doch schließlich der Tisch, an dem er die heiligen Bücher lese, ob ich diesen Platz mit Kinderhintern und Kinderwindeln entheiligen wolle (62).

This indicates Simon's disregard for the worldly realm of human suffering. The needs of the children and his wife are not of primary importance to him. It is adherence to divine commands that occupies his main attention.

Additionally, Sohara wants transparent beliefs that are scrutable. Simon is unable or unwilling to provide this for her. Shortly after describing the chair incident, Sohara states, »Manchmal habe ich ihm Fragen gestellt, warum ist dieses verboten, jenes erlaubt, aber er hat mir auf keine Frage jemals eine Antwort gegeben« (63). Sohara's dissatisfaction with such opaque responses represents one reason she ceases to see him as a moral authority and as a good father. She had hoped he would pass his reasons and explanations on to the children. Furthermore, although both believe in many of the same moral obligations, Simon ascribes the same weight to each moral obligation, whereas Sohara sees the

importance of some obligations, like those relating to the family, as superseding others, such as those that relate to appearance. Their disagreement on the importance of covering Sohara's hair illustrates this well. Sohara states,

Simon hat peinlich darauf geachtet, daß ich auch morgens nach dem Aufstehen und am Vormittag nicht etwa mit offenen Haaren herumliefe, und er erzählte immer wieder die Geschichte von der Frau, deren Söhne alle große und Heilige unseres Volkes geworden waren; daß sei der Lohn dafür gewesen, daß nicht einmal die Wände ihres Hauses jemals ihr Haar gesehen hatten (100).

Simon ascribes the same importance to the covering of the hair as he does to all moral obligations, whereas Sohara believes there is a difference in degree of importance between this type of obligation and others.

To summarize, both Simon and Sohara believe that knowledge of ethics comes from God, but Simon's system of belief differs from Sohara's in that he ignores the relevance of human suffering in moral considerations. Additionally, he ascribes nearly equal moral importance to all moral obligations. Simon also tolerates the inscrutability of moral obligations that come from God and does not subject them to his own notions of practicality, rationality or anthropocentrism. Sohara, by contrast, ascribes moral importance in more varying degrees and considers explicability in rational and humanistic terms to be a precondition for moral obligation. The tragic consequences of Simon's behavior imply the danger of his views and suggest that Sohara's view is superior.

Another question that I would like to consider is how we can explain Frau Kahn's role as a trustworthy moral figure in the logic of the novel. She is an admitted atheist who claims no knowledge of God's will, which for Simon and Sohara is the source of their moral insight. How are Kahn and Sohara able to come to consensus on issues of morality? One of the first things that help to establish Frau Kahn's moral credibility is her experience during the Holocaust. This is mentioned in connection with her budding atheism. In discussing the emergence of the Nazi movement, Frau Kahn states,

Es war wirklich nicht mehr viel von Gott und seinem Gesetz übrig. Aber dann haben sich die modernen Deutschen als Kannibalen entpuppt und haben meine Eltern und ihre Freunde abgeholt, am helllichten Tage, im Zentrum der Stadt, auch diese Stelle könnte ich Ihnen zeigen, und haben sie in diese Lager gebracht (73).

Although her experience during the Holocaust technically does not alter the nontheistic source of her ethical convictions, it somehow resonates with Sohara, who nonetheless sees a religious-ethical quality in Frau Kahn's experience of the war and the rituals that have developed since. Frau Kahn has a community and the community has rituals that center around hardship, sacrifice and re-

membrance. Perhaps this explains the connection and trust between the two. In describing her community, Frau Kahn states,

wir sind atheistisch und keine Gemeinde, aber wir sind unter uns. Wir treffen uns ab und zu, wir diskutieren, wir erinnern uns, wir forschen und hören uns Vorträge an. Pilgerfahrten in die ehemaligen KZs gehören natürlich auch zum Programm, wir bringen Blumen dorthin, pflanzen Bäume, klagen und treffen uns manchmal mit Christen, die auch Blumen bringen und Bäume pflanzen und klagen (74).

Although these rituals stem from worldly experience, not knowledge of divine scripture or the will of God, they depict a lifestyle that is guided by community, introspection and remembrance in ways that resemble theistic traditions.

Nonetheless, some distance does remain between Frau Kahn and Sohara. Sohara does not feel completely understood by Frau Kahn, who sees religious rituals as mere formalities. Sohara states, »Frau Kahn versteht meine Angst nicht, sie versteht nicht, daß bei uns in Oran die Angst vor Gott größer war, als es wohl in Mannheim der Fall gewesen ist« (75). This difference between Frau Kahn and Sohara is not enough to make one think that the other is not a good person and it does not seem to damage their friendship. Frau Kahn also has some seeds of religious belief left in her, which may help her and Sohara to think about morality in similar ways. At the end of their visit to the synagogue Frau Kahn says, »Wissen Sie, ich kann nicht mehr an Gott und sein Gesetz glauben, aber, sagen wir, ich will ihn auch nicht ganz vergessen« (75). This sort of longing for God, or a desire not to completely abandon the idea of God, may explain some of the overlap that is possible between Sohara's and Frau Kahn's ethical considerations. Frau Kahn's positive characterization and Sohara's trust in her implies nonetheless that being a good person is possible without explicit belief in a deity.

In conclusion, *Soharas Reise* can be viewed as a consideration of various ways of establishing moral belief. Through the characters of Sohara, Simon and Frau Kahn readers are offered three explanations of moral belief. Sohara undergoes a transformation from a person who follows the guidance of moral authorities to a person who sees morality as scrutable and trusts in her own moral judgment. By the end of her experience with Simon, Sohara's moral belief is grounded in balance between responsibility to the divine commands and the responsibility to apply such commands in a reasoned manner that takes into consideration human suffering. She has access to moral beliefs by communicating with God but is therefore able to subject moral obligations to requirements of rationality and anthropocentrism. Once this transformation has taken place things seem to go better for her. Simon emphasizes the importance of the divine commands to the neglect of the human needs. Additionally, he places roughly equal emphasis on all moral obligations represented in the religious texts, whereas Sohara categorizes obligations in terms of importance. Simon's system of ethical belief is

associated with the largest moral failures in the novel. Lastly, Frau Kahn's atheism complicates the narrative and adds an interesting question to Honigmann's considerations. How can an atheist be moral if ethical beliefs come from God? The source of Frau Kahn's ethical insights is not explicitly religious, but much of her credibility seems grounded in her experience in the Holocaust and the rituals and community that she maintains. I argue that this history of hardship and its incorporation into her life give Frau Kahn moral credibility in the logic of the novel. In all, the novel seems to problematize the issue of moral authority and highlight the necessity of individual moral reasoning.

Reviews
Rezensionen

A House Divided

Botho Strauss's New Memoir *Herkunft* (2014)

The eve of irrevocable loss constitutes the emotional center of this little book: Botho Strauss is settling the family estate, just about to place his elderly mother in assisted living, and essentially bidding farewell to his childhood, youth, and young adulthood: »Morgen wird die Wohnung der Eltern aufgelöst. Morgen wird meine Kindheit entrümpelt« (43). It is a time of some sentimental reminiscence, as well as sober reckoning with the past. But it is also – for this is Botho Strauss, after all – an occasion for substantive philosophical reflection on memory and memoir itself. It is a compactly written, rather thin book (just under 100 pages). But do not be deceived: it covers a lot of ground.

One of the things that gives Strauss such intriguing texture is his remarkably economic allusiveness: he effortlessly enters into dialogue with numerous, often unnamed, speakers. In fleshing out those »conversations,« it is largely readers themselves who must provide the unexpected heft to this otherwise unassuming little book. For *Herkunft* does not merely deploy a particularly fateful evening as a memory fulcrum. Strauss's ambition is greater: he wants to re-direct the whole tradition of »Väterliteratur« – that angry outpouring of accusatory prose penned by second-generation sons eager to distance themselves from their Nazi fathers. But this slender memoir rarely takes the form of direct confrontation or overt argument. It is rather throughout marked by a light touch – by the tenderly recalled episode or the gently proffered philosophical aperçu. To be honest, it is sometimes a bit hit and run.

Yet this strategy of indirection does not obscure a rather insistent effort to reconfigure what it means to be a German born into the so-called second generation. Twice Strauss references his birthdate of 1944 (though both times somewhat elliptically). As with those often denunciatory memoirs he both silently evokes and »refutes,« Strauss, too, is deeply concerned to grapple with his father's legacy and their frequently difficult relationship. For the second, and at least equally important, point of departure for these recollections is the 100th birthday of his now deceased father: »Was werden wir tun, heute an deinem Ehrentag? Nun, Hundertjähriger, du wirst deine Geschenke betrachten ...« (14). This direct address – which the narrator will later train upon the reader – is no

less poignant than the transposition of the subjunctive, counter-factual voice (»Heute ... hätte der Vater seinen hundertsten Geburtstag gefeiert« [14]) into the realm of present tense supposition. This supple switching of time layers (or better: this simultaneous occupation of multiple temporal/grammatical possibilities) dovetails nicely with Strauss's reflections on the multi-directional functioning of memory itself.

