

Rotherbaron:

Alte und neue Perlen: Einladung zu einer Buchmesse in meinem Lesekabinett

Manchmal träume ich mich in die Schreibstube eines mittelalterlichen Klosters zurück. Die Bibliothek, der ich als Mönch die zu kopierenden Bücher entnähme, wäre von überschaubarer Größe; und angesichts der niedrigen Alphabetisierungsrate und der nur manuell zu bewerkstelligenden Reproduzierbarkeit der einzelnen Werke könnte ich mir sicher sein, dass das auch so bliebe. Würde ich mir das Ziel setzen, mich bis zum Ende meines Lebens einmal quer durch die Bibliothek hindurchzulesen, so wäre das zwar vermessen, aber nicht utopisch.

Jedem Kodex, den ich zu kopieren hätte, würde ich mit einer gewissen Ehrfurcht begegnen. Andächtig würde ich die geistgetränkten Seiten umblättern und mich dabei bemühen, den Flug meiner Finger mit dem Flug des fremden Geistes in Einklang zu bringen.

Manchmal stelle ich mir dann vor, dieser Mönch, der zu sein ich geträumt habe, würde sich seinerseits in einen unserer modernen Büchertempel hineinträumen. Müsste er, der es doch gewohnt war, dem geschriebenen Wort – ob als Lesender oder als Kopist – nur meditierend zu begegnen, sich darin nicht eher wie in einer Markthalle fühlen? Und müsste er, sollte er versuchen, sich einen Überblick über die Bücherbestände zu verschaffen, nicht augenblicklich den Verstand verlieren?

Allerdings muss man, um einen solchen Effekt zu erzielen, wohl gar nicht so weit in der Zeit zurückreisen. Auch einen Gelehrten, den man vor 50 Jahren eingefroren und heute wieder aufgetaut hätte, befiele wohl ein permanenter Drehschwindel, würde man ihn in dem Dschungel der seitdem publizierten Werke aussetzen.

Nun ist es einerseits natürlich ein beeindruckender Beleg für die Produktivität des menschlichen Geistes, dass er den Raum seiner Epiphanien erst von der Schreibstube zum Büchertempel und schließlich zu einem immateriell-elektronischen, allgegenwärtigen Cyberhimmel geweitet hat. Andererseits fällt es uns so doch schwerer, uns einem einzelnen Werk zu widmen. Ständig haben wir das Gefühl, etwas zu verpassen, wenn wir uns zu sehr darauf einlassen, immer lugt schon ein neues Werk um die Ecke, das seinen Schatten auf das in unseren Händen vergilbende Vorgängerwerk wirft. So verliert das einzelne Geistesprodukt an Wert und an Würde. Eine einzelne Perle lässt uns staunend niederknien. Eine ganze Halle voller Perlen taugt jedoch allenfalls für einen Eintrag ins Guinness-Buch der Rekorde.

Entsprechend verwirrt sind wir, wenn wir wieder einmal durch das Meer einer Buchmesse treiben. Woran sollen wir uns festhalten? Sollten wir nicht einfach nach dem erstbesten Buch greifen, wie ein Schiffbrüchiger, der auch nicht lange überlegt, welche Schiffsplanke sein Überleben sichern darf?

Aber halt, da ist ja noch die Werbung – die Werbung, die uns anschreit, die an unseren Sinnen zerrt, bis wir ihr schließlich erschöpft in die Arme sinken. Denn wir sind nun einmal keine Außerirdischen, die einfach ihr Ersatzhirn einschalten können, wenn ihr Haupthirn vor dem Wirbelsturm der Reize kapituliert. Also folgen wir dankbar jedem beliebigen Wegweiser durch das Informationslabyrinth, den man uns hinhält – auch wenn unsere Aufmerksamkeit so natürlich nicht mehr von dem geistigen Produkt selbst gefesselt wird, sondern von dem Marktschreier, der am lautesten für sein Produkt trommelt.

Das Verrückteste aber ist, dass der Marktmoloch, der doch eigentlich längst übersättigt

sein müsste, mindestens zweimal im Jahr nach neuen Veröffentlichungen schreit – als handelte es sich bei ihm um einen jener Märchendrachen, die im Handumdrehen sämtliche Jungfrauen eines Königreichs in sich hineinschlingen.
Ich muss gestehen, dass mich dies schon wieder in einen Traum fliehen lässt – den Traum von einem einjährigen Neuigkeitsmoratorium. Warum nehmen wir uns nicht ein Beispiel an jener Frau, die eines Tages feststellt, dass sie schon 365 Paar Schuhe besitzt und daraufhin beschließt, erst einmal ihre alten Schuhe durchzuprobieren, ehe sie sich wieder neue zulegt? Warum nehmen wir uns nicht einfach mal die Zeit, in Ruhe in der Truhe unserer geistigen Schätze zu wühlen und die nach unten abgesunkenen Perlen zu polieren, anstatt sie unter immer neuen echten oder scheinbaren Perlen zu begraben? Ich habe schon einmal meine literarische Schatztruhe durchwühlt und bin dabei auf einige Perlen gestoßen, deren Glanz es meines Erachtens verdient hätte, stärker vom Spiegel unseres Geistes reflektiert zu werden. Wer Lust hat, sich an meinem diesjährigen Buchmarktfasten zu beteiligen und sich der Neuerscheinungsnabelschau zu entziehen, ist herzlich eingeladen, über diese virtuelle Perlenmesse zu schlendern.
Um nicht gleich wieder einen neuen Bücherdschungel emporwachsen zu lassen, habe ich mich bei meiner kleinen Privatmesse auf die deutschsprachige Nachkriegsprosa des vergangenen Jahrhunderts beschränkt. Die Titel sind chronologisch geordnet.

Die Titel im Inhaltsverzeichnis der folgenden Textdatei lassen sich anklicken, so dass man je nach Gusto durch meine Privatmesse „schlendern" kann.

1. HANS ERICH NOSSACK: NEKYIA. BERICHT EINES ÜBERLEBENDEN (1947) 3

2. WALTER KOLBENHOFF: VON UNSEREM FLEISCH UND BLUT (1947) 5

3. ILSE AICHINGER: DER GEFESSELTE (1951) 6

4. PETER WEISS: DER SCHATTEN DES KÖRPERS DES KUTSCHERS (1960) 8

5. JÜRG FEDERSPIEL: CALAVERAS UND DIE RABEN (1961) 10

6. THOMAS BERNHARD: FROST (1963) 13

7. EDGAR HILSENRATH: NACHT (1964) 15

8. WOLFGANG HILDESHEIMER: TYNSET (1965) 17

9. KONRAD BAYER: DER SECHSTE SINN (1966) 19

10. DIETER WELLERSHOFF: EIN SCHÖNER TAG (1966) 21

11. RENATE RASP: EIN UNGERATENER SOHN (1967) 23

12. MARLEN HAUSHOFER: DIE MANSARDE (1969) 25

13. INGEBORG BACHMANN: MALINA (1971) 27

14. BRIGITTE REIMANN: FRANZISKA LINKERHAND (1974) 29

15. CHRISTA WOLF: KINDHEITSMUSTER (1976) 33

16. NICOLAS BORN: DIE ERDABGEWANDTE SEITE DER GESCHICHTE (1976) 35

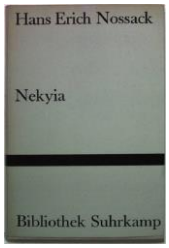
17. UWE TIMM: MORENGA (1978) 38

18. ANNE DUDEN: ÜBERGANG (1982) 41

19. STEN NADOLNY: SELIM ODER DIE GABE DER REDE (1990) 44

20. YOKO TAWADA: WO EUROPA ANFÄNGT (1991) 47

1. Hans Erich Nossack: *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* (1947)



In *Nekyia* hat Hans Erich Nossack den alliierten Luftangriff auf Hamburg verarbeitet, bei dem im Juli 1943 ein Großteil der Stadt zerstört wurde. Nossack erlebte den Angriff von seinem ca. 15 Kilometer südlich von Hamburg gelegenen Heimatdorf aus, wo er zusammen mit seiner Frau eine Ferienhütte gemietet hatte. Nachdem er seine Erlebnisse zunächst in der autobiographischen Schrift *Der Untergang* (entstanden 1943, ED 1948) festgehalten hatte, gingen sie danach auch in die Erzählung *Nekyia* ein, an der Nossack bereits vor dem Luftangriff auf Hamburg zu schreiben begonnen hatte ('Nekyia' bezeichnete im antiken Griechenland ein Totenopfer, mit dem ein Kontakt zu den Toten hergestellt werden sollte).

Dabei löste Nossack die Ereignisse allerdings von ihrem konkreten historischen Hintergrund und verlieh ihnen eine allegorisch-überzeitliche Bedeutung: Als der Ich-Erzähler sich hier, wie er rückblickend einem imaginären 'Du' erzählt, nach einer nicht näher bezeichneten Katastrophe in die Stadt zurückbegibt, präsentiert diese sich ihm als Totenreich, in dem "das bleiche Fleisch geschlachteter Tiere, die reihenweise im Laden hingen, (…) das einzig Lebendige" zu sein scheint (*Nekyia*, S. 14). Im Übertreten der Grenze zwischen Leben und Tod vermischen sich für den Erzähler Gegenwart und Vergangenheit ebenso wie Traum und Realität, wobei er allerdings die Auffassung zurückweist, wonach "ein Traum, den wir träumen, keine Wirklichkeit habe" (ebd., S. 32).

Nossacks Erzählung ist auch vor dem Hintergrund der inneren Emigration zu sehen, in die der Autor sich während der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur zurückgezogen hatte. Unter den Bedingungen der ständigen Überwachung und strengen Zensur hatte sich hier eine Literatur herausgebildet, die Bezüge zur Gegenwart nur indirekt – über den Umweg analoger historischer Ereignisse, überzeitlicher Zusammenhänge oder andere chiffrierte Darstellungsformen – herstellte.