So what does he make of this father, who, it turns out, made some sort of pro-Hitler remark in a brochure he produced during the Nazi period? Suffice it to say that he takes the longer view, lingering on the father's quite severe wound from World War I (he lost an eye as a young enthusiastic volunteer). He highlights the profound and lasting effect this had on the family – resulting ultimately in Strauss being deferred (then excused entirely) from military service because of his economic importance to the family. The account is straightforward, with no trace of manipulative intent.

Going through his father's belongings, he finds the paperweight given by his mother that contains the piece of shrapnel extracted from his father's face in 1916. The son recalls simply: »Sein Verwundungstag wurde in der Familie jährlich mit Blumen und einem guten Essen begangen« (15). With no less sobriety Strauss seeks to interpret his father's later »impatience« as a traumatic symptom of his displacement from the East (the family was forcibly resettled to the West after World War II). It is a victim story, to be sure – but it does not seek to exonerate, compare, or »exemplify,« and thus retains its integrity.

Likewise the episode in which his aunt, who had not seen him for years, mistakes him for her own son, who she imagines is now (in the mid-1950s) finally returning from war: »Sie rief mit einem freudigen Entsetzen: ›Wolfgang!‹ Das war der Name ihres Sohns, der im Krieg vermisst war. Sie hielt mich im ersten Augenblick für den späten Heimkehrer« (30). In just a few sentences, he communicates the mother's incalculable grief, and then the way in which this painful scene has accompanied him ever since: »Alle meine folgenden Ankünfte sind um diesen vorgeschalteten Verdacht, ich könne enttäuschen, unsicherer geworden. Ich höre in mir den Wechsel ihrer Stimme ... nachdem ihr der Liebste, der Sohn ausgeblieben war« (30–31). The agony of the mothers (in contrast to the culpability of the fathers) is here visited upon the next generation. The much-theorized bond between generations appears here as an aching grace note rather than an indignant polemic. This very fraught generational bond is revisited later, though again only briefly, when the narrator confesses that his father's death comes also as a welcome, pleasurable relief: »Und doch überkam mich ein merkwürdiges Glücksgefühl: Er würde nicht mehr antworten. Wir beide waren erlöst von einem langen und oft mühevollen *Gegen-über*, von unserer beider *Gegen-wart*« (41). The death of the father is figured as a redemptive moment.

Not all of these reminiscences are so rounded. The memory of his uncle Wilhelm, a »Hobby-Mathematiker,« begins with a humorous, warm-hearted

smirk: »er war überzeugt, die Quadratur des Kreises gelöst zu haben, geometrisch exakt und unwiderlegbar, nur die algebraische Formel wollte nicht ganz aufgehen. Ein Weltproblem hatte er gelöst, als erster und einziger Kopf des ganzen Erdenrunds« (62). But the vignette concludes almost midsentence, with the (to me) startling observation: »Ein liebenswürdiger, humorvoller Nichtsnutz. Ein begeisterter Nazi, ein geduldiger Steinklopf nach dem Fest« (63). The story sputters out, ending in a string of diverse attributes deprived of any explanatory syntax. At first glance, this may strike the reader as a direct provocation – and perhaps it is. But if so, it is also a challenge to look again. For Strauss seems determined to write from the perspective of what he calls »Damals-Unmittelbarkeit, Damals-Überwältigung« (62), not to process this in a manner that makes us feel that we have sufficiently dealt with the Nazi past. Rather than serve up a fully-digested retrospective, he places us with the child who loved the uncle – »ein Mann von grosser Güte und Schwäche« (63). Are we to think that Wilhelm was as deluded by the Nazis as he was about his own supposed genius? Does Strauss know more than he's letting on? Rather than fulfill a self-imposed duty to denounce »the fathers« – an agenda, by the way, that may well have made good sense in the 1960s and 1970s – this son (or nephew, as it happens) seems to suffer from the plausible quandary of not quite knowing. And therefore neither do we.

I have said that Strauss's slight volume eschews polemic, and that is mostly true. But not entirely. In order to plead his case for delayed, layered, and dialogic memory, he makes a straw man out of what he simply calls »the historians.« To throw his own quite supple view of time and memory into contrastive relief, he resorts – uncharacteristically, I think – to caricature: »Anders die Historiker. Sie sehen mit ihren jeweils aktuellen methodischen Klugheiten, ihrem habituellen Besserwissen unvermeidlich herab auf die frühere Epoche, die sie untersuchen. Anachronistisches Wissen ist der Fluch ihrer Profession. Der Lebende hingegen wird von Gelebtem katechisiert. Er steht klein und verlegen vor ihm« (70 f.). One can only wonder how familiar Strauss is with contemporary theoretical strains of historiography; for there is little there that would justify this broadside on the profession. It weakens the book also because it raises doubts about other assessments. This is at any rate an unnecessary assault, for Strauss lives within – depends upon and profits from – the very tensions and disagreements he eloquently evokes. What historian worth her salt would not agree with the reminiscing narrator's concluding self-assessment: »Das warst du! Ein Herr der Möglichkeiten, ein Dunkelprinz. Und heute ein kleiner Schaufelsklave in den Gedächtnishalden« (71).

Despite its usual light touch, *Herkunft* is not without other moments of a more programmatic thrust. From the beginning, it stakes out ground against the customary left-liberal dismissal of tradition (13; see also 55); disparages the youthful rebellion of '68 (»die hochmütig verbrachte Jugend, den Eifer der Revolte ... [94]); and dispenses with easy notions of »Vergangenheitsbewälti-

gung.« Reprising his worthy (if not utterly innovative) contention about a living, unmasterable past, Strauss counters that much-maligned term with the neologism »Vergangenheitsüberwältigung« in order to suggest the way in which the past overwhelms *us*. It is a clever reversal. He expatiates: »Was war, liegt immer über dem gegenwärtigen Standpunkt. Ein unbezwingliches Reich, das keine Aufklärung je erobern könnte« (47).

The book is studded with poetic and often gnomic insights about the alleged impossibility of memory and memoir. True, one may sometimes feel that Strauss is writing in a vacuum – as if he is the first to articulate what in some cases are fundamental insights that go back at least to Montaigne. And sometimes the references (to Grillparzer, for example) do seem a bit forced or precious, a kind of mutual flattery of reader and writer resulting from the recognition of literary and literate erudition. But that surely does not exhaust their function; for on the whole, we encounter rigorous reflections that stand in opposition, interestingly, to the memoir-strand of *Herkunft* itself.

In the end, what we have here is not a single book but two narratives locked in productive struggle with one another. The first is, as we've seen, comprised of a string of powerfully recounted reminiscences that never lose sight of their subjective, personal, and tentative status. The second, as we've also noted, is a meta-narrative that reflects on the book's own possibility. Paradoxically, this meta-narrator is quite certain of the memoir's fundamental uncertainty. At the outset, we may mistakenly believe that the narrator's more philosophical reflections are fully sponsored by – and consonant with – the halting and fragmented memoir of his childhood and youth. But this is only partly true. What is aggravating about *Herkunft* is the way in which Strauss progressively gives his philosopher-self the upper hand. The long, rather dry rumination on the father's glass paperweight at the end of the book puts a damper on the story: In its ever more abstract contemplation, it serves to distance the reader and cool the narrative, which is no doubt exactly what Strauss intends. What makes this book so rewarding, however, is the way in which bits of the author's life story, the hot magma of the memoir, survive this dogged attempt to wall it in. Decisive victory goes to neither.

William Collins Donahue
Duke University

Botho Strauss: *Herkunft*. Munich: Hanser Verlag 2014; 96 pp., €14.90.

Steiniger Weg zu einer deutschen Normalität

Lektürenotizen zu Ulrich Herberts *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert* nebst der dringenden Empfehlung, diese selbst zu lesen

Es war einmal ein tüchtiger junger Studienrat für Deutsch und Geschichte an einer großen Gesamtschule im Ruhrgebiet, der sich von seinen üblichen Dienstpflichten nie so recht ausgelastet fühlte. Eine Weile hat er wohl mit dem Gedanken gespielt, in der germanistischen Literaturwissenschaft zu promovieren; als er zu diesem Vorhaben nicht so recht ermuntert wurde, wandte er sich dem Fach Geschichte zu, dort besonders der jüngsten deutschen Geschichte, verfasste eine Doktorarbeit über die sogenannten »Fremdarbeiter« in Hitlers Reich (die auch ins Englische übersetzt wurde), eine bahnbrechende biographisch-analytische Studie zur »Täterforschung« im Nationalsozialismus, eine »Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland«, und gab zahlreiche Sammel- und Dokumentenbände, meist wiederum zur Erforschung des Nationalsozialismus und des Holocaust heraus. Inzwischen war er Professor in Hamburg geworden, als Research Fellow längere Zeit in Tel Aviv gewesen und schließlich ehrenvoll an seinen alten Studienort Freiburg zurückgekehrt, wo er eine renommierte und forschungsstarke Historische Abteilung weiter verstärkte.

Heute ist Ulrich Herbert ebendort und immer noch Professor für Neuere und neueste Geschichte, ein national wie international hoch geschätzter (und auch wissenschaftspolitisch aktiver) Zeithistoriker – oder, in den Worten seines großen Kollegen Saul Friedländer, »einer der besten deutschen Historiker« überhaupt. Im Sommer 2014 erschien nach langjähriger Arbeit seine 1500 Seiten starke »Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert« bei C. H. Beck, dem führenden deutschen Verlag für historische Werke auf dem Niveau der aktuellen internationalen Forschung, die auch für Nichtfachleute lesbar, interessant und lehrreich sind.

Ich selbst bin ja nun, was Ulrich Herbert dann doch nicht werden wollte – ein germanistischer Literaturwissenschaftler, und als solcher weder kompetent noch eitel genug, um sein umfang-, inhalts- und aspektreiches Buch im Detail

und auf der Höhe der zeithistorischen Forschung zu rezensieren. Doch erlaube ich mir, einige Leseindrücke aus persönlicher Sicht (und aus der eines Nachbarfachs) festzuhalten – und eine ganz nachdrückliche Lektüreempfehlung auszusprechen, die ich auch und besonders an Studierende und jüngeren Kolleg/inn/en in den *German Studies* richten möchte.

In zahlreichen Gastsemestern an verschiedenen amerikanischen Universitäten habe ich zunehmend den Eindruck gewonnen, dass trotz der eminenten Forschungsarbeit hervorragender, auf ›deutsche Fragen‹ spezialisierter Zeithistoriker/innen in den USA (aus eigener Bekanntschaft nenne ich stellvertretend nur Claudia Koonz, Christopher Browning und Konrad Jarausch) die zeithistorischen Kenntnisse auch der *graduate students* und *PhD candidates* im Fach *German* oftmals sehr ergänzungs- und differenzierungsbedürftig sind. Da ist noch einige Luft nach oben, wie man heute so sagt. Dafür mag es verschiedene Gründe geben, vermutlich auch die ausgeprägte Fokussierung der historischen und germanistischen Forschung und noch mehr des öffentlichen Diskurses in USA auf wenige Themenkomplexe wie den Nationalsozialismus (und dabei wieder auf den Holocaust), oder zeitweise auch (in geringerem, aber doch auffälligem Maße), auf die kurze Geschichte der DDR. Diese Vorlieben standen meiner Wahrnehmung nach in erstaunlichem Kontrast zum weit verbreiteten Desinteresse an der offenbar als langweilig empfundenen Bundesrepublik. Daran konnte auch das eine oder andere herausragende Buch, wie etwa Jarauschs detailreiche, souveräne und bestens lesbare Studie »Die Wandlung« von 2004 nichts Entscheidendes ändern.

Was nun aber diesen gesamten Zeitraum angeht, so ist Ulrich Herberts »Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert« als Fundament und Fundus einer vertieften Kenntnis der deutschen Wege und Irrwege, Krisen und Katastrophen, der vergeblichen wie der erfolgreichen Bemühungen um staatliche und soziale Normalität, derzeit ohne Konkurrenz. Gewiss, da sind fast 1300 Seiten Text (nebst Anhang) zu bewältigen, ein ordentliches Lektürepensum – aber die inhaltliche Abgrenzung und Strukturierung, die äußere Gliederung und ein sachlicher, mit Daten und Fakten gespickter, aber dennoch flüssiger Erzählton (in dem stets auch ein begrifflich reflektierender Unterton mitschwingt) machen die Mühe nicht nur lohnend, sondern streckenweise auch zum intellektuellen Genuss. Ich kann diese dringliche Empfehlung nicht besser bekräftigen als mit einigen Beobachtungen, die mir selbst die Lektüre interessant und teilweise geradezu spannend gemacht haben; und zwar fachlich wie persönlich: als Literaturwissenschaftler, der sich vor allem mit der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts befasst hat, aber auch als Zeitgenosse, der die zweite Jahrhunderthälfte mehr oder weniger bewusst miterlebt hat.

Die Historiker nehmen sich ja seit längerem schon die Freiheit, Dezimalsystem und Kalendarium zu korrigieren und besonders »lange« oder »kurze«

Jahrhunderte auszurufen. Bei Herbert beginnt das 20. Jahrhundert um 1870, oder wenn man genauer hinsieht doch eher um 1890 (und endet ein wenig unentschlossen »etwa« um 2000). Für den Literaturhistoriker ist jedenfalls dieser Einsatz ebenso plausibel wie interdisziplinär praktikabel: Dass um 1890 ein enormer Modernisierungsschub (auch) das Deutsche Kaiserreich erfasste, ist inzwischen historisches Allgemeinwissen; und auch die Literatur, die sich im folgenden Jahrzehnt auf vorher nicht gekannte Weise von einem festen Epochenstil löst und sich inhaltlich wie formal ausdifferenziert, zeigt Resultate und Reflexe dieser Modernisierung, treibt sie mit ihren Mitteln voran oder versucht sie zu bremsen.

Dieser Einsatz um 1890 rückt Herberts Darstellung aber zugleich unter eine bestimmte grundsätzliche Fragestellung: Gelingt es, der sich nun durchsetzenden Industriegesellschaft eine dauerhafte, adäquate und lebenswerte Form in Wirtschaft und Politik, im Sozialen, Kulturellen und Privaten zu geben? Hierfür bieten, wie wir wissen, die folgenden Jahrzehnte mehr als anderswo (besonders) negatives und zum Glück dann auch positives Anschauungsmaterial. In Anlehnung an Herberts Einleitung kann man im Jahr 1942, also dem Einsatz des planmäßig durchgeführten Massenmords an den europäischen Juden, einen Tief- und Wendepunkt, eine Art ›Achse des Bösen‹ sehen, die den Gang seiner Darstellung in zwei Hälften teilt: »Wie die Entwicklung in Deutschland von der wirtschaftlichen und kulturellen Blüte des Landes um die Jahrhundertwende zu diesem Tiefpunkt führen konnte, ist die eine Frage. Wie die Deutschen in den folgenden sechzig Jahren aus dieser Apokalypse herausfanden, die zweite.« (S.15)

Durchgängig bemüht sich Herbert um eine enge Verknüpfung von ökonomischen und politischen Prozessen und Ereignissen mit sozialen und mentalitätsgeschichtlichen wie auch mit kulturellen Entwicklungen und aussagekräftigen künstlerischen Trends. Bei alledem, das sei gesagt, bietet dieses Buch natürlich keine komplette und differenzierte Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert – aber Anschlussstellen für viele Themen und Fragestellungen, die uns als Literatur- und Kulturwissenschaftler/innen beschäftigen.

In den durchweg positiven Kritiken der großen deutschen Zeitungen hat man Herberts Buch auch einmal »konventionell« genannt. Was ist damit gemeint? Die Verbindung der genannten Gegenstandsebenen ist angesichts des heutigen Forschungsstandes wohl ›alternativlos‹, die Gliederung in fünf Teile (1870 bis 1918, 1919 bis 1933, 1933 bis 1945, 1945 bis 1973, 1973 bis 2000) bis auf das etwas eigenwillige Wendedatum 1973 (Ölpreiskrise) weithin konsensfähig. Auffällig sind hingegen die unterschiedlichen Umfänge und Gewichtungen der Teile: So ist der Erste Weltkrieg vergleichsweise knapp, wenn auch präzise umrissen – das mag auch damit zusammenhängen, dass 2014 ein europaweites Gedenkjahr war und eine ganze Reihe gewichtiger Bücher zum Großen Krieg

(von Herfried Münkler, Christopher Clark oder auch vom Freiburger Kollegen Jörn Leonhard) fast gleichzeitig mit Herberts Buch erschienen sind. Aber schon an dieser Stelle macht es deutlich (das ist auch eine erzählerische Qualität), wie die einzelnen Phasen der »Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert« ineinander greifen oder sich ineinander verhaken, ohne dass dies nun wieder als »Zwangsläufigkeit« mythisiert oder mystifiziert werden müsste. Weder war, wie Herbert im Einklang mit den genannten Kollegen sagt, der Erste Weltkrieg unvermeidbar, noch war dies bei Hitlers Griff nach der Macht der Fall – stets waren verzerrte Wahrnehmungen, falsche Einschätzungen und Entscheidungen, schlechtes *timing*, gar unglückliche Zufälle im Spiel.

Die Weimarer Republik, auch dies hebt Herbert hervor, lässt sich nicht so einfach als Demokratie ohne Demokraten abtun – als erstes Modell eines modernen, demokratischen und sozialen deutschen Einheitsstaates ist sie auch heute noch von Belang – ein einziger großer Erinnerungsort gewissermaßen. Hier schließt Herbert wohl auch an die Thesen des früh verstorbenen Essener Historikers Detlev Peukert an, dessen Charakteristik der Weimarer Republik als Ausprägung und »Krisenjahre der Klassischen Moderne« (1987) auch zahlreiche kultur-, literatur- und filmwissenschaftliche Studien inspiriert oder theoretisch unterfüttert hat. Dass Herbert im dritten Teil seines Buches, wo es um den Nationalsozialismus geht, über den Nationalsozialismus aus dem Fundus seiner eigenen Forschung schöpfen kann, überrascht am wenigsten. Das »Kapitel 9: Deutschland um 1942: Völkermord und Volksgemeinschaft« markiert in der Verknüpfung exemplarischer Schicksale, bürokratischer Planung und quasi-industriellem Vollzug des Massenmords nach Meinung mehrerer Kritiker einen erzählerischen Höhepunkt; mit dem nachfolgenden Kapitel »Der Untergang« ist dann auch die Mitte oder der schon erwähnte »Wendepunkt« des Buches erreicht.