Der folgende Textausschnitt greift den Angriff der alliierten Fliegerstaffeln auf Hamburg auf:

Genau um zwölf Uhr waren zwei große unbekannte Vögel von Westen her über der Stadt erschienen. In langsamem Fluge, fast ohne die Flügel zu bewegen, und in nicht allzu großer Höhe überquerten sie suchend die Häuser, kreisten dreimal um den Turm des Rathauses und verschwanden dann wieder in der Richtung, aus der sie gekommen waren. Als es vorüber war, sahen die Menschen einander unsicher an, ob sie einer Täuschung verfallen wären, und seitdem wurde über nichts andres geredet und gestritten. Tatsächlich gab es über das Ereignis keine zwei Aussagen, die sich deckten. Die Größe der Vögel wurde mit unsinnigen Maßen angegeben; die Farbe war bald weiß, bald schwarz, und ganz Schlaue behaupteten, die Flügel wären auf der Oberseite weiß, auf der Unterseite aber schwarz gewesen. Es stand nicht einmal fest, wie lange das Ganze gedauert hatte. Alle meinten, eine Ewigkeit den Atem angehalten zu haben, doch in Wirklichkeit war die Uhr kaum vorgerückt. Es fehlte, wenn man nachrechnete, auch nicht eine einzige Minute, weder in der Tageseinteilung der einzelnen Menschen noch im Fahrplan der Verkehrsmittel.
Wie gesagt, auch ich hatte die Vögel gesehen. Ich stand am Treppenhausfenster eines großen Geschäftshauses. Es kann auch eine Behörde oder eine Bank gewesen sein. Ich muß übrigens in diesem Haus eine dauernde Beschäftigung gehabt haben; denn ich entsinne mich nun, daß ich oft an diesem Fenster gestanden habe. Es blickte auf einen Kanal und Brücken und im Hintergrund war der grüne Rathausturm zu sehen. Im Sommer war mit Schuten und Schleppern viel Betrieb in dem Kanal; in kalten Wintern sah er mit den übereinander geschobenen Eisschollen wie eine Gletscherlandschaft aus. Auf einer Kette, die quer über den Kanal gezogen war, um die Laterne zu halten, saßen Möwen wie Perlen aufgereiht und spähten ruhelos umher, ob ihnen irgendwo etwas zum Fressen hinausgeworfen würde. Dann verließen sie alle auf einmal und schreiend ihren Platz und verschwanden im Gleitfluge. Das Wasser des Kanals war meist schmutzig und unangenehm; die Häuser, die unmittelbar daran grenzten, waren aus häßlichen roten Backsteinen erbaut. Dadurch wurde die Farbe des Wassers noch häßlicher. Doch manchmal, im Frühjahr und im Herbste, spiegelte sich das Grün des Rathausturms zugleich mit dem zartblauen Himmel darin, und dann war alles wie verzaubert.
In dem Treppenhaus herrschte ein lebhafter Verkehr. Lehrlinge rannten die Treppe hinab, mehrere Stufen auf einmal nehmend. Es kamen Besucher, andere wurden verabschiedet, und man rief ihnen über das Geländer noch etwas nach. Auch traten Angestellte aus den Zimmern, um auf den Fluren rasch eine Zigarette zu rauchen oder mit einem Mädchen ein paar Worte zu wechseln. Plötzlich aber war das alles nicht mehr. Man fühlte sich ganz allein auf der Welt.
Ich beobachtete die Vögel und hatte den Eindruck, daß sie mich suchten. Vielleicht übrigens glaubten das alle. Mit Neugier, ohne mich zu rühren oder zu verstecken, wartete ich, ob sie mich finden würden. Als sie fort waren, bedauerte ich beinahe, nicht gerufen zu haben: Hier bin ich! Es herrschte eine unbeschreibliche Stille während dieser zeitlosen Pause. Wo der Schatten eines dieser Vögel hinfiel, duckte sich alles Leben. Jetzt hinterher weiß ich, daß es so still war, wie ich es später bei meinem einsamen Gang durch die Stadt so schmerzhaft spürte. Es gab natürlich auch viele, die die Erscheinung nicht gesehen hatten, weil sie in geschlossenen Räumen ihrer Beschäftigung nachgingen. Aber es ist auffallend, daß auch sie unter dem Eindruck standen, daß etwas Außerordentliches geschähe, und daß sie, wie sie nachher aussagten, sich endlos lange nicht zu bewegen wagten. Man hatte an Hunden das gleiche bemerkt, und etliche

behaupteten, die Blumen hätten die Köpfe sinken lassen, um sie dann allerdings gleich wieder zu heben. Schon das allein muß sehr erschreckend gewirkt haben.

aus: Hans Erich Nossack: Nekyia. Bericht eines Überlebenden (entstanden ab 1943, ED 1947), S. 43 – 45. Frankfurt/M. 1961: Suhrkamp.



2. Walter Kolbenhoff: *Von unserem Fleisch und Blut* (1947)

Mit diesem Roman gewann Kolbenhoff, Mitbegründer der legendären Gruppe 47, einen von der amerikanischen Kriegsgefangenenzeitschrift *Der Ruf* ausgeschriebenen Wettbewerb. Der Autor schildert darin das Schicksal eines 17-Jährigen, der sich nach dem Fall des Dritten Reichs den faschistischen 'Werwölfen', einer faschistischen Guerilla-Gruppe, anschließt. Nachdem er einen Kameraden getötet hat, der am Sinn der von dem Anführer der Gruppe ausgegebenen Durchhalteparolen zweifelt, irrt er auf der Flucht vor den Militärstreifen der Besatzungsmächte ziellos durch die zerstörte Stadt. Am Ende erwürgt er einen alten Bettler, in dessen Verschlag sich sein Bruder einmal versteckt hatte, als er aus der Schule weggelaufen war. Der Roman endet mit dem feierlichen Gelöbnis des Jungen, er werde alle Befehle seines gefallenen Anführers ausführen, "ohne Rücksicht auf Verluste" (S. 172).
Kolbenhoffs Roman ist ein frühes Beispiel für die "Kahlschlagliteratur", der sich die Gruppe 47 in ihren Anfängen verschrieben hatte. Dabei ging es um schmucklose Ausdrucksformen, die in ihrer Kargheit und Knappheit den harten Alltag in Krieg und Nachkriegszeit widerspiegeln sollten. Das Vorbild hierfür war der amerikanische Realismus hemingwayscher Prägung.
Als Psychogramm eines jungen Mannes, der aufgrund seiner Perspektivlosigkeit zum Gewalttäter wird, erhält Kolbenhoffs Werk in Zeiten von verstärkter Jugendarbeitslosigkeit und internationalem Terrorismus auch eine aktuelle Bedeutung.
Die folgende Textpassage handelt von dem Versuch des Jungen, bei seiner Mutter Zuflucht zu finden:

Er fiel auf einen Stuhl und starrte zitternd auf den grauen Boden.
"Sie sind hinter mir her –", sagte er endlich.
Gleich wird der Alte da sein, dachte er. Er hob die Augen vom Boden und suchte die der Mutter. Sie wird mir helfen, dachte er. Er hatte sie vergessen, das war wahr, aber sie würde ihm helfen. Eine Mutter hilft. Da war die Erzählung von dem Mann, der ein Mädchen haben wollte und das Mädchen sagte: Bring mir das Herz deiner Mutter! – Er ging in das Haus der Mutter, riß ihr das Herz aus dem Leibe und raste zurück. Unterwegs stürzte er. Als er am Boden lag, fragte das Herz der Mutter: Hast du dich gestoßen, mein Junge? – – Eine Mutter gibt alles her für ihr Kind. Sie läßt sich in Stücke reißen für ihr Kind. Einmal, als Junge, war er geprügelt worden von anderen, und seine Mutter war dazwischen gefahren und hatte sie verjagt. Sie wird auch jetzt die anderen verjagen. Er suchte ihre Augen und wiederholte: Sie sind hinter mir her. Du mußt mir helfen!"
Es war in der Küche ebenso still wie auf der Treppe. Die gelben Strahlen einer schwachen Lampe durchdrangen die Stille, sie warfen den Schatten der Frau

verschwommen auf den grauen Boden. Er starrte die Mutter an. Mit seinen vor Angst fiebernden Augen tastete er ihr Gesicht ab. "Du mußt mir helfen", wiederholte er dringender. "Du mußt mir helfen", Mutter muß es tun. Es steht in allen Büchern. – Dann wandte er den Kopf und sah auf die halbgeöffnete Tür, die in den dunklen Nebenraum führte.
"Ich dachte, es wäre Paul", sagte die Mutter tonlos.
Er fuhr zusammen, als er ihre Stimme vernahm. Dann sah er wieder in ihr Gesicht. Mein Gott, dachte er. Ich habe sie solange nicht gesehen. Wie sieht sie aus! –
"Mutter –", flüsterte er.
Er wollte auf sie zu, um seinen Kopf in ihre Röcke zu vergraben. Er wollte ihre Beine umklammern, um sich daran festzuhalten. Sie waren hinter ihm her. Tausend Hände griffen nach ihm. Aber er tat es nicht. Wie sieht sie aus, dachte er voller Grauen. Dann erwachte wilder Trotz in ihm. "Sie sind hinter mir her", sagte er mühsam. "Ich muß hier bleiben. Ich weiß sonst nicht wohin –"
"Ich will dich hier nicht haben", sagte die Mutter.
"Ich habe keine Angst vor dem Alten!", schrie er leise, den Kopf sinnlos hin und her schüttelnd.
"Vater ist tot", sagte sie.
In die Stille hinein fielen ihre Worte wie das Gedröhn explodierender Granaten.
Er machte einen hilflosen Versuch, sich vom Stuhl zu erheben. Aber es gelang ihm nicht. Dann fiel er vollends zusammen und fing winselnd an zu schluchzen. Die Mutter sagte: "Vater ist tot und ich glaubte, Paul käme zurück. Aber Paul ist auch tot. Nur ich lebe noch."
Er versuchte, auf allen vieren zu ihr zu kriechen, aber sie wich vor ihm zurück. Ihre nackten Füße trugen sie rückwärtsgehend bis zur Wand, und sie sagte leise: "Ich will dich nicht haben –." Nie vorher hatte er eine solche Stimme gehört. Ihr Klang war grauenhafter als das Gestöhne Verendender. Er durchfuhr ihn mit eisiger, hoffnungsloser Kälte und zerteilte ihn. (...) Er wußte plötzlich: Ich werde sterben. Er wollte sich erheben, aber er konnte es nicht. (...)
Er kroch wie ein Hund zur Tür, zog sich am Türrahmen hoch, ging hinaus und machte die Tür hinter sich zu.
Wieder umgab ihn die Dunkelheit des schlafenden Hauses. Er stand eine Weile regungslos an die Wand gelehnt. Dann sagte er laut: "Wenn sie es nicht anders haben wollen –."
Seine Worte verklangen im Dunkel. Er ballte die Fäuste und dachte: Einen nehme ich bestimmt noch mit! – Dann ging er die Treppe hinunter.

aus: Walter Kolbenhoff: Von unserem Fleisch und Blut (entstanden 1945). Stockholm 1947: Bermann-Fischer (zugleich München 1947: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung), S. 140 – 143. Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg Frankfurt/M. u.a. 1949; revidierte Neuausgabe (u.d.T. 'Von unserm Fleisch und Blut') Frankfurt/M. 1978: Fischer (zitierte Stelle darin S. 176 – 179).