Zwei umfangreiche Schlussteile sind demnach der Zeit von 1945 bis zur Gegenwart gewidmet. Die Erzählung wird also breiter und (noch) detailreicher, das Erzähltempo, narratologisch gesprochen, langsamer. Das führt zu gelegentlichen Längen, vielleicht auch zu Ermüdungserscheinungen bei der Lektüre, ist grundsätzlich aber als eine Aufwertung des geschichtlichen Weges zu lesen, der die Nachkriegsdeutschen von den »furchtbarsten Verbrechen der Menschheitsgeschichte« zu »politischer Stabilität, zu Freiheit und Wohlstand« führt, wie sie 1945 zunächst »völlig unerreichbar schienen« (S.15). Es geht, mit anderen Worten, um die Sehnsucht und das Streben nach einer »neuen Normalität«, wie der Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* in Anschluss an Herberts eigene Formulierung sagt. Inhaltlich heißt dies, dass zunächst vorrangig die Entwicklung der (alten) Bundesrepublik – eines Erfolgsmodells aus Verlegenheit – nachgezeichnet wird: ihr Weg nach Westen, ihr ökonomischer Aufschwung, aber auch ihr demokratisches Selbsterziehungsprogramm über viele Widerstände und einige Verirrungen hinweg.

Die Geschichte der DDR ist bei Herbert nicht nur eine »Fußnote der Geschichte« (wie Ulrich Wehler, prominentester Vertreter der vorhergehenden Historikergeneration, provokativ formulierte), aber sie gewinnt in seiner Darstellung auch keinen übermäßigen Eigenwert. Verschiedene Abschnitte der Entwicklung ›im Osten‹ werden parallelisierend und zugleich kontrastiv unter die ›westlichen‹ Kapitel gemischt – eine gute Entscheidung, weil sie das Moment der deutschen Teilung bzw. der Systemkonkurrenz im Bewusstsein hält: solange sie eben bestand. Der erste und einzige sozialistische Staat auf deutschem Boden erscheint so als ein groß angelegtes, aber aufgrund innerer Widersprüche zum Scheitern verurteiltes Experiment – ohne dass tiefgreifende strukturelle Missstände oder menschenfeindliche Maßnahmen der SED-Führung in irgendeiner Weise ignoriert oder verharmlost würde. Bei aller gebotenen Sachlichkeit, wohl auch dem Temperament des Verfassers entsprechend, ist seine Darstellung der DDR jedenfalls völlig ungeeignet für jene Romantisierung aus der Ferne, die in so mancher amerikanischen Studie durchscheint.

Was nun die Geschichte Westdeutschlands angeht, so habe ich besonders die Kapitel mit Gewinn (und wie ich gern zugebe, als Bestätigung eigener Auffassungen) gelesen, in denen die politische, soziale, kulturelle und mentale Entwicklung der 1960er-Jahre beschrieben und analysiert wird, also der Übergang von Wirtschaftswunder, Kaltem Krieg und stockkonservativer Gesellschaftspolitik zu Studentenbewegung, sozialliberaler Reform- und Ostpolitik wie auch zu den ersten, noch mühsamen Anfängen einer neuen Vergangenheitspolitik im Blick auf Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust (der damals noch nicht so hieß). Wichtig und aus persönlicher Sicht zutreffend erscheinen mir dabei zwei Aspekte: Erstens, dass nicht erst »Achtundsechzig« solche Veränderungen gebracht hat, sondern dass es seit Ausgang der 1950er-Jahre einen Vorlauf auf verschiedenen Ebenen gab, der die Selbstgewissheit und Selbstgerechtigkeit der Adenauer-Ära untergraben hat und brüchig werden ließ. Das hat Herbert, wenn ich nicht irre, bereits 2001 in einem Artikel für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* dargelegt (den ich aber nicht mehr finde). Zu jenem Vorlauf gehörten jedenfalls neben politischen *events* wie der *Spiegel*-Krise und dem halbwegs erzwungenen Rücktritt des Gründungskanzlers Konrad Adenauer (mit dessen Figur, bei allen Verdiensten, immer noch das Kaiserreich in die Nachkriegszeit hineinragte) eben auch, in den Jahren 1963/64 die ersten Studentendemonstrationen gegen den »Bildungsnotstand«, der Auschwitz-Prozess in Frankfurt oder die erste von mehreren Debatten über die Verjährung von NS-Verbrechen im Deutschen Bundestag; auf privater Ebene aber auch die allmähliche Lockerung oder Befreiung von antiquierten und repressiven gesetzlichen Regelungen, Familienstrukturen und Beziehungsmustern, nicht zufällig parallel zur Faszination und Durchsetzung einer neuen, überwiegend angloamerikanisch geprägten Jugend- und Popularkultur. Gerade in dieser Phase, das merkt natürlich auch

Herbert an, und der germanistische Leser kann ihn darin nur bestärken, haben nun auch die Literaten mit ihren Werken wie mit ihrem politischen Engagement wesentlich zur demokratischen Zivilisierung der immer noch halb obrigkeitsstaatlichen frühen Bundesrepublik beigetragen, bis hin zur – mindestens rhetorischen – Selbstermächtigung als politische Ersatzopposition. Es ist aber auch bekannt, dass die Literatur, insbesondere die tonangebende »Gruppe 47«, diese politische Funktion am Ende der 1960er-Jahre verloren hat, und zwar zunächst an die protestierenden Studenten, und sie nie mehr zurückgewann.

Was nun, zweitens, die Studentenbewegung selbst, das legendäre »Achtundsechzig« angeht, so ist auch hier Differenzierung angebracht, ja nötig – gerade weil eine Reduktion dieses vielschichtigen und in sich widersprüchlichen Prozesses auf wenige spektakuläre Ereignisse und die katastrophale Nachwirkung im linken Terrorismus der 1970er-Jahre so nahe liegt. Und das gilt nicht nur für räumlich und zeitlich distanzierte Beobachter in den USA, sondern auch für diesen oder jenen Berliner Aktivistin von einst, der dort nun als Gastdozent oder reisender Dichter rigoros verdammt, was er einstmals angebetet hatte. Ulrich Herbert seinerseits betont nochmals die an sich wohlbekannte Tatsache, wie viel die westdeutsche Studentenbewegung den amerikanischen Impulsen verdankt, und zeichnet die unerwartet tiefen und nachhaltigen soziokulturellen Folgen (Veränderungen, »Reformen«) einer Protestbewegung nach, die sich selbst als politische Revolution gründlich missverstanden hatte.

Herbert beendet, wie eingangs erwähnt, »sein« 20. Jahrhundert ohne jeden Überraschungseffekt recht pünktlich um oder kurz nach 2000 – mit einigen Stichworten freilich, die ins neue Millennium verweisen: *Nine-eleven*, der Euro, Agenda 2010, Lehman Brothers und – ja, auch: Angela Merkel. Das ist sachlich wie erzählstrategisch plausibel – ein historischer Prozess, der faktisch bis an die Gegenwart herangeführt wird, der von Konstellationen, Strategien und Dynamiken, und vielleicht auch von Personen abhängig ist, deren Wirkungen noch kaum absehbar sind, kann wohl nur mit einem »offenen Schluss« enden. Künftig zu erwartende »Gefährdungen« schreibt Herbert abschließend, werden wohl »überwiegend nicht aus den inneren Spannungen und Widersprüchen dieses Landes«, sondern eher »aus den internationalen Konstellationen entstehen, in die Deutschland eingebunden ist« (S.1251). Das leuchtet auch aktuell ein – und dennoch gilt: Die Etablierung eines einigermaßen krisenfesten Industrie- und Wohlfahrtsstaates und einer gefestigten Toleranzgesellschaft ist in Deutschland wie anderswo eine Daueraufgabe. Auch daran erinnern uns Tag für Tag die neuesten Nachrichten; und an außen- wie innenpolitischen Herausforderungen – dafür muss man weder Prophet noch Historiker, sondern höchstens Zeitungsleser sein – wird es auch künftig nicht mangeln.

Meinen persönlichen Rückblick auf Ulrich Herberts ereignisreiche, aber keineswegs gedankenarme historische Erzählung möchte ich mit der Äußerung

seines britischen Kollegen Timothy Garton Ash abrunden. Der Zeithistoriker aus Oxford und herausragende Europakenner hat sie aus Anlass des Filmes *Das Leben der Anderen* von Florian Henckel von Donnersmarck (2006) notiert, der ja im angloamerikanischen Raum besonders erfolgreich war und intensiv diskutiert wurde. Eine ausführliche Filmkritik in der *New York Review of Books* vom 31. 5. 2007 gab ihm auch Anlass zu einer Bemerkung über den Weg der Deutschen im 20. Jahrhundert, die – so meine ich – auch als Motto oder Lektürehinweis für Herberts Buch dienen könnte. »The Germany in which this film was produced, in the early years of the 21st century,« so schreibt er dort, «is one of the most free and civilized countries on earth. In this Germany, human rights and civil liberties are today more jealously and effectively protected than (it pains me so say) in traditional homelands of liberty such as Britain and the United States. In this good land, the professionalism of its historians, the investigative skills of its journalists, the seriousness of its parliamentarians, the generosity of its funders, the idealism of its priests and moralists, the creative genius of its writers, and, yes, the brilliance of its filmmakers have all combined to cement in the world's imagination the most indelible association of Germany with evil. Yet without these efforts, Germany would never have become such a good land. In all the annals of human culture, has there ever been a more paradoxical achievement?»

Ich würde mir wünschen, dass auch im Rahmen der *German Studies* diese Einschätzung und die mit ihre verbundenen Aspekte und Themen stärker beachtet und zur Diskussion gestellt würden als es – meiner Erfahrung nach – bisher geschieht. Wenn Garton Ashs Loblied auf die zivilisatorischen Errungenschaften oder Leistungen der Nachkriegsdeutschen auch nur halbwegs zutreffen sollten, so ist allerdings auch daran zu erinnern, dass sie wichtige Impulse und einen Großteil dieser Errungenschaften ihren/unseren britischen und amerikanischen »Besatzern« von einst verdanken. Die Soldaten und Offiziere, Politiker, Wissenschaftler und Publizisten von ehemals sind zum allergrößten Teil nicht mehr unter uns; es wäre aber angebracht, wenn nicht nur wir Deutsche, sondern auch ihre Nachkommen in der dritten oder vierten Generation sich ihrer Verdienste erinnern würden – und sei es in einem so bescheidenen Rahmen wie den *German Studies*. Ulrich Herberts »Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert« lädt auch dazu ein – auf ebenso gelehrte wie leserfreundliche Weise.

Jochen Vogt
Universität Duisburg-Essen

Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck 2014, 1451 S., € 39,95.

Transatlantische Blickwechsel

Mit schöner Regelmäßigkeit ist in Deutschland zu hören, dass die amerikanische Germanistik oder besser die German Studies ein eigenes, mit der Germanistik in Deutschland alles andere als deckungsgleiches Fach geworden seien. Markieren solche pauschalen Urteile bestenfalls holzschnittartig den Endpunkt komplexer Entwicklungen, so zeigt Paul-Michael Lützeler demgegenüber in *Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik* an exemplarischen Themen und Gegenständen auf, wie die Entwicklungen in den letzten vierzig Jahren diesseits und jenseits des Atlantiks genau verlaufen sind und wie sich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede je nach Blickrichtung darstellen.

In neun Kapiteln mit je zwei Beiträgen, die zwischen 1990 und 2012 publiziert wurden und hier aufeinander abgestimmt neu vorgelegt werden, geht Lützeler in einer Art Wechselblick tendenziell jeweils einmal aus einer mehr amerikanischen und einmal aus einer eher europäischen Perspektive auf einen Gegenstand, eine Fragestellung, ein Phänomen ein.

Das Spektrum reicht von der europäischen Bologna-Reform und der deutschen Exzellenzinitiative, die Lützeler beide für durchgängig positiv ansieht, und geht über die Differenzen in den Lesekulturen Deutschlands und den USA (Was unterscheidet Marcel Reich-Ranickis *Literarisches Quartett* von Oprah Winfreys *Book Club*?) und die Frage nach dem Stellenwert amerikanischer germanistischer Periodika wie dem *German Quarterly* und dem von Lützeler selbst seit Jahren so erfolgreich heraus gegebenen Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* bis hin zur erhellenden Gegenüberstellung der kulturwissenschaftlichen Wende in den deutschen Geisteswissenschaften und des New Historicism in den amerikanischen Humanities.

All dies mag auf den ersten Blick disparat erscheinen. Es vernetzt sich bei der Lektüre aber auf überzeugende Weise, und zwar zu einer immer wieder aufs Neue zum Nachdenken anregende Langzeitstudie des transatlantischen germanistischen Dialogs, die ihren Fluchtpunkt in den Forschungen und nicht minder in den vielfältigen persönlichen Erfahrungen hat, die Lützeler in den mehr als vier Jahrzehnten gewinnen konnte, in denen er wie kaum ein anderer Germanist die transatlantische Blickrichtung immer wieder gewechselt und dabei reflektiert hat. Das aber heißt nichts anderes, als sich gleichsam im Selbstversuch permanent jenen Irritationen auszusetzen, die *Dialogik* im Sinne von

Kontakt, Austausch und Transfer aber auch von Konkurrenz, Komplementarität und Antagonismus bei zugleich Berücksichtigung der Grenzen der Möglichkeit von Assimilation, Akkulturation und Integration allererst ausmachen. Das betont Lützeler im Vorwort unter Bezug auf Edgar Morin und Michail Bachtin, ohne diesen interessanten Ansatz weiter auszuführen.

Diese Langzeitperspektive nimmt das erste, mit »Momente im transatlantischen Austausch« überschriebene Kapitel auf, das – ausgehend von der Situation im Jahr 1968 – die Germanistik im bildungspolitischen Feld der USA und der BRD verortet. Führte der Sputnik-Schock in den USA zu einer über alle Fakultäten und Fächer reichenden, flächendeckenden Ausweitung des universitären Bildungssystems einschließlich der Germanistik und damit auch zu vervielfältigten Möglichkeiten des transatlantischen Austauschs (Expansion der German Departments, Einladungen zu Gastprofessuren, Vortragseinladungen, Austauschprogramme für Studierende auf allen Levels, die meist von der amerikanischen Germanistik aus initiiert wurden), so standen dem für die BRD-Germanistik die Irritationen der 68er-Studentenbewegung gegenüber. Berlin mit der Freien Universität, an der Lützeler zeitweise studierte, und Bloomington, wo Lützeler über Hermann Broch promovierte, stehen für diese Situationen und ihre spezifischen Befindlichkeiten ebenso wie für die sich aus ihnen ergebenden Entwicklungslinien. Diese verfolgt Lützeler bis hin zu den Programmen verschiedener deutscher, amerikanischer (*American Association of Teachers of German*, *German Studies Association*, *Modern Language Association of America*), transatlantischer (*American Friends of the German Literary Archive*) und internationaler germanistischer Vereinigungen (*Internationale Vereinigung für Germanistik*).

Die beiden abschließenden Kapitel öffnen die transatlantische Blickrichtung hin zu einer globalen. Sie thematisieren zum einen die in Europa (aktuell beispielsweise in den Niederlanden) anzutreffende Tendenz, die Germanistik in übergreifende Konzepte von European Studies zu integrieren. Zum anderen werden die zahlreichen Gastprofessuren von Paul Michael Lützeler als Orte jenseits der transatlantischen Dyade Deutschland/USA genutzt, um von den temporären Standorten China, Japan und Indien aus auch die internationale Germanistik zu thematisieren.

Ein transatlantisches Buch des permanenten Blickwechsels ist die Aufsatzsammlung schließlich auch in der Hinsicht, dass die einzelnen Beiträge in etwa je zur Hälfte mal ein eher amerikanisches, mal ein eher europäisch-deutsches Publikum adressieren. Aber selbst da, wo amerikanischen Lesern die Bologna-Reform und das Lavieren der deutschen Politik in Sachen Exzellenzuniversitäten erläutert wird, regt die leicht verfremdete Blickrichtung auch deutsche Leser zum Nachdenken an, führt zu derjenigen Dialogik, von der die Einleitung spricht. Dazu trägt auch der Wechsel zwischen deutsch- und englischsprachigen Abschnitten bei.

Geschrieben sind alle Aufsätze des Bandes im besten Sinne des Wortes *cum ira et studio*, nämlich mit Parteinahme für das Fach Germanistik und den Gegenstand der Literatur. Der Wechsel zwischen rückblickenden autobiografischen und sehr genauen analytischen Passagen, zwischen Vortrag und Reisebericht ist dafür eine durchaus passende Stil-Lage.

Rolf Parr
Universität Duisburg-Essen

Paul Michael Lützeler: *Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013; 295 S., Register, € 39,95 (geb.), € 39,95 (eBook), € 59,95 (gebundene Ausgabe plus eBook).

A Long Good-bye

Revisiting Christa Moog's Novel *Aus tausend grünen Spiegeln*
(1988)

Überhaupt ist das Lesen ein doppeltes Vergnügen, wenn man mit jemandem zusammenlebt, der sich für die gleichen Bücher interessiert.

Katherine Manfield*

By the time this novel appeared, was reviewed, celebrated (it won the ZDF »aspekte« prize), and reissued in paperback (Rowohlt, 1990), the so-called *Wende* was already well underway, which all but ensured that even now, over twenty-five years following its debut, *Aus tausend grünen Spiegeln* would remain a bit of a sleeper, an insider's tip. At that time it was the unfortunate *Literaturstreit*, focused on Christa Wolf and her slender book *Was bleibt* (1990), that dominated the discussion of literature and politics in Germany. For several years, that rhetorically overblown debate, which resurged after the 1992 revelation of Wolf's status as a Stasi IM (»informeller Mitarbeiter«) in the early 1960s, sucked the oxygen out of virtually any room in which German literature was being discussed. Perhaps we were caught on the horns of Schirmmacher and Greiner's false dichotomy – between aesthetically sophisticated and politically engaged literature – and therefore less able to perceive those marvelous specimens, such as this novel by Christa Moog, that deftly combine both elements. *Aus tausend grünen Spiegeln* is not, however, a book that wears its politics on its sleeve. Rather, it introduces itself as an absorbingly dense travel and coming-of-age narrative that gently, and then only gradually and partially, reveals the story of the narrator's difficult departure from the German Democratic Republic (GDR). Yet this narrative strand builds and thickens as the novel progresses, leaving us, in the end, with the impression that the entire novel constitutes a long and painful good-bye.