3. Ilse Aichinger: *Der Gefesselte* (1951)



Ilse Aichingers Parabel auf die menschliche Freiheit entstammt derselben Sammlung, in der auch die berühmte *Spiegelgeschichte* enthalten ist, für die Aichinger 1952 den Preis der Gruppe 47 erhielt. Sie handelt von einem Mann, der eines Morgens unter freiem Himmel erwacht und feststellen muss, dass er am ganzen Körper gefesselt ist. Da es ihm nicht gelingt, sich seiner Fesseln zu entledigen, bringt er es schon bald zu einer solchen Meisterschaft im gefesselten Sich-Bewegen, dass er schließlich sogar zu einer bestaunten Zirkusattraktion wird. Den Höhepunkt seiner Virtuosität hierin erreicht er, als es ihm gelingt, im gefesselten Zustand einen aus dem Zirkus entlaufenen Wolf zu töten. Seine Freiheit erreicht dabei allerdings eine Grenze, an der sie sich selbst aufhebt; denn um den Wolf zu besiegen, muss er sich so vollkommen an seine Fessel anpassen, dass der ihm von dieser gelassene Spielraum mit der an den Instinkt gebundenen Freiheit wilder Tiere zusammenfällt. Gerade in dem Augenblick, in dem sein subjektives Freiheitsgefühl am größten ist, schlägt seine Freiheit damit objektiv in Unfreiheit um. Folglich verliert er kurz darauf auch die Fähigkeit zum souveränen Umgang mit der Fessel und muss diese schließlich ablegen.
Der folgende Textausschnitt beschreibt die Begegnung des Protagonisten mit dem Wolf:

Die Bewegungen des Gefesselten hatten auch vor den halbleeren Tribünen nichts von ihrer bestürzenden Leichtigkeit verloren. Den Tag über trieb er sich unter dem dünngehämmerten Silber des herbstlichen Himmels auf den umliegenden Höhen herum und lag, sooft er konnte, wo die Sonne am längsten hinschien. Er fand auch bald einen Platz, auf den die Dämmerung zuletzt kam, und stand nur unwillig aus dem dürren Gras auf, wenn sie ihn endlich erreichte. Er mußte, wenn er die Höhe verließ, das Wäldchen am Südhang passieren, und an einem dieser Abende sah er zwei grüne Lichter, die ihm von unten entgegenglommen. Er wußte, daß es keine Kirchenfenster waren, und er täuschte sich keinen Augenblick.
Er blieb stehen. Das Tier kam durch das gelichtete Laub auf ihn zu. Er konnte jetzt seine Umrisse unterscheiden, den Hals, der schräg abfiel, den Schweif, der den Boden peitschte, und den gesenkten Schädel. Wäre er nicht gefesselt gewesen, so hätte er vielleicht zu fliehen versucht, aber so empfand er nicht einmal Angst. Er stand ruhig mit hängenden Armen und sah auf das gesträubte Fell nieder, unter dem die Muskeln spielten wie seine Glieder in der Fessel. Er glaubte noch den Abendwind zwischen sich und dem Wolf, als das Tier ihn schon ansprang. Der Mann bemühte sich, seiner Fessel zu gehorchen.
Mit der Vorsicht, die er lange erprobt hatte, griff er dem Wolf an die Kehle. Zärtlichkeit für den Ebenbürtigen stieg in ihm auf, für den Aufrechten in dem Geduckten. In einer Bewegung, die dem Sturz eines großen Vogels glich – und er wußte jetzt sicher, daß Fliegen nur in einer ganz bestimmten Art der Fesselung möglich war –, warf er sich auf ihn und brachte ihn zum Fallen. Wie in einem leichten Rausch fühlte er, daß er die tödliche Überlegenheit der freien Glieder verloren hatte, die Menschen unterliegen läßt.
Seine Freiheit in diesem Kampf war, jede Beugung seiner Glieder der Fessel anzugleichen, die Freiheit der Panther, der Wölfe und der wilden Blüten, die im Abendwind schwanken. Er kam mit dem Kopf schräg nach abwärts zu liegen, umklammerte mit seinen bloßen Füßen die Läufe des Tieres und mit den Händen seinen Schädel.
Er fühlte, wie die Sanftmut des welken Laubes seine Handrücken streichelte, wie seine Griffe fast ohne Anstrengung die äußerste Kraft erreichten, wie die Fessel ihn nirgends hinderte.

aus: Ilse Aichinger: Der Gefesselte (ED 1951 in *Die Neue Rundschau*). In: Dies.: Werke, Bd. 2: Der Gefesselte (1953). Erzählungen I, S. 12 – 29, hier S. 24 f. Frankfurt/Main 1991: Fischer.

4. Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960)



In einer nicht näher bezeichneten ländlichen Gegend wohnt eine Familie zusammen mit einer Haushälterin, einem Hausknecht und drei Gästen – einem 'Hauptmann', dem schwer kranken 'Doktor Schnee' und einem 'Schneider' (der so genannt wird, weil er sich seine Kleider selber näht) – in einem zweistöckigen Haus. Aus der Perspektive des Ich-Erzählers – bei dem es sich mutmaßlich ebenfalls um ein Mitglied der Familie handelt, auch wenn er diese aus der Distanz eines Fremden beschreibt – werden die größtenteils banalen Alltagsverrichtungen und -zerstreuungen protokolliert, von denen das Leben der Hausbewohner bestimmt ist.
Gemeinsam ist allen Beteiligten das Warten auf den Kutscher, der in die Stadt gefahren ist, um dort Kohlen und andere notwendige Dinge zu besorgen. Dieses Warten erhält dadurch etwas Mysteriöses, dass es zwar den gesamten Text prägt, ohne dass dabei jedoch deutlich würde, welche Erwartungen mit der Ankunft des Kutschers verbunden sind.
Die mythologische Überhöhung des Kutschers kulminiert schließlich in dessen tatsächlicher Ankunft an einem Abend, an dem "der Himmel über den Waldungen hinter den Äckern" dem Erzähler "von brennend blutigem Rot" zu sein scheint (SKK, S. 88). In ihrer Verknüpfung von Assoziationen der Gewalt ('blutig') und der Liebe ('Rot') deutet die Naturbeschreibung voraus auf die abschließende Sequenz des Werkes, in der der Erzähler den Kutscher beim Liebesakt mit der Haushälterin beobachtet. Diese Liebesszene weist durch die für ihre Beschreibung gebrauchten Verben – 'sich jmd. entgegenstoßen', 'sich hineinbohren', 'sich ("mit gesammelter Gewalt") hineinwerfen' (ebd., S. 98 f.) – ausgesprochen gewalttätige Konnotationen auf.
Sowohl die in dem Werk beschriebene ländliche Szenerie als auch der das Leben der Familie bestimmende Vater-Sohn-Konflikt weisen deutliche Parallelen auf zu Weiss' autobiographischer Prosa (*Abschied von den Eltern*, 1961; *Fluchtpunkt*, 1962), die Weiss 1960/61 – acht Jahre nach der Arbeit an *Der Schatten des Körpers des Kutschers* – verfasste. Auch der gespannte Müßiggang der Hausbewohner erinnert an das erzwungene Nichtstun im Exil, wie es Weiss in der schwedischen Emigration erlebt haben mochte (Weiss war als Sohn eines – zum Christentum konvertierten – jüdischen Textilfabrikanten tschechischer Nationalität mit der Familie vor den Nationalsozialisten nach Schweden geflohen und hatte 1945 auch die schwedische Staatsbürgerschaft angenommen). Vor dem Hintergrund des Exils, von wo aus Krieg und nationalsozialistischer Terror wie eine ferne, aber unerbittlich näher rückende Bedrohung erscheinen konnten, ergibt sich schließlich auch eine mögliche Deutung für die Figur des Kutschers.
Die Struktur des Textes ist erkennbar vom surrealistischen Film geprägt, mit dem sich Weiss – der auch selbst als Experimental- und Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten ist – in den 1950er Jahren intensiv beschäftigt hat. Dies gilt zunächst für die Gestalt des Kutschers. So beschreibt Weiss in seiner Essaysammlung *Avantgarde Film* (1956) einen Ausschnitt aus einem Film von Georges Méliès. Dabei geht es um einen

gesichtslosen Kutscher, der eine junge Frau chauffiert, deren Schönheit mit dem vorgespannten Pferdegerippe kontrastiert (AF, S. 9). In einem weiteren Film (von Germaine Dulac) repräsentiert der Kutscher einen "Übermann", der "diktatorisch (…) in einer Kutsche" sitzt, "eine schöne, weißhaarige, in Weiß gekleidete Frau neben sich" (ebd., S. 37/39). Ein dritter von Weiss erwähnter Film (von Louis Feuillade) zeigt eine verzweifelt die Hände ringende Frau, vor deren verlassener Villa eine Kutsche vorfährt. "Unmittelbar danach" ist "eine Riesenschlange zu sehen, die sich durch das Fenster ins Zimmer der Frau schlängelt; von innen sieht man daraufhin, wie sich die Schlange wieder durch das Fenster entfernt, und als im folgenden Bild die Kutsche weiterfährt, hat man das beunruhigende Gefühl, daß sie die Schlange als Passagier mit sich führt" (ebd., S. 11).
Dass Weiss sich auch auf der Ebene der Erzähltechnik von surrealistischen Filmen hat inspirieren lassen, zeigen seine Interpretationen einzelner filmischer Werke. So hebt er etwa an Georg Wilhelm Pabsts Film *Geheimnisse einer Seele* (1926) die "Traumtechnik" hervor, die "verschiedene Gegenstände in einen gemeinsamen assoziativen Bezugsrahmen" stelle. Der Film zeige "das verborgene Leben der Dinge auf", indem ein "scheinbar unbedeutendes Detail bis hin zu einer Schockwirkung" vergrößert werde (ebd., S. 29 f.). An Luis Bun□uels Film *Die Mutter* (1926) bewundert Weiss den "ins Schmerzhafte gesteigerten Naturalismus", der eine "andere Wirklichkeit" bloßlege: "die Wirklichkeit, in welcher das kleinbürgerliche Zimmer als Abfallhaufen erscheint" (ebd., S. 28).
Auch der folgende Textausschnitt scheint in Anlehnung an surrealistische Filme konzipiert worden zu sein. So charakterisiert Weiss Filme von Man Ray und Fernand Léger dahingehend, dass diese "ihre Aufmerksamkeit ganz kleinen Bestandteilen aus einer gewohnten filmischen Ganzheit" gewidmet hätten. Dabei werde etwa "die Zeremonie des Teetrinkens (…) in Bruchstücken, in Handlungsfetzen gezeigt: ein gekrümmter Finger im Henkel einer Tasse, ein saugender Strudel um den Löffel, der sich in der Tasse bewegt; man entfernte sich vom Wiedererkennbaren und führte ein bloßes Spiel von Formen, Linien und Strukturen vor" (ebd., S. 30).
Konkret geht es im Folgenden um ein Abendessen, zu dem sich der Ich-Erzähler, die Gäste des Hauses, die Haushälterin und der Hausknecht versammelt haben (die Familie nimmt ihre Mahlzeiten getrennt von den anderen Hausbewohnern ein):

Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen, die Hand der Haushälterin rot, gedunsen, walkig vom Spülwasser, die Hand des Hauptmanns mit polierten, gerillten Fingernägeln, die Hand des Doktors mit Verbandsschlingen zwischen jedem Fingeransatz, die Hand des Hausknechts fleckig von Dung und Lehm, die Hand des Schneiders zitternd, dürr, pergamenten, meine eigene Hand, meine eigene Hand, und dann keine Hand, in einem leeren Raum der auf eine Hand wartet. Die Löffel senken sich in die Schüsseln und steigen, beladen mit Kartoffeln und Rüben, wieder daraus empor, laden die Last auf dem Teller ab und schwingen sich zurück in die Töpfe, füllen sich, leeren sich wieder über den Tellern, wandern weiter hin und her bis jeder auf seinem Teller einen Haufen Kartoffeln und Rüben gesammelt hat der seinem Hunger entspricht. Der größte Haufen befindet sich auf dem Teller des Hausknechts, doch der Haufen auf dem Teller des Schneiders ist fast ebenso groß, obgleich der Schneider nicht wie der Hausknecht den größten Teil des Tages im Freien und mit körperlich anstrengenden Arbeiten verbringt, sondern nur in der Stube über seinen Flicken hockt; dann folgt der Haufen auf dem Teller der Haushälterin, kaum, erst nach mehrmaligem genauen Vergleichen, von der Größe des Haufens auf Schnees Teller zu unterscheiden; danach der Haufen des Hauptmanns, der im Verhältnis zum Haufen

auf dem Teller des Hausknechts schon klein ist; danach der Haufen auf meinem eigenen Teller, und diesen kann man gering nennen, doch im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Doktors erscheint er immer noch groß. Die Löffel heben sich jetzt, gefüllt mit Kartoffelbrocken und Rübenstücken, zu den Mündern empor, die Münder öffnen sich, der Mund der Haushälterin wie zu einem saugenden Kuß, indem sie den Atem schnaufend durch die Nase stößt, der Mund des Hauptmanns vorsichtig am künstlichen Gebiß manövrierend, Schnees Mund mit breit aufgezogenen, weißlich entblößten Lippen, der Mund des Doktors, zu einem mühsamen Spalt aufklaffend, der Mund des Hausknechts, vorstoßend wie ein Schnabel, die Zunge lang herausgestreckt und den Löffel erwartend, der Mund des Schneiders, gewählt aufklappend und sich erweiternd zur Maulstarre, mein eigener Mund, meine eigener Mund; und dann der leere Raum für einen neuen, noch unbekannten Mund. So kauen wir an unserem ersten Bissen, die Haushälterin langsam, kreiselnd, mahlend, der Hauptmann mit dem Gebiß knarrend, Schnee schmatzend und tief über den Teller gebeugt, der Doktor würgend, ohne die Zähne zu rühren, mit der Zunge das Essen am Gaumen zerdrückend, der Hausknecht schlürfend, wuchtig mit den Armen auf dem Tisch liegend, der Schneider, auf den Teller des Hausknechts schielend, mit bebenden wie Stränge vortretenden Kaumuskeln, mit der Zunge an dem vom Speichel aufgeweichten Brei schleckend, ich, ich, und dann der von dem ich nicht weiß wie er kauen wird. So essen wir schweigend; der Hausknecht, der Schneider und die Haushälterin laden sich noch einmal auf, holen aber die übrigen Esser ein, so daß wir alle ungefähr gleichzeitig fertig sind. (...) Ein Hustenanfall des Schneiders war, neben dem einmaligen erstickten Aufstöhnen des Doktors, das einzige was das Ebenmaß unserer Mahlzeit unterbrach; sonst ist nur noch das Erscheinen und Verschwinden eines schwarzen mittelgroßen Käfers zu vermerken; er fiel aus dem Rauchfang auf die Ofenplatte, hatte das Glück, auf die Beine zu geraten (wäre er auf den Rücken gefallen so hätte ihn die Hitze der Platte verkohlt) und lief eilig zur Ofenkante von wo aus er zum Abwaschbecken hinabblickte. Seine vorgestemmten Beine suchten sich zum Ansatz des Abwaschbeckens hinab, der Körper folgte nach, und so glitt er in die Tiefe; ich richtete mich auf und sah ihn in einem der Löcher des Bodensiebes verschwinden. Welcher Tod, fragte ich mich, ist für einen Käfer der leichteste, oder mindest qualvolle, der Tod des Verbrennens auf einer Ofenplatte oder der Tod des Ertrinkens in einem Ausgußrohr.

aus: Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers (entstanden 1952, ED 1960), S. 24 – 29. Frankfurt/M. 1964: Suhrkamp; **weiterer Nachweis: AF:** Weiss, Peter: Avantgarde Film (entstanden 1952 – 1956; ED <schwed.> 1956; dt. zuerst – auszugsweise – 1963 in *Akzente*). Frankfurt/M. 1995: Suhrkamp.

5. Jürg Federspiel: *Calaveras und die Raben* (1961)



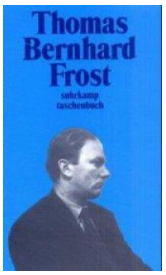
Neben dem Autoren-Duo Frisch und Dürrenmatt, das die deutschsprachige Gegenwartsliteratur weit über den Schweizer Kontext hinaus geprägt hat, hat sich in der Schweiz seit den frühen 60er Jahren des letzten Jahrhunderts auch eine besondere, lakonische Spielart der Literatur herausgebildet. Kennzeichnend für diese ist eine bewusst schnörkellose Schreibweise, die in oft sehr knappen Sätzen den trostlosen Bodensatz der Wirtschaftswunderwelt bloßlegt. Als bekannteste Vertreter dieser literarischen Richtung, der auch die frühe Prosa Jürg Federspiels zuzurechnen ist, gelten Kurt Marti und insbesondere Peter Bichsel, der sie mit seiner Erzählsammlung *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) einem breiteren Publikum bekannt machte.
In der Erzählung *Calaveras und die Raben*, die Federspiels Prosaband *Orangen und Tode* einleitet, geht es um den nüchtern-geschäftsmäßigen Alltag einer Ehe, der eines Tages jäh zerbricht, als dem Mann – der in leitender Position für ein nicht näher bezeichnetes Unternehmen tätig ist – vorgeworfen wird, die Firma habe durch ihn 200 Franken verloren. Nachdem er zuvor durch seine Kontroll- und Perfektionssucht selbst einen Mitarbeiter in den Tod getrieben hat, nimmt sich der Mann daraufhin seinerseits das Leben.
Das Geschehen wird weitgehend aus Sicht der Frau erzählt, die nach dem Selbstmord ihres Gatten in einen Ort in den Bergen gefahren ist, um Abstand zu gewinnen. Bei dem folgenden Textausschnitt handelt es sich um den Schluss der Erzählung:

An jenem letzten Abend war er bereits um acht zurückgekehrt. Er ging mit sturem Nicken an den Kindern vorbei, warf die Aktenmappe auf die Konsole im Korridor und verschwand im Badezimmer. Sie hörte lautes Klappern und Scheppern, und als sie hinausging, stand er mit sandgrauem Gesicht unter der Tür – die abgerissene Kette des Spülkastens in der Hand haltend – und starrte sie mit seltsam verkleinerten Augen an und bewegte die Kinnbacken, als versuche er, Kiesel zwischen den Zähnen zu zermalmen. Nicht, sagte sie, nicht! Er trat näher, schwang die abgerissene Ziehkette wie eine Peitschenschnur: – *ich* sage nicht, flüsterte er. Zweihundert! Zweihundert Franken. Weißt du, was zweihundert sind? Nein, du weißt es nicht. Nicht, nicht, nicht … Und sein Gesicht verzerrte sich, als risse jemand an seiner Kopfhaut, als sei diese Kopfhaut aus Kautschuk und könne mit einem einzigen Griff vom Schädelknochen gefetzt werden. Er starrte sie an, dann wieder die Hand, die nicht ihm zu gehören schien, die fremd war und die den Porzellangriff, an dem die Abzugkette hing, umklammerte. Sein Blick wandte sich wieder zu ihr; er begann zu murmeln, zwischen festgeschlossenen Zähnen und Lippen. Dann trat er plötzlich zurück, ins Badezimmer, und riegelte die Tür ab. Unten stand das Essen auf dem Tisch; sie wartete zehn oder zwölf Minuten mit den Kindern. Schließlich kam er die Treppe herunter und trat ins Eßzimmer, als sei nichts geschehen.
Die Kette, sagte er bloß, die Kette ist gerissen, bloß Wasser gespült, und schon reißt die Kette.
Ja, antwortete sie, ja, vielleicht ein loses Glied oder durchgerostet.
Durchgerostet, wiederholte er leise, fast flüsternd, durchgerostet? Nach zwei Jahren soll die Kette durchgerostet sein?
Er betrachtete sie wie eine häßliche, unangenehme Verwandte, ließ Gabel und Messer aus Kinnhöhe fallen, erhob sich und stolperte ins Nebenzimmer. Sie aß weiter mit den Kindern, schweigend, lauschend.
Kurz nach neun ging er ins Badezimmer und dann in den Keller hinunter. Sie benutzte die Gelegenheit, um ins Nebenzimmer zu huschen. Ein abgerissener Zettel lag dort, und sie las ihn mehrere Male und verständnislos: zweihundert Franken – in Zahl und

Buchstaben geschrieben. Die Firma hatte sie durch ihn verloren. Sie las das kristallbeschwerte Stück Papier nochmals und abermals: Lächerliche zweihundert, die er mit einer Handbewegung austilgen konnte.
Schließlich hallte die Detonation aus der Waschküche, laut, überlaut, als schlügen schwere Buchdeckel gegen ihre Ohren.
Flügelschatten huschten über die Scheiben. Regenwolken stiegen aus der Talgegend und lagen dunkelfleckig über der Halde. Aber als sie das Fenster öffnete, begann sich der Wiesenabhang zu bewegen.
Dunkle Vögel saßen überall. Schweigend und in Schwärmen. Gefieder an Gefieder reihten sie sich auf den Leitungssträngen und Quermasten, drängten sich in Herden und Gruppen zusammen, fleckig und schwarzgefiedert. Neue kamen. Sie schwebten wie düstere Papierschlangen aus dem Tal herauf, vergrößerten sich, lösten sich in einzelne lautlose Schwingen auf, zogen dem Haus entgegen, flatterten stumm über das Dach hinweg und kehrten wieder zurück, die gelben Krallen ausstreckend und im Niedergleiten die Schwingen schließend.
Tausende. Sie fielen wie schwarzer Schnee aus allen Nächten der Welt. Jeder Schlag ihres Pulses brachte neue Schwärme.
Vielleicht brennt das Tal, sagte sie, oder der Wald, oder ein vergifteter Wind jagt sie.
Das Rauschen hielt an. Raben vielleicht, deren Schnäbel den Kristallberg abwetzten; vielleicht war dies der letzte Tag, vielleicht war sie die letzte lebende Frau –
Sie trat einen Schritt ins Dunkel des Zimmers zurück. Das Schwirren über dem Dach war verstummt; sie zitterte. Du bist allein, sagte sie laut. Du bist allein. Es gibt niemanden mehr. Bald ist es zu Ende, hatte der ältliche Kellner gesagt. Was war zu Ende? Sie hatte keine Zeitungen mehr gelesen –
Sie hörte ihre Stimme: Nimm deine Hände. Nimm deine Hände. Nimm deine Hände …
Das Klatschen ihrer Hände klang hilflos in der Stille, die noch für die Dauer eines Flügelschlags anhielt, dann – die dunklen Wolken begannen sich aufzulösen, flogen wie stiebende Rußfetzen empor. Heiseres Krächzen klang um das Haus auf, erfüllte kreischend die Luft, unterbrochen von hellen, langgezogenen Schreien; ein Orkan von Schwingen brauste empor, schäumte fetzend und kreischend, brach wie eine Woge von Tinte und Pech, zerspritzte und zerflog in alle Richtungen des Windes.
Sie ließ die Arme sinken. Die letzten Raben verloren sich wie Tuschzeichen im Nebel.

aus: Jürg Federspiel: Calaveras und die Raben. In: Ders.: Orangen und Tode. Erzählungen (1961), S. 7 – 29, hier S. 26 – 29. München 1975: Piper.