The young woman who pens the letters that comprise this voluptuous novel is no less enthusiastic and full of wonder than Werther during his manic

* | Quotation from Katherine Manfield's diary (1 May 1908), as cited in the novel on p. 311 (italics in orig.). All citations are from the Rowohlt Taschenbuch edition (Reinbek 1990).

phase. Against all odds – and with very little money – she manages to follow in the footsteps of the great British writer known (ultimately) as Katherine Mansfield, whose work she got to know in the GDR. This trek takes her all over the world – to France, Italy, Switzerland, the United States, England, and of course to New Zealand, where Mansfield grew up. Beyond this quest for Mansfield, conventional story or plot is not really the point here: We are meant to experience the confusion that necessarily results from eavesdropping on letters rife with referents and allusions we can only gradually piece together – like attempting to make sense of fragmented images refracted by a thousand murky mirrors. And we are meant also to enjoy the twists and turns of discovery that await her at each new destination. Rather than an Aristotelian narrative arc, *Aus tausend grünen Spiegeln* offers a meandering river with surprises around each bend. Our narrator is a modern day pícaro.

Of course Moog is simultaneously taking the reader on an incredible journey, though one not quite identical to her narrator's. The latter is obsessed with Katherine Mansfield, whereas we may not be – nor not yet. More worthy of attention, I would suggest, is the way in which Moog entices us, her readers, to share this fascination in some fundamental way – that is, the way in which she infects us, who may know little or nothing of Mansfield, with a curiosity that makes us spiritual allies, even conspirators with the narrator. So the book's success simply cannot rely on our *prior* commitment to Mansfield (as is the case with our plucky protagonist); for that would imply a rather small print run indeed, intended only for Mansfield devotees.

Katherine Mansfield, as she is gradually revealed to us in this novel, is an icon of self-reinvention, of unceasing self-reflection, and perpetual motion. She fled her home in New Zealand and took up with one partner after another (women and men), though she was married to her work as a writer no less devotedly than Kafka; neither, by the way, was she any more capable of sustaining a committed relationship than he. She changed homes, countries, and lovers in the space of a few short years more frequently than most people do in the course of a life time. Her often poignant love letters to her husband, John Murry, both hide and reveal a sham marriage. She is rarely fully satisfied with her prose; she is her own harshest critic; and deems herself the eternal outsider, foreigner. She dies at such a young age that no matter what little we may know about her and her work she must remain a profound mystery.

The book is haunted by her ghost, by what she might have been and done and written. The cover illustration for the Rowohlt paperback edition features an artistically enhanced headshot of Mansfield, who at first glance appears to be looking straight at us, meeting our gaze and presenting herself openly. But this turns out to be wrong: she is actually looking past or through us, above our eye-line. It is impossible to situate the book so that »our« eyes actually meet. What Moog has achieved in this winding odyssey is to get us to join with the narrator in the »hunt« for Mansfield.

Moog is asking nothing less than that we consider the nature of art and artistic inspiration. What does it mean to undertake such an aesthetic pilgrimage? Where do we draw the boundary between smitten reader and beloved author? Here we have the opportunity to watch a young woman »use« literature not only to understand but to change her life (we are reminded, with reference to Marx, that both are necessary). And in the process we observe the creation of literature itself: »So macht man Literatur!« – she exclaims, as she observes how Mansfield mounts an excerpt from one of her personal letters almost verbatim into her working journal (298).

Our letter-writing narrator recapitulates and embodies many of Mansfield's own attributes. The book is in equal measure about her sojourn, which as I've said begins in the GDR. No doubt the authorities sanctioned the publication of Mansfield's work in the GDR because of its evident critique of bourgeois society. What they didn't reckon with, I would wager, is the way in which Mansfield could prove subversive of the GDR regime as well. However, I do not wish to nail this novel to the procrustean bed of Cold War politics; it is by no means simply a coded kind of GDR critique. Indeed, in the narrator's regret of the mindless economic »development« of some of the places Mansfield lived – soulless new construction that has all but obliterated the author's traces – we catch a powerful, if muted, critique of western capitalism: »Die Spuren sind verwischt von Kränen und Betonmischmaschinen ...« (307). Neither does Santa Monica (California), with its race and class tensions, come off very well (153). Yet in the way in which this novel above all enshrines a boundless love of travel, celebrates unceasing self-refashioning, and promotes unfettered self-discovery through the free and ruthless pursuit of art, how could it not *also* constitute a source of opposition to GDR strictures?

»Sie beobachtet genau,« the narrator says of Mansfield, »und hat ein Gespür dafür, welche Details wichtig sind, um etwas Bestimmtes deutlich zu machen. Sie schreibt auf, was sie erlebt. Mit Humor, Ehrgeiz, Lust am Schreiben macht sie Geschichten daraus, die wahrheitsgetreue Situationsschilderungen des Lebens in diesem Kurbad sind« (72). The narrator's enthusiasm is palpable, but it is not for lack of a developed literary taste: she does not shy away from bold comparisons with major figures (such as Virginia Woolf, D. H. Lawrence, and James Joyce, to name but a few) – always in Mansfield's favor. In assessing Mansfield's strength, she could of course just as well be describing her own aesthetic strategy, which mirrors a world view she has come to cherish: the conviction that each moment has equal value, is in fact precious, and that the present is not to be subordinated to some future, grand resolution of conflict. This is not just a GDR theme, to be sure. After all, it comes from Mansfield herself and therefore dates from a time prior to the founding of that state. But we can be forgiven, I think, for also seeing in this a pointed rejection of the dreary »five-year-plan« mentality that required East Germans to put up with environmental pollution

(see, e. g., 220, 302) and extremely modest consumer amenities in the name of a grand plan that would culminate, one day, in a truly egalitarian society.

There can be no final conclusion to this journey because, as the fictional letters have been suggesting all along, the »story« has no particular telos, no clear trajectory that can possibly culminate in resolution. This attribute of the novel imitates what the narrator praises about Mansfield's prose: »Für mich ist es ihre schönste [Geschichte]. Der Schluss ist wunderbar offen« (195). It is no coincidence that the novel takes its title from a Mörike poem, »Besuch in Urach,« that undoes the firm sense of progressive, linear time. In this poem, past and present flow subversively together, with no clear sense of chronological boundary or border. The narrator quotes it, lovingly, from memory: »Aus tausend grünen Spiegeln scheint zu gehen/Vergangne Zeit, die lächelnd mich verwirrt ...« (133; see also 247, 277), and finds that it fits her situation perfectly: »Wie das passt« (133)! Indeed it does: This novel lives in its many parts, in its almost unending paratactic constructions, in the multitudinous travel vignettes suffused with a sense of unguarded wonder. Along with the narrator – and perhaps with Mansfield herself – we fall in love with the journey. Regarding the death of the Mansfield expert, Guy Norman Morris, she writes: »Er starb wie seine Heroin Katherine Mansfield. Immer noch suchend« (218). That could serve as this novel's epitaph.

William Collins Donahue
Duke University

Christa Moog: *Aus tausend grünen Spiegeln*. Reinbeck: Rowohlt Verlag 1988; 315 pp.

E pluribus unum.

Der *Tatort* im Ersten Fernsehprogramm

»Bewegliche Erzählung« und Prunkstück deutscher Alltagskultur.

Ein neues Handbuch als Grundlage der weiteren Forschung

Manche Freunde hier in Deutschland darf man Sonntag abends um Neun nicht anrufen, ohne die Aufkündigung der Freundschaft, oder mindestens ihren Unmut zu riskieren. *Tatort*-Zeit ist eben *Tatort*-Zeit. Andererseits soll es in den USA vereinzelt Menschen (zumeist mit deutschen Migrationshintergrund) geben, die am Sonntagabend, sei es in Madison, Wisc., sei es in Durham oder Chapel Hill, NC, pünktlich um Viertel nach Acht jeweiliger Ortszeit, online die ARD-Mediathek aufrufen und je nach Geschmack Knabberzeug, Bier, Kräutertee oder auch einen guten Rotwein bereitgestellt haben.

Der *Tatort* ist bekanntlich die älteste und seit langem auch die erfolgreichste, das heißt publikums- bzw. quotenstärkste fiktionale Unterhaltungssendung im Programm der ARD (Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands), meist einfach »Das Erste« genannt. Seit 1970 wird *Tatort* von den unter diesem Dach kooperierenden regionalen Sendeanstalten – vom Norddeutschen bis zum Bayerischen Rundfunk – abwechselnd produziert und gesendet. Streckenweise, auch gegenwärtig, liefern auch das Österreichische und das Schweizer Fernsehen Beiträge für diesen Rahmen bzw. Sendeplatz.

Denn der *Tatort* hebt sich ab von allen anderen deutschen Fernsehkrimi-Serien, in ihrer Vielzahl und Gleichförmigkeit kaum noch zu überblicken, und zwar durch seinen Programmplatz am Sonntagabend zur *prime time*, durch seine klassische Spielfilmlänge von 90 Minuten und den seit 46 Jahren unveränderten Vorspann, von der Popästhetik der *swinging sixties* geprägt und vom Jazzer Klaus Doldinger musikalisch veredelt – der ist für alle echten Fans auf ewig unantastbar! Die regionalen Sendeanstalten steuern jeweils fortlaufende Serien mit festen Schauplätzen und Ermittler/inn/en sowie mit deutlich unterschiedenen Profilen (sozialkritisch, psychologisch, komödiantisch usw.) bei.

Kleine Sender wie Radio Bremen produzieren nur eine, große wie der Westdeutsche Rundfunk mehrere (zur Zeit je eine aus Köln, Münster und Dortmund). Wo einzelne Serien aus irgendeinem Grund eingestellt werden, erregt die Nachfolgefrage erstaunliches öffentliches Interesse: In Baden-Württem-

berg, wo der Bodensee-*Tatort* ausläuft, ist gerade jetzt ein skurriler Wettstreit mehrerer Oberbürgermeister, von Freiburg über Karlsruhe bis Mannheim und Heidelberg entbrannt – also ob fiktive Mordfälle auf der Mattscheibe die Lebensqualität und touristische Attraktivität ihrer Gemeinde steigern könnten.

All dies sind Indizien dafür, dass der *Tatort*, der einst unter dem Konkurrenzdruck des Zweiten Deutschen Fernsehens und der zahlreich importierten US-Krimiserien als konzeptlose Notlösung gestartet war, bald schon ein »Erfolgsmodell aus Verlegenheit« wurde und bis heute als die wichtigste und unverkennbar *deutsche* Errungenschaft auf dem Feld der ansonsten stark amerikanisch geprägten Popular- oder Alltagskultur gelten darf.

Gattungspoetisch ist *Tatort* ein klassisches *police procedural*, dessen Fälle zumeist von einem Ermittlerduo (Chefin und Assistent, zwei Kollegen, Freunde oder Rivalen, ein geschiedenes Ehepaar usw.) gelöst werden, und zwar in eindeutig lokalisierten Groß- und Kleinstädten oder in anonymen, aber regionaltypischen Dörfern. Mit der (mehr oder weniger geschickten) Nutzung der regionalen Besonderheiten – in Städtebau und Landschaft, Sprache und Geschichte, Mentalität und Küche –, und auch mit den unvermeidlichen Stereotypen und Klischees kann man *Tatort* insgesamt als einen Atlas der alten Bundesrepublik wie des vereinigten Deutschland (mit ostdeutschen Serien seit 1992) betrachten.

Zugleich werden uns die Fälle, die da ermittelt bzw. erzählt werden, jeweils als »gegenwärtige« präsentiert, so dass am Ende – haben die Zuschauer/innen nur Ausdauer genug – aus 45-jähriger Gegenwart deutsche Zeitgeschichte wird. Der wöchentliche Erzählfluss führt also, auch wenn Politik im klassischen Sinne nur am Rande auftaucht, in Verbindung mit den konkreten Kriminalfällen doch auch die sozialen und historischen Themen und Konflikte, die zeitspezifisch dominierenden Formen von Kriminalität, wie auch das Lebensgefühl und die wechselnden Moden der Jahrzehnte seit 1970 mit sich und uns vor Augen. *Tatort* ist also auch eine bundesdeutsche Chronik ganz eigener Art.

Das scheint Anklang beim Publikum, quer durch Generationen und soziale Schichten zu finden: Der gestrige *Tatort* ist, wie die Wochenendspiele der Bundesliga, am Montagmorgen bevorzugter alltagskultureller Gesprächsstoff am Arbeitsplatz. Auch bei den Zuschauerzahlen wird die Krimiserie allenfalls von hochklassigen Fußballspielen übertroffen, ist aber auch (wie diese) ein beliebtes Thema auf Intellektuellenpartys. Bemerkenswert ist weiterhin, dass der *Tatort*, anders als sonstige Fernsehprogramme, generationenübergreifend funktioniert; Zuschauer/innen über Siebzig haben noch die allerersten Folgen in Erinnerung, während die Enkel/innen neue Rezeptionsformen wie die Sehgemeinschaft in der WG oder das *Public Viewing* in der Kneipe (plus *live chat* und Onlinekommentierung auf *Facebook* oder *Twitter*) kultivieren. Dabei spielen dann auch die persönlichen Vorlieben für Lieblingsserien und Lieblingsermittler/innen eine Rolle – *Tatort* ist jedenfalls »Kult«.

Das führt zur Frage zurück, wie diese vielen – zur Zeit etwa 940 – Folgen produktionsästhetisch zusammenhängen und wie sie von uns rezipiert werden. Die Spezialisten haben sich weitgehend auf die Formel geeignet, der *Tatort* insgesamt sei eine »Reihe von Serien«, die durch die oben genannten formalen und inhaltlichen Konstanten und »Marker« ihre Serialität gewinne bzw. fortlaufend produziere, dabei aber in vieler Hinsicht variabel und abwechslungsreich bleibe, was etwa Genremerkmale, Fallspezifika, soziale Einbettung, Figurenzeichnung, Filmästhetik usw. angeht.

Diese hochgradige Variabilität, die Vielfalt in der Einheit – *E pluribus unum!* – verdankt sich wesentlich der vielfach wechselnden, also *multiplen* *Autorschaft*, worunter das immer wieder neu gemischte Zusammenwirken von Darstellern, Ausstattern, Drehbuchautoren, Regisseuren sowie den federführenden und konzeptstiftenden Redaktionen der konkurrierenden Sender zu verstehen ist. Das damit notwendig verbundene Risiko erheblicher Niveauschwankungen in vielfacher Hinsicht – zwischen einzelnen Folgen wie zwischen Serien – muss billigend in Kauf genommen werden.

Das Gesamtkonstrukt *Tatort*, das unter diesen Bedingungen entstanden ist, wie auch jede einzelne Folge kann unter dem Begriff einer *beweglichen Erzählung* gefasst werden. Das ist jedenfalls eine nützliche, weil selbst »bewegliche« und variable Formulierung, die ich dem beeindruckenden Handbuch von Hißnauer, Scherer und Stockinger entnehme, das Ende 2014 erschienen ist, eine wichtige Zäsur in der *Tatort*-Forschung setzt und vor allem eine solide Basis für alle weiteren Untersuchungen liefert, die es bisher nicht gegeben hat.

Es liegen zwar neben einer Fülle von sachkundigen Kritiken und Essays inzwischen auch ein Dutzend Dissertationen aus der Literatur- und Medienwissenschaft, der Sozial- und Politikwissenschaft oder der Sozialgeografie vor, die jeweils spezielle Themen untersuchen. Aber die Komplexität des Phänomens *Tatort* ist bislang nicht derart umfassend und zugleich differenziert dargestellt worden wie von dieser literatur- und medienwissenschaftlichen Forschergruppe.

In zehn umfangreichen Kapiteln rekonstruiert ihr Handbuch zunächst die Entstehung und weitere Entwicklung von *Tatort* im Kontext von TV-Programmen und Medienpolitik; fragt danach, wie aus vielfältigen Episoden eine »Serie« bzw. eine »Reihe von Serien« wird; reflektiert die Spannung im Werkbegriff (Episode – Serie – Reihe) und zeichnet in einem zentralen Kapitel detailliert und dem historischen Verlauf folgend die Wandlung von Dramaturgie und »Bildästhetik« im *Tatort* von 1970 bis heute nach. Dabei kommt auch die produktive Spannung zwischen der jeweils zeitgenössischen Filmästhetik und dem *Tatort* zur Sprache, die bislang zu wenig berücksichtigt wurde. Weiterhin werden dann »Figuren« (am Beispiel der unterschiedlichen Ermittler) und – vergleichsweise knapp – »Räume« sowie sehr ausführlich thematische Komplexe

dargestellt, die von den Autoren als exemplarisch angesehen werden: Religion sowie Extremismus und Terrorismus (man hätte gewiss auch andere wählen können). Knappe Bemerkungen zur *Tatort*-Rezeption in der Fernsehkritik der Presse beschließen das Kompendium. Methodisch werden dabei, in wechselnden Mischungsverhältnissen, hermeneutische und quantitativ analysierende Verfahren kombiniert.

Man kann also über diese oder jene Feststellung, These oder Schwerpunktsetzung im Buch diskutieren, so wie man ja auch verschiedene Lieblings-*Tatorte* haben kann, am wissenschaftlichen Wert und praktischen Nutzen dieses Werkes kann es keinerlei Zweifel geben. Es hat einen eminent wichtigen, von den zuständigen Wissenschaften bisher aber nicht hinreichend ernst genommenen Gegenstand unserer Alltagskultur kompetent und endgültig aus seiner gern belächelten Spiel- und Schmutzdecke befreit (vgl. auch meine Rezension in: *Zeitschrift für Germanistik*, H. 2/2015, S. 467–471).