6. Thomas Bernhard: *Frost* (1963)



Thomas Bernhards erste längere Prosaveröffentlichung handelt von einem Medizinstudenten, der von seinem Professor, einem Chirurgen, in den Gebirgsort Weng entsandt wird. Dort soll er den Bruder des Professors, den geisteskranken Maler Strauch, beobachten, um so Erkenntnisse über dessen Gewohnheiten und Denkweisen zu sammeln. Im Verlauf seines Zusammenseins mit dem Maler gerät der Student immer stärker in den Bann von dessen endlosen, die Sinnlosigkeit des Daseins in immer neuen Bildern und Wendungen beschwörenden Monologen, und verfällt schließlich nur deshalb nicht selbst dem Wahnsinn, weil er sich Strauch durch seine Abreise entzieht.

Die existenziell-allgemeine Verzweiflung des Malers über die "Auflösung alles Lebendigen" (*Frost*, S. 54) vermischt sich in seinen Reden immer wieder mit der historisch-konkreten Verzweiflung über die in ihren Auswirkungen in die Gegenwart hineinragenden Kriegsgräuel. Diese sind präsent in den Schreien der "brombeersuchende[n] Kinder", die unvermittelt auf einen Menschen stoßen, "dem sie einmal vor Jahren die Kleider vom Leib gerissen haben", oder die beim Spielen von "hochexplosive[n] Panzerfäuste[n]" zerrissen werden. So kommt Strauch zu der Überzeugung, dass "dieser Krieg (…) niemals vergessen sein" werde, dass die Menschen "immer wieder (…) auf ihn stoßen" würden, "wo sie auch gehen mögen"; dass seine "grausige[n] Spuren" nicht zu verwischen seien, so sehr die Menschen sich auch darum bemühten (ebd., S. 138 f.).

Von Anfang an kennzeichnend für die Prosa Thomas Bernhards ist der konsequente Verzicht auf einen allwissenden Erzähler. An dessen Stelle treten passive Erzählerfiguren, die den Redestrom der Protagonisten regristrieren und so den Leser in deren Sprach- und Gedankenstrom hineinziehen. Konsequenterweise entwickelt sich hieraus in Bernhards späterer Prosa die Technik einer indirekten, teilweise noch durch zusätzliche Zwischenglieder verfremdeten Rede, durch welche die Unverbürgtheit und Unverbürgbarkeit der erzählten Wirklichkeit noch stärker unterstrichen wird.

Wesentliche Stilmittel der bernhardschen Prosa sind Tautologien, Wiederholungen und Steigerungsformen, die vor allem der Verstärkung des Ausdrucks dienen. Durch den gehäuften Einsatz dieser stilistischen Mittel erhalten die Reden der bernhardschen Figuren einen beschwörenden Charakter, der das inhaltlich Ausgesagte unterstreicht, gleichzeitig aber eine eigene geistige Wirklichkeit konstituiert, die dem Einzelnen das Überleben in einer vom Verfall bestimmten Welt ermöglicht.

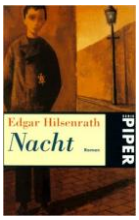
Der folgende Textausschnitt handelt von den Gedanken, die dem Maler Strauch bei einem Blick in ein Schlachthaus durch den Kopf schießen:

"Gehen wir", sagte er, "es ist kalt. Die Kälte frißt sich in das Gehirnzentrum vor. Wenn Sie wüßten, wie weit die Kälte sich schon in mein Gehirn gefressen hat. Die gefräßige Kälte, die Kälte, die die blutigen Zellstoffe haben muß, die das Gehirn haben muß, alles, woraus etwas wird, werden *kann*. Sehen Sie", sagte er, "das Gehirn, der Kopf und das Gehirn in ihm sind eine unglaubliche Unzurechnungsfähigkeit, ein Dilettantismus zwar, ein tödlicher Dilettantismus, das ist es, was ich sagen will. Die Kräfte werden angebissen, die Kälte beißt in die Kräfte hinein, in die Menschenkräfte, in die über alles hochtrabende Muskelkraft des Verstandes. Es ist dieser Milliarden Jahre alte, stupid alles ausnützende Tourismus der Kälte, der in mein Gehirn eindringt, der Einbruch des Frosts … Es gibt ja", sagte er, "heute kein Stichwort 'geheim' mehr, das gibt es nicht mehr, alles ist nur mehr

ein großer Kälteverdruß. Ich sehe die Kälte, ich kann sie aufschreiben, ich kann sie diktieren, sie bringt mich um …"
Im Dorf schaute er in das Schlachthaus hinein. Er sagte: "Die Kälte ist eine der großen A-Wahrheiten, die größte aller A-Wahrheiten, folglich ist sie alle Wahrheiten zusammen. Wahrheit ist immer ein Abtötungsprozeß, müssen Sie wissen. Wahrheit ist ein Hinunterführendes, ein Unten*an*zeigendes, Wahrheit ist immer ein *Ab*grund. Unwahrheit ist ein Hinauf, ein Oben, nur Unwahrheit ist *kein* Tod, wie die Wahrheit *der* Tod ist, nur Unwahrheit ist kein Abgrund, aber Unwahrheit ist nicht A-Wahrheit, verstehen Sie: Die großen Gebrechen kommen nicht, die großen Gebrechen waren überraschend jahrmillionenlang in uns selbst …" Er sagte, ins offene Schlachthaus hineinstarrend: "Da also haben Sie deutlich das Aufgerissene, Aufgehackte. Da ist natürlich noch der Schrei, natürlich! Wenn Sie horchen, hören Sie noch den Schrei. Sie hören noch immer den Schrei, obwohl das Schreiwerkzeug tot ist, längst zerschnitten, zerhackt, auseinandergerissen. Das Stimmband ist schon geschlachtet, aber der Schrei ist noch da! Ein ungeheueres Phänomen ist die Feststellung, daß das Stimmband schon zerschlagen, zerhackt, zerschnitten ist, der Schrei aber *noch da* ist. Daß der Schrei immer da ist. Selbst wenn alle Stimmbänder zerhackt und zerschnitten sind, tot sind, alle Stimmbänder der Welt, alle Stimmbänder aller Welten, alle Vorstellungsmöglichkeiten, alle Stimmbänder aller Existenzen, ist immer der Schrei da, immer *noch* da, der Schrei ist nicht zu zerhacken, nicht zu zerschneiden, der Schrei ist das einzige Ewige, das einzige Unendliche, das einzige Unausrottbare, das einzige Immerwährende … Man sollte die Lehre von den Menschen und von den Unmenschen und von den Menschenansichten und von der großen Menschenverschweigung, die Lehre von den großen Gedächtnisprotokollen der Großexistenz, an Hand der Schlachthäuser anfangen! Man sollte die Schulpflichtigen nicht in warm geheizte Schulzimmer führen, sondern zuerst in die Schlachthäuser; ich verspreche mir für die Wissenschaft von der Welt und für die blutige Existenz der Welt nur etwas in den Schlachthäusern. Unsere Lehrer sollten in unseren Schlachthäusern unterrichten. Nicht aus Büchern sollten sie vorlesen, sondern Keulen schwingen, Hacken fallen lassen, mit Messern zuschneiden … Der Leseunterricht hat an Hand der Gedärme vor sich zu gehen, nicht an Hand von nutzlosen Bücherzeilen … Das Wort *Nektar* hat schon früh gegen das Wort *Blut* eingetauscht zu werden … Sehen Sie", sagte der Maler, "das Schlachthaus ist das einzige grundphilosophische Schulzimmer. Das Schlachthaus ist *das* Schulzimmer und *der* Hörsaal. Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit! Die einzigen Schriften sind Schlachthausschriften! Die einzige Wahrheit ist Schlachthauswahrheit!"

aus: Thomas Bernhard: Frost (1963), S. 253 – 255. Frankfurt/Main 1972: Suhrkamp.

7. Edgar Hilsenrath: *Nacht* (1964)



In seinem Roman *Nacht* verarbeitet Hilsenrath seine Erlebnisse im jüdischen Ghetto der ukrainischen Ruinenstadt Moghilev-Podolsk, in das er 1941 als 15-Jähriger deportiert worden war. Dieses Ghetto, in dem Hilsenrath bis zu dessen Befreiung durch die sowjetische Armee im Jahr 1944 lebte, befand sich in Transnistrien, einem der faschistischen Regierung Rumäniens von ihren nationalsozialistischen deutschen Verbündeten für die Deportation der in Bessarabien und der Bukowina lebenden Juden zur Verfügung gestellten Gebiet. Hilsenraths Roman erzählt in einzelnen, lediglich durch den Protagonisten Ranek miteinander verbundenen Episoden von dem Überlebenskampf der jüdischen Bewohner des Ghettos.
In anderen literarischen Werken, die sich mit der Vernichtung der europäischen Juden während der NS-Diktatur beschäftigen, wird die Evokation des Grauens oft mit einem utopischen Gegenpol verbunden, durch den der absoluten Inhumanität des deutschen Faschismus die Hoffnung auf eine andere, humanere Welt entgegengestellt wird. So gibt etwa in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* (1969) der Protagonist den anderen Bewohnern eines polnischen Ghettos durch erfundene Geschichten über das Vorrücken der russischen Armee den Glauben an ihre Zukunft zurück. Zwar werden dabei auch die fortgesetzten Erniedrigungen durch die faschistischen Wachsoldaten beschrieben. Nicht minder wichtig ist jedoch der verzweifelte Versuch der Ghettobewohner, sich dennoch ihre Würde als Menschen zu bewahren – wie er sich nicht zuletzt in dem erzählerischen Widerstand Jakobs (und des Autors, der dem realen Tod der Ghettobewohner die Fiktion einer rechtzeitigen Befreiung durch die russische Armee gegenüberstellt) gegen die scheinbare Übermacht des Faktischen manifestiert.
Im Gegensatz dazu thematisiert Hilsenrath in *Nacht* gerade die umfassende Entwürdigung der Ghettobewohner, wie sie aus deren planmäßiger Aushungerung durch die faschistischen Machthaber resultiert. Ihrer Lebensgrundlagen beraubt, können die Menschen nicht anders, als sich an den erzwungenen Zustand der Würdelosigkeit anzupassen. Nur so erscheint das Überleben in der lebensfeindlichen Umgebung möglich.
Deutlich wird dies etwa, wenn der Protagonist Ranek auf den Tod seines Bruders nicht mit Trauer reagiert, sondern mit der Überlegung, wie er den Goldzahn aus dessen Mund herausschlagen könne, ehe der Tote vollends erstarrt ist (vgl. *Nacht*, S. 294 ff.). Entscheidend ist dabei die – auch in dem lakonischen Erzählton widergespiegelte – Zwangsläufigkeit, die diesem Verhalten unter den gegebenen Umständen zukommt: Hätte Ranek auf den Goldzahn verzichtet, so hätten ihn andere an sich gerissen und statt seiner Lebensmittel dafür eingetauscht. Eben in dieser Logik zeigt sich die Umkehrung aller humanen Maßstäbe im Alltag der Ghettobewohner, so dass das Ghettoleben als genaues Spiegelbild der nationalsozialistischen Barbarei erscheint. Gerade die Tatsache, dass die Ghettobewohner nicht im Stande sind, sich der pervertierten Überlebenslogik zu entziehen, führt das Ausmaß des Terrors, dem sie ausgesetzt sind, vor Augen.
Das mit sich selbst versöhnte, harmonische Leben, das bei Becker zumindest noch als – wenn auch von der Realität negierte – Fiktion aufscheint, ist folglich, wie der folgende Textausschnitt zeigt, bei Hilsenrath nur noch als makabre Karikatur seiner selbst denkbar:

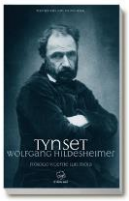
Der Dnjestr bot heute ein idyllisches Bild. Das Wasser hatte in der Dämmerung immer eine weichere Farbe, so halb Tag und halb Nacht, grau und schwarz und braun,

sonderbar verwischt; der Fluß schien auch langsamer zu fließen, obwohl das nur eine optische Täuschung war. In dieser Stunde, wo der Tag zur Neige ging, hatte man das Gefühl, als hätte der Fluß endlose Weiten, als käme er von nirgendwoher und fließe nirgendwohin, als wäre er nur schattenhaftes Gleiten in einer traumverlorenen, stillen Landschaft.
Zwei Leichen trieben gemächlich flußabwärts: Ein Mann und eine Frau. Die Frau schwamm etwas vor dem Mann. Es sah wie ein Liebesspiel aus; der Mann versuchte fortwährend, nach der Frau zu haschen, ohne daß es ihm gelang. Dann – etwas später – trieb die Frau etwas zur Seite und grinste den Mann an. Und auch der Mann grinste sie an. Und er holte sie ein; sein Körper stieß an den Körper der Frau.
Beide Leichen fingen nun an, sich im Kreis zu drehen; sie klebten eine Weile aneinander, als wollten sie sich vereinen. Dann trieben sie versöhnt weiter.
Die Dämmerung vertiefte sich. Und der Wind umfächelte die beiden Körper. Der Wind umfächelte sie genauso zärtlich wie das Wasser und die Ufer und die Maisfelder drüben auf der rumänischen Seite.

Ein sinnloser Tag war wieder zu Ende.
Zwei Kinder hatten Asyl im Bordellkeller gefunden … Dvorski war nach Hause gegangen … der Friseur hatte seinen Laden geschlossen; er knipste das Licht aus und legte sich hüstelnd neben den kleinen Jungen.
Im Bordell wurde eines der hinteren Fenster, das auf den Fluß hinausging, aufgerissen; eine Frau warf eine leere Konservenbüchse ins Wasser; sie sah die beiden Leichen vorbeischwimmen und lachte girrend und schloß das Fenster wieder. Jetzt ging auch ein Frontfenster auf. Eine Vierzehnjährige steckt den Kopf hinaus. Niemand mehr auf der Straße, denkt sie, nicht mal die Bucklige; die sucht sonst immer noch Kundschaft um diese späte Stunde: Wo ist sie denn? Hat sie jemanden auf der Kellertreppe erwischt? Sie kichert. Sie wringt schnell ein nasses Handtuch über dem leeren Trottoir aus … und dann schließt auch sie das Fenster.
In diesem Augenblick wird auch im Nachtasyl die Pappdeckelscheibe zurechtgerückt. Eine Patrouille, die gerade vorbeigeht, blickt gelangweilt auf die einsame Ruine.
"Nichts los heute", sagt der eine Polizist zum anderen. Sie schreiten weiter auf der stillen Straße dahin.

aus: Edgar Hilsenrath: Nacht (1964), S. 272 f. München 1990: Piper.

8. Wolfgang Hildesheimer: *Tynset* (1965)



In seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die dem Absurden in der Literatur gewidmet waren, vertrat Wolfgang Hildesheimer 1967 die These, dass die neue Dimension, die Auschwitz dem menschlichen Bewusstsein hinzugefügt habe, zwar selbst nicht darstellbar sei, nichtsdestotrotz aber in jedem literarischen Werk enthalten sein müsse. Diese These versuchte er in einer monologischen Prosa umzusetzen, die er erstmals 1965 in *Tynset* erprobte. Darin verbringt der Ich-Erzähler eine durchwachte Nacht in einem weitläufigen Gebirgshaus, in dem er allein mit seiner alkoholsüchtigen, in religiösem Wahn befangenen Haushälterin Celestina lebt. Die früheren Begebenheiten seines Lebens, an die er sich dabei erinnert, fungieren als "Nebenthemen", die ihrerseits um das bewusst nicht ausgeführte "Hauptthema" kreisen: das "Entsetzliche", das in Auschwitz seinen Kulminationspunkt gefunden hat (vgl. Hildesheimer, *Antworten über Tynset*, S. 385).
Hierfür steht auch der Titel des Romans: Tynset wird zunächst als eine norwegische Kleinstadt vorgestellt, die an der Eisenbahnlinie von Hamar nach Stören liegt. Erst nach ausführlichen Reflexionen über den Klang dieses Ortsnamens und Beschreibungen der touristischen Attraktionen, die Hamar bietet, erwähnt der Erzähler beiläufig, dass hier ein deutscher Kommandant im Zweiten Weltkrieg den Befehl erteilt hat, dreizehn Einwohner an Laternenpfählen aufzuhängen (vgl. *Tynset*, S. 13 – 15).
Ein Beispiel für die andeutende, das Entsetzliche umkreisende Erzählweise, die dessen allgegenwärtige Präsenz eben hierdurch vor Augen führt, ist auch der folgende Textauszug. Dabei handelt es sich um eine Passage, in der der Erzähler von einem gewaltigen Hähne-Konzert berichtet, das er einst ausgelöst hatte, nachdem er sich die Nacht über auf der Akropolis hatte einschließen lassen. Eingerahmt wird die Passage von bubenhaften Telefonstreichen des Erzählers, bei denen dieser wahllos aus dem Telefonbuch herausgesuchte Personen mit Andeutungen über die Aufdeckung ihrer nicht näher bezeichneten Verbrechen konfrontiert. Die Art, wie sich hier verschiedene Textelemente gegenseitig kommentieren, wie die grotesk-distanzierte unvermittelt in eine melancholisch-reflexive Tonlage übergeht, veranschaulicht zugleich die Nähe zum musikalischen Rondo, an das sich Hildesheimer laut eigener Aussage bei der Konzeption des Prosawerks angelehnt hat (vgl. *Antworten über Tynset*, S. 385).

Ich habe dieses Spiel dann noch einige Male wiederholt. Ich weiß natürlich nicht, ob mir immer dieser Erfolg beschieden war, ob die so Gewarnten stets ohne Zögern nach den Anweisungen handelten, die ihnen ein anonymer Verweser ihres Gewissens über die nächtlichen Drähte zuflüsterte, denn die meisten Fälle entzogen sich durch die Entfernung einer Übersicht, und nur in einem einzigen dieser unüberblickbaren Fälle war ich mir des Erfolges gewiß: ich fand im Telefonbuch einen Mann, der Gottfried Malkusch hieß, er war Druckereibesitzer. Ihn rief ich an. Das Telefon wurde sofort abgehoben, und der Angerufene gab mir sofort seinen Namen an. Offensichtlich hatte er, trotz der vorgerückten Stunde, auf einen Anruf gewartet. Ich sagte, diesmal atemlos und flüsternd und ohne Umschweife: "Herr Malkusch, es ist alles entdeckt." Nach einer Sekunde sagte er heiser: "Nein." – "Ja", sagte ich, "alles, leider." – "Also doch!" – "Alles", wiederholte ich, diesmal mehr wie ein beteiligter und damit betroffener Mitwisser als wie ein Warner. – "Und jetzt?" fragte er. – "Malkusch", flüsterte ich freundlich, denn nun tat er mir beinah ein wenig leid, "Malkusch, fliehen Sie, bevor es zu spät ist!" – Wieder eine Pause der Ratlosigkeit, dann: "Habe ich Zeit, ein paar Sachen einzupacken?" – "Ich

fürchte nicht", flüsterte ich, denn plötzlich tat er mir nicht mehr leid, "nein, Malkusch, ich würde es an Ihrer Stelle nicht tun." – Und dann sagte er: "Danke, Obwasser" – ja, "Obwasser" nannte er mich und hängte ab, und ich bin beinah gewiß, daß er nichts eingepackt hat.
(…)
Nun kräht er, der Hahn. Zweimal, dreimal. Jetzt beginnt er, der Freund, den ich allnächtlich erwarte, der meine Nächte belebt, mein Gefährte, mein ferner guter Gesell.
(…) Manchmal, wenn der Wind aus Südost kommt, höre ich noch einen zweiten Hahn, der ihm antwortet. (…) Ich zähle dann, während die langen Stunden sich dehnen, die Sekunden zwischen Ruf und Gegenruf. Die Länge der Pause ist immer verschieden, manchmal erfolgt die Antwort erst viel später, und oft denke ich, daß die beiden Hähne vielleicht gar nichts miteinander zu tun haben, einander gar nicht hören, einzig ich, der ich sie beide höre, sei das stumme, passive Bindeglied zwischen zwei Kreaturen, die der Einsamkeit zäher nächtlicher Zeit ausgesetzt sind, und eine jede krähe für sich, in ihrem eigenen toten dunklen Raum, und jeder Raum sei durch die Dichte der Dunkelheit vom anderen getrennt. Aber so ist es nicht: sie haben sich, der Entfernung trotzend, zusammengetan, um Angst und Einsamkeit gemeinsam zu überwinden, die sie wach hält, während ihre Hennen schlafen oder nächtliche Eier legen. Diese Angst verleiht ihnen sogar eine Würde, eine nächtliche Würde, die sie tagsüber nicht haben. Denn tagsüber, wenn sie, geschwollen und gestutzt, zwischen Hennen stelzen, um wahllos irgendeine, die ihnen über den Weg läuft, beiläufig zu begatten, sind sie bar aller Würde, sie begeben sich der Größe eines einsamen aufrechten nächtlichen Rufers, sie sind von männlicher Lächerlichkeit.
Aber aller Trieb weicht der Nacht, und mit ihr einer menschlichen Angst. So steht denn mein Hahn, einsam, auf seinem Hof und tut sich mit einem anderen zusammen, um der Angst Herr zu werden – und wahrscheinlich schließen sich diesem Zwiegespräch andere Hähne an, die ich nicht mehr höre, entstehen sich weitende Kreise, Ringe von vielen Hähnen, die über große Entfernungen wirken, ja, ich bin sogar sicher, daß es sich so verhält, seit ich die Hähne Attikas gehört, seit ich mein großes griechisches Konzert entfacht habe, um meine Angst zu überwinden –

Angst? Ja, Angst vor der Stille der Nächte, in denen jene Gestalten am Werk sind, die keine Angst verspüren.

aus: Wolfgang Hildesheimer: Tynset (1965). In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle, Bd. II, S. 7 – 153, hier S. 23 – 26. Frankfurt/Main 1991: Suhrkamp; **weitere Nachweise: Antworten über Tynset** (1965). In: Ebd., S. 384 – 387; **Frankfurter Poetik-Vorlesungen** (1967): In: Ebd., Bd. VII, S. 43 – 99 (hier vor allem S. 57).

9. Konrad Bayer: *Der sechste sinn* (1966)



Konrad Bayer bildete zusammen mit H.C. (Hans Carl) Artmann, Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner die so genannte "Wiener Gruppe", die Anfang der 1950er Jahre aus dem 1946 von Exilkünstlern und anderen avantgardistischen Malern in Wien gegründeten artclub hervorging. Die Gruppe trat außer durch literarische Werke auch mit Happenings, Werken der bildenden Kunst (insbesondere Collagen) und Kabarettvorführungen an die Öffentlichkeit. Außer an expressionistischen und dadaistischen Ansätzen orientierte sie sich an den künstlerischen Praktiken des Surrealismus. Gerhard Rühm unterscheidet rückblickend zwischen den "'konstruktivisten', (…) die *mit* (…) der sprache arbeiteten", auf der einen und den "surrealisten, die (…) *in* der sprache arbeiteten", auf der anderen Seite (Rühm 1967, S. 19). Ähnlich stellt auch Konrad Bayer fest, er selbst und Artmann seien "mehr dem surrealismus, dem manierismus, der schwarzen romantik verpflichtet" gewesen, während Wiener, Rühm und Achleitner auf "ein konstruktives, am material orientiertes schreiben" abgezielt hätten (Bayer 1964, S. 30).

Bayers Fragment gebliebener Prosatext *der sechste sinn* wird zwar im Untertitel als "roman" bezeichnet. De facto handelt es sich bei dem Werk jedoch um ein Kaleidoskop lose miteinander verbundener Alltagsbeschreibungen, in denen sich autobiographische mit fiktiven Passagen vermischen. Das verbindende Element ist dabei das erklärte Ziel, mit Hilfe des immer wieder beschworenen 'sechsten sinns' "die Ereignisse (…) in einem anderen Licht" zu sehen (*der sechste sinn*, S. 343; vgl. auch S. 336). Um die Grenzen des "bewusstseinstheaters" (ebd., S. 343) zu durchbrechen, wird die Alltagswahrnehmung immer wieder in einer an die surrealistische 'écriture automatique', das automatische Schreiben, erinnernden Weise verfremdet.

So bricht etwa in der folgenden Textsequenz die Traumlogik unvermittelt in die Alltagswelt ein: "plötzlich erscheinen überall grosse meerschweinchen. was will mein körper von mir? der vornehm wirkende junge mann fällt auf die zähne und ordnet seine grossen träumerischen augen. die grossen meerschweinchen klirren im salon. nina brennt lichterloh im stil der jahrhundertwende" (S. 336).

Die so entstehenden unkonventionellen Bilder eröffnen – in den Worten André Bretons – die Möglichkeit einer Auflösung der "scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*" (Breton 1924, S. 18). Das befreiende Element, das sich daraus ergibt, kontrastiert bei Bayer allerdings immer wieder mit der Beharrungskraft des disharmonischen, von starren Regeln bestimmten Alltagslebens. Diese werden teilweise durch grotesk übersteigerte Darstellungsformen als solche entlarvt – so etwa, wenn das Begrüßungsritual des Händeschüttelns über mehrere Zeilen hinweg in identischer Form beschrieben und so in seiner Sinnleere vor Augen geführt wird (vgl. *der sechste sinn*, S. 345 f.) –, manifestieren sich in ihrer einengenden Wirkung aber auch auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen.

So wird auch in dem folgenden Textausschnitt die Utopie einer völlig ungebundenen, die Gesetze von Raum und Zeit überwindenden Existenz – formal ausgedrückt in einem freien, durch den Fortfall der Interpunktion unterstützten Fluss der Assoziationen – mit der unerbittlichen Logik der gesellschaftlichen Realität konfrontiert, in die der Traum übergangslos mündet: Das Zusammensein mit der Freundin, das den Erzähler vermutlich zu der Vision eines von allen Alltagsfesseln gelösten, die verborgene 'Gegen-Welt' in sein bewusstes Sein integrierenden Daseins inspiriert hat, klingt unvermittelt in

einem Streit aus, der offenbar die endgültige Trennung zur Folge hat. Dadurch werden beide Partner wieder auf die von der gesellschaftlichen Realität vorgegebenen geschlechtsspezifischen Rollenmuster festgelegt, deren Konsequenzen am Ende der Erzählsequenz antizipiert werden.
Wie der Protagonist hier an dem Korsett der sozialen Zwänge scheitert, hat auch Konrad Bayer die Diskrepanz zwischen Entgrenzungssehnsucht und gesellschaftlichen Grenzen auf die Dauer nicht ertragen. 1964 hat er sich, keine 32 Jahre alt, das Leben genommen. Eine unmissverständliche Vorausdeutung hierauf findet sich bereits im einleitenden Satz zum "nachtrag", wo es heißt: "man muss sich umbringen um die hoffnung zu begraben es gibt keine hoffnung" (ebd., S. 420).

ich sitze mit mirjam auf der böschung des kanals mitten im gras mitten zwischen den grünen blumenstengeln mit den abgeblühten blütenblättern mitten zwischen welkem rosa mitten in einem der vielen rosenbeete die das staubige gras der böschung verdrängen über 1000 meter oder mehr zu beiden seiten des flusses an beiden ufern um die stadt zu verschönen da sassen wir und ich betrachtete das wasser und das licht auf dem wasser und die lampen spiegeln auf diesem stück glas das da ein wenig schaukelt und das da wasser ist und plötzlich öffnen sich meinem bewusstsein paläste und städte endlos tief leuchtend und glitzernd die sich da in die tiefe ziehen die da unten schimernd ragen hinunterragen eine welt und da unten haben sie ihre eigene schnellbahn und die fährt unten und lautlos und ist der spiegel dessen was da oben an meinem ohr vorbeisaust aber viel tiefer ganz unten und mächtiger und rufend und da ist eine ruhe und es verlangt mich danach und ich starre und bin erstarrt und bin schon unten und schwebe in meinem neuen medium mit langsamen stössen wie in flüssigem glas hinauf durch die schluchten und hinunter an den glitzernden wänden wie ein langsamer puls vorbei wie ein schwingender vogel gleitend auf geheimnisvoll vorgezeichneten luftbahnen und eine wunderschöne melancholie breitet sich über [mich] und da höre ich ihre stimme und beschimpfe sie und sie versteht kein wort und heult und da zeichnet sich eine zahl in die abendliche finsternis und das jahr unserer trennung brennt in dem schwarzwolkigen firmament rot notiert in den tafeln der kabbala und jahre später werde ich dich auf der strasse wiedersehen ohne verabredung ohne dich zu erwarten nachdem ich jahre auf dich gewartet haben werde und da werde ich feststellen müssen dass du da lippenstift auf den oberen schneidezähnen hast und einen schlechtgeschnittenen wintermantel trägst und ein kind im bauch und eine schlechte sprache und das war mir vorher garnicht aufgefallen.

aus: Konrad Bayer: der sechste sinn (1966, posthum; ED auszugsweise 1963 in der belgischen Zeitschrift *Nul* und 1964 in *Akzente*). In: Ders.: Das Gesamtwerk, herausgegeben von Gerhard Rühm, S. 331 – 426, hier S. 422 f. Reinbek rev. Neuausg. 1977: Rowohlt; **weitere Nachweise: Rühm 1967:** Rühm, Gerhard: das phänomen 'wiener gruppe' im wien der fünfziger und sechziger jahre. In: Weibel, Peter: (Hg.): die wiener gruppe – the vienna group. A moment of modernity 1954 – 1960 / the visual works and the actions, S. 17 – 29. Wien und New York 1997: Springer; **Bayer 1964:** die wiener gruppe / the vienna group (*times literary supplement*, 3. September 1964). In: ebd., S. 30 f.; **Breton 1924:** Breton, André: [Erstes] Manifest des Surrealismus (*Manifeste du surréalisme*, 1924, dt. in Auszügen 1947, vollständig 1968). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus (*Manifestes du surréalisme*, 1962, dt. 1968), S. 9 – 43. Reinbek 1986: Rowohlt.

10. Dieter Wellershoff: *Ein schöner Tag* (1966)



Als Lektor des Verlags *Kiepenheuer & Witsch* plädierte Dieter Wellershoff in den 1960er Jahren für einen 'neuen Realismus' in der Literatur. Damit meinte er allerdings nicht ein Wiederanknüpfen an realistische Schreibweisen, wie es etwa in den 1920er Jahren die Vertreter der Neuen Sachlichkeit gefordert hatten. Vielmehr ging es ihm um einen neu*artigen* Realismus, durch den der veränderten Struktur der modernen Wirklichkeit Rechnung getragen werden sollte. Während es zur Zeit des bürgerlichen Realismus darum gegangen sei, gegen den 'übermächtigen Druck' "einer fremden bedrohlichen Wirklichkeit (…) die distanzierende Kraft der Stilisierung" aufzubieten, sei die Moderne von einem "Wirklichkeitsschwund" geprägt – von dem "Gefühl, alles sei bekannt, verfügbar und konsumierbar". Realistisches Schreiben versteht Wellershoff vor diesem Hintergrund als "Gegenbewegung" gegen die nur 'schablonenhafte Informiertheit', als "Versuch, der Welt die konventionelle Bekanntheit zu nehmen und etwas von ihrer ursprünglichen Fremdheit und Dichte zurückzugewinnen" (Wellershoff 1971, S. 66).

Um die Welt mit den Mitteln der Literatur wieder neu erfahrbar zu machen, lehnt sich Wellershoff auch an das Medium des Films an. Dies wird u.a. deutlich, wenn er sich für "eine bewegte, subjektive Optik" ausspricht, "die durch Zeitdehnung und Zeitraffung und den Wechsel zwischen Totale und Detail, Nähe und Ferne, Schärfe und Verschwommenheit des Blickfeldes, Bewegung und Stillstand, langer und kurzer Einstellung und den Wechsel von Innen- und Außenwelt die konventionelle Ansicht eines bekannten Vorgangs und einer bekannten Situation so auflöst und verändert, daß eine neue Erfahrung entsteht" (ebd., S. 67). Als Vorbild dienen ihm dabei im Rahmen des französischen Nouveau Roman erprobte Techniken, wie etwa "die zeitlupenhafte Darstellung eines Attentats" oder der "Blick aus einem rasend fahrenden und durch die Kurven schleudernden Auto, zerlegt in kaleidoskopisch vorbeiruckende, teils taumelnd bewegte, teils schnappschußartig erstarrte Bilder" bei Claude Simon oder "die gestochen scharfe Wahrnehmung isolierter Gegenstände" bei Alain Robbe-Grillet (Wellershoff 1969, S. 21).

In letzter Konsequenz dekonstruiert der von Wellershoff angestrebte "neue Realismus" damit die Gewissheit des Realismus, die Realität widerzuspiegeln, denn "auch die Genauigkeit der Darstellung ist Mittel einer irritierenden Regie, in der die gewohnten Sinneinheiten sich dissoziieren". An die Stelle des allwissenden Erzählers tritt folglich bei Wellershoff der subjektive Blick der Protagonisten, der die Leser für die "Dunkelzonen des Vorbewußten und der Körperreaktionen oder für die flüssigen und flackernden Gestalten des Tagtraums" sensibilisieren soll (ebd., S. 22).

Wellershoffs Roman *Ein schöner Tag* erzählt in zehn Kapiteln von den gestörten Strukturen in einer Familie der Nachkriegszeit. Nach dem Tod der Mutter wird die Tochter, eine Lehrerin, vom Vater unbewusst an deren Stelle gesetzt, während der Sohn sich zunehmend in die Isolation gedrängt sieht. Die Unfähigkeit der Familienmitglieder, sich über die eigenen Bedürfnisse und ihre Beziehungen zueinander Rechenschaft abzulegen, hindern sie dabei auch daran, neue Beziehungen einzugehen. So leben am Ende alle wieder so miteinander wie zu Beginn, und der Vater kann an seinem 71. Geburtstag – den er mehrfach als 'schönen Tag' preist – die Rückkehr der vorherigen Schein-Idylle feiern.

Der folgende Ausschnitt aus dem Roman handelt von der verspäteten Rückkehr der Tochter, einer Lehrerin, in den Unterricht, wo sie unterdessen von einer Kollegin

vertreten wird. Vor der Klassentür trifft sie eine ihrer Schülerinnen, die sich – offenbar im unbewussten Wunsch nach Zuwendung (ihre Eltern leben getrennt) – in der Pause einen Teil ihrer Haare abgeschnitten und sie ihren Mitschülern auf die Bänke gelegt hat:

"Ich habe dich gesehen, Anita", sagt sie, als sie ohne den Kopf zu wenden vorbeigeht. Die Klassentür ist zu, und sie hört nichts. Sie sieht sich um, das Kind steht immer noch an der Wand.
"Nun", sagt sie, "brauchst du eine Einladung?"
Es kommt ihr dumm vor, und sie erwartet auch keine Antwort, aber das Kind hat starr vor sich hinblickend mit den Schultern gezuckt.
Sie weiß, es ist falsch, daß sie umkehrt, aber jetzt geht sie schon und sieht, wie das Kind seine Stellung ändert; es zieht sich zusammen und stellt einen Fuß mit der Sohle flach gegen die Wand.
"Schau mich an", sagt sie.
Der Blick kommt zögernd hoch und weicht wieder aus. Sie hat den gesenkten Kopf vor sich und sieht, daß die Haare verschnitten sind. Was denn, was will sie denn? Sie faßt das Kind an der Schulter und zieht es von der Wand fort. Es wundert sie, wie leicht bewegbar es ist, und sie sucht einen Grund, es wieder loszulassen, aber einen Augenblick muß sie stillstehen, weil sie nicht sehen kann. Das kennt sie. Es kommt von der Sonne oder vielleicht auch vom Laufen. Man muß die Augen schließen, dann geht es vorbei. Gleich, denkt sie, und sie hört sich sagen, geh jetzt, aber sie scheint es doch nicht gesagt zu haben, denn das Kind steht noch immer steif unter ihrer Hand. Mein Gott, denkt sie, wie überflüssig. Es fällt ihr wieder auf, daß es hinter der Klassentür still ist.
Sie geht auf die Tür zu, und als sie eintritt, sieht sie in das streifige Licht, das durch die Sonnenblende in den Raum fällt. Unter dem Lichtgitter drehen sich die Gesichter, und vor der Tafel bewegt sich eine kleine dicke Figur, die zu ihr hinüberlächelt. Sie zögert, darauf zuzugehen. Der Raum ist mit Gesichtern gefleckt, im Hintergrund steigen sie hoch, und über den vorderen Tischen sinken sie ab. Sie steht an der Tür und nickt der Figur vor der Tafel zu. Es ist deutlich Fräulein Gretschel, die lächelnd die Hände am Tafellappen abreibt. Die Tafel ist ganz mit farbiger Kreide beschmiert, senkrechte schwarze Streifen über blaugrünem Grund und dazwischen ein braunes Dreieck. Die Gretschel lächelt dauernd: Ich bin's. Auf diese Entfernung sieht man die Augen nicht, die unter der Brille stillstehen wie in ständigem Schreck. Aber der Mund ist dauernd in Bewegung. Augen, die stillstehen, und der Mund, der sich windet und wälzt: Kommen Sie doch mit, warum entscheiden Sie sich nicht, wir fahren zu zweit in meinem Auto, in den Süden, ans Meer. Jetzt spitzt sie die Lippen, als blase sie etwas fort, während sie mit dem Zeigefinger im Kreidekasten herumfährt.
Von ihr aus kann es so weitergehen, es ist die fünfte Stunde, sie hat Lust, die Tafel auszuwischen, sie hätte die Gretschel gerne erschreckt. Stumm müßte sie zur Tafel gehen und große schwarze Löcher in dieses tintige Grün wischen.

aus: Dieter Wellershoff: Ein schöner Tag (1966), S. 18 f. Reinbek 1969: Rowohlt; **weitere Nachweise: Wellershoff 1971:** Wiederherstellung der Fremdheit. In: Ders.: Literatur und Veränderung, S. 62 – 72. München 1971: dtv; **Wellershoff 1969:** Fiktion und Praxis. In: Ebd., S. 9 – 25.

11. Renate Rasp: *Ein ungeratener Sohn* (1967)



Renate Rasps Roman *Ein ungeratener Sohn* kann – ebenso wie etwa Gisela Elsners kurz zuvor erschienenes Werk *Die Riesenzwerge* (1964) – als eine Spielart des 'Schwarzen Realismus' betrachtet werden. Gemeint sind damit Schreibweisen, die mit satirisch-makabren Mitteln die Abgründe des bürgerlichen Alltags bloßlegen.

In Rasps Roman berichtet ein Ich-Erzähler rückblickend von den Versuchen seiner Mutter und insbesondere seines Stiefvaters, eines Bruders seiner Mutter, ihn zu einem Baum umzuerziehen. Detailliert wird beschrieben, wie dem Heranwachsenden durch gymnastische Übungen die Haltung eines Baumes antrainiert werden und wie eine Umstellung seiner Ernährung ihn an den Nährstoffbedarf von Bäumen heranführen soll. Schließlich wird sogar versucht, durch eine Fixierung seiner Glieder und einen Verschluss seiner Sinnesorgane eine pflanzliche Wahrnehmung zu simulieren. Als Folge der untauglichen Erziehungsbemühungen verkümmert der Sohn zu einem fettsüchtigen Krüppel, der unbeweglich in seinem Bett vor sich hindämmert.

Der Text erscheint so zunächst als Karikatur eines Erziehungssystems, das die Heranwachsenden einseitig an fremde Zwecke anzupassen versucht und ihre freie Entfaltung unterbindet, indem unerwünschte Erscheinungsformen ihrer Individualität wie Lufttriebe eines Baumes gekappt werden. Daneben führt der Roman jedoch auch das familiäre Mikroklima vor Augen, das den Nährboden für ein solches Zwangsregime bildet. So zielt der Stiefvater darauf ab, den Sohn durch die radikale Abrichtung zu einem Baum, die er mit pseudo-wissenschaftlicher Akribie verfolgt, in etwas Eigenes, von ihm Gezeugtes zu verwandeln. Die Mutter ordnet sich diesem erzieherischen Kreuzzug unter, um die Beziehung zu ihrem Partner nicht zu gefährden bzw. sie zu heilen; und der Sohn dürstet so sehr nach Zuwendung, dass er Zustimmung heuchelt zu einem Spiel, das ihn systematisch zugrunderichtet. Der Text lässt damit auch an Horst-Eberhard Richters Theorie des 'Symptomträgers' denken, die beschreibt, wie familiäre Beziehungsprobleme auf ein Familienmitglied projiziert und an diesem ausagiert werden.

Der folgende Textausschnitt thematisiert das finale Scheitern des Erziehungsprogramms – die 'Entwurzelung' des Sohnes, der sich, eingetopft auf der Terrasse, an seine Baum-Existenz gewöhnen soll. Vergeblich versucht die Mutter, ihn am Umstürzen zu hindern:

Ihre Stimme klang fremd vor Energie. Sie zog mich und stemmte, nie hatte ich gewußt, daß sie so stark sein könne. Und ich half ihr, auf ihrer Schulter hängend richtete ich mich auf. Sie sprach schnell. Ich verstand nicht alles: "Nur eine Schwäche! Es ist nur der Wille! Wenn du mich lieb hast …"

Bis zuletzt hatte sie mich gestützt, um plötzlich loszulassen, als er in der Tür stand. Er war noch auf der Schwelle, sah mich dort schwanken, mit den Armen rudern. Ganz unvorbereitet, meine ich, kann es ihn nicht getroffen haben: Er rührte keine Hand, mich zu halten, ließ mich vornüberfallen. (…)

Ich wartete darauf, daß er seinen schärfsten Ton anschlagen würde, mir Vorwürfe zu machen. Ich erwartete seinen Zorn, seine Verachtung.

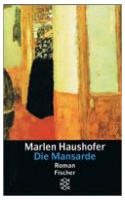
Doch der Onkel wandte sich meiner Mutter zu: "Was ist hier vorgegangen?"

Erst allmählich fand er in ihr das Objekt seiner Wut. Er warf ihr vor, sie sei zu weich gewesen, schwach, längst habe er geahnt, daß ihre Nachgiebigkeit ihm einmal Unglück bringen würde. Er sei nicht taub gewesen, habe gehört, wie wir zusammensteckten. Jetzt

sähe sie die Folgen. Er verhöhnte sie, ihr gluckenhaftes Mitleid, das sie dumm mache, ihre Inkonsequenz.
Auf diesen Teil seiner Beschuldigungen kommt meine Mutter heute nicht ungern zurück. Sie wundert sich, daß der Onkel sie nicht verstanden hat: "Was sollte ich machen? Du bist mein einziger Sohn! Konnte ich schweigen? Als ob eine Mutter ruhig bleiben könnte, wenn ihr Kind leidet."
Gleich danach überlegt sie ernsthaft, ob sie nicht wirklich zu nachgiebig war.
Auf der Terrasse lag ihr viel daran, den Onkel zu überzeugen, daß sie auf seiner Seite war. Sie zeigte mit dem Fuß