Ich habe jedoch noch einen anderen, auch halbwegs persönlichen Grund, empfehlend auf dieses Handbuch und damit auf den *Tatort* an sich hinzuweisen – und zwar nicht so sehr unter einem Forschungsaspekt als vielmehr im Blick auf den akademischen Unterricht, speziell in den *German Studies*. Ich hatte in den letzten 30 Jahren die großartige Gelegenheit, etwa ein Dutzend Semester an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten zu unterrichten, und habe dies ausnahmslos als wichtige persönliche und in vieler Hinsicht auch als fachliche Bereicherung erlebt.

Negativ fällt mir im Rückblick allerdings eine Entwicklung auf, die ich als abnehmende Neugier auf und Kenntnis von deutscher Gegenwart, insbesondere ihrer alltäglichen Erscheinungsformen wie etwa der Popularkultur benennen möchte. Diese Einschätzung und mögliche Gründe (etwa eine Art Über-Theoretisierung der *German Studies*?) können hier nicht diskutiert werden; als Indiz mag man das fast vollständige Verschwinden dessen, was früher »Landeskunde« hieß, aus den Lehrplänen ansehen – ein Defizit, das durch die rasant verbesserten (besonders digitalen) Informationsmöglichkeiten der Studierenden keineswegs automatisch ausgeglichen wird.

An dieser Stelle sei also nur pauschal auf die vielfältigen unterrichtlichen Möglichkeiten hingewiesen. Dass die *Tatort*-Serie »a microcosm of Germany« sei oder doch von den Machern so verstanden werde, stand schon vor fünf Jahren in der *New York Times*. *Die Zeit* wiederum rechnet den Satz: »Wer Deutschland kennen will, muss *Tatort* gucken« unter die 100 beliebtesten Klischees heutiger Alltagsgespräche. Hier wäre anzuknüpfen, um regionale Eigenheiten, gegenwärtige Lebensstile und Denkweisen, soziale und politische Spannungen und Konflikte, natürlich auch verschiedene Formen von Kriminalität kennenzulernen und kritisch zu diskutieren. Die konkrete Verankerung des Kriminalfalles in bestimmten zeitgenössischen, lokalen und sozialen Verhältnissen wirkt

auch der stets latenten Gefahr entgegen, *Germany* – sei es gleichsetzend, sei es gegensätzlich – als bloßen Projektionsraum spezifisch amerikanischer Sichtweisen und Wertungen zu benutzen.

Andererseits natürlich werden durch die Markierung von Differenzen fundierte Vergleiche zwischen hier und dort erst möglich – das beginnt schon bei der Betrachtung des Mediensystems, genauer: beim Verhältnis von öffentlichem und privatem Fernsehen, das in mancher Hinsicht in beiden Ländern ganz gegensätzlich gestaltet ist: Wo *public television and radio* in den USA sein Nischendasein mit Sponsorengeldern finanziert, dominiert das »öffentlich-rechtliche« Fernsehen in der Bundesrepublik auch nach der Wiedervereinigung in vieler Hinsicht. Programme mit derart hohen Produktionskosten wie beim *Tatort* können hierzulande nur von den gebührenfinanzierten Öffentlich-Rechtlichen (ARD und ZDF) »gestemmt« werden; während man vergleichbares *Quality-TV* in den USA (und global) bekanntlich nur bei privaten Abonnement- oder Pay-TV-Sendern findet.

Darüber hinaus bieten natürlich viele ältere wie auch aktuelle *Tatort*-Folgen mit ihren verschiedenen Schauplätzen, Fällen, Hintergrundthemen und Figuren vielfältige Möglichkeiten, auch über den jeweiligen Kriminalfall hinausreichende Themen und Problemfelder zu bearbeiten, die in den generellen Studiendiplomen der *German Studies* angesprochen werden. Zur schnellen und zuverlässigen Information über fast 1.000 *Tatort*-Sendungen gibt es ja, bevor man sich dem Handbuch zuwendet, den »*Tatort*-Fundus« im Internet.

Einen Modellfall für interkulturelle Normen- und Werte-Konflikte im gegenwärtigen Deutschland, das sich immer noch auf dem Weg zu einer multikulturellen Toleranzgesellschaft befindet, präsentiert beispielsweise – in durchaus kritischer Perspektive – die vorbildliche Studie von Johanna Schuster-Craig zum Problemkreis »Ehrenmorde im Islam« (vgl. dies.: *Criminalizing Honor: Seyran Ateş and Thea Dorn tackle »Tatort«*. In: S. Beck/K. Schneider-Özbeck (Hg.): *Kriminalliteratur und Interkulturalität*, Bielefeld 2015).

Kurz und gut, geschätzte Kolleginnen und Kollegen, liebe *PhD-candidates*: Öfters mal *Tatort* gucken! Auch mit den »Studis«! Vielleicht sogar am Sonntagabend um Viertel nach Acht, mit Knabberzeug und Getränken?

Jochen Vogt
Universität Duisburg-Essen

Christian Hißnauer/Stefan Scherer/Claudia Stockinger unter Mitarbeit von Björn Lorenz: *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe »Tatort« im historischen Verlauf*. München: Wilhelm Fink Verlag 2014, 594 S., € 59,00.

Authors / Autorinnen und Autoren

BAE, YEA JEE, is a freelance writer and visual artist living in Dalton (GA) – E-Mail: yeajee.bae@gmail.com

CASPERS, DR. BRITTA, is a scholarly Associate at the Institute for German Language and Literature Studies at the University of Duisburg-Essen – E-Mail: britta.caspers@uni-due.de

DE WINDE, DR. ARNE, is Postdoc-Fellow of the Research Foundation Flanders at the University of Leuven in Belgium – E-Mail: arne.dewinde@kuleuven.be

DONAHUE, WILLIAM COLLINS, Donahue, William Collins is Cavanaugh Professor of the Humanities & Professor of German; Chair, Department of German & Russian Languages & Literature – E-Mail: wcdonahue@nd.edu

DOSER, ANDREA, is a PhD Candidate in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies at Duke University and the University of North Carolina at Chapel Hill (NC) – E-Mail: andrea.doser@duke.edu

EADES, HOLLY, is a Site Services Advisor at the University of Sydney Library – E-Mail: holly.eades@sydney.edu.au

HAMBRO, MATTHEW, is a German teacher and PhD student in German Literature at UNC Chapel Hill and Duke University – E-Mail: matthew.hambro@duke.edu

HART, HEIDI, is pursuing her MA in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies – E-Mail: harth@email.unc.edu

HATCH, AMANDA, is an Adjunct Instructor in German Studies at the University of Cincinnati – E-Mail: amanda.hatch@uc.edu

JACKSON-IRWIN, JASMINE, works in sales and marketing in the San Francisco Bay Area (CA) – E-Mail: jasmine.jacksonirwin@gmail.com

JIRGL, REINHARD, lives as a freelance writer in Berlin

JOHNSON, NICOLE, is a MA Candidate in German and European Studies at Georgetown University's School of Foreign Service – E-Mail: nicole.v.johnson@gmail.com

KARIM, RAMI, is a writer, artist and an MFA candidate at Brooklyn College, where he was the recipient of the Himan Brown Award for poetry – E-Mail: ramiaakarim@gmail.com

LANG, PATRICK, is a student in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies, who is writing a dissertation on theological themes in the German theater of the Atomic Age – E-Mail: psl11@duke.edu

LEVY, RICHARD S., is a Professor of Modern German History and the History of the Holocaust at the University of Illinois at Chicago – E-Mail: rslevy@uic.edu

MEIN, DR. GEORG, is the Dean of the Faculty of Language and Literature, Humanities, Arts and Education at the University of Luxemburg – E-Mail: georg.mein@uni.lu

PABSCH, MATTHIAS, is an Artist, Author and Adjunct Professor of German at Duke University in Durham (NC)

PARR, DR. ROLF, is a Professor of Literary and Media Studies at the University of Duisburg-Essen – E-Mail: rolf.parr@uni-due.de

PFAU, DR. THOMAS, is the Alice Mary Baldwin Professor of English & Professor of German at Duke-University in Durham (NC) – E-Mail: pfau@duke.edu.

REIMANN, DANIELA, is a Legal Operations Specialist at smava GmbH in Berlin, Germany – E-Mail: daniela.reimann@gmx.de

REYES, MICHELLE, is an Assistant Professor of German at Southwestern University in Georgetown (TX) – E-Mail: reyes2@southwestern.edu

SCOTT, CLAIRE, is a fourth year PhD student in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies also pursuing the Certificate in Feminist Studies at Duke – E-Mail: claire.scott@duke.edu

STARNES, ABBY, is a Software Product Design Professional at IBM in Austin (TX) – E-Mail: abbymstarnes@gmail.com

SUMMERS, SANDRA, is a Professor of German at the University of North Carolina at Chapel Hill in Chapel Hill (NC) – E-Mail: slummer@email.unc.edu

VOGT, DR. JOCHEN, is Professor emeritus at the University of Duisburg-Essen und Adjunct Professor of German Studies at Duke University – E-Mail: jochen.vogt@uni-due.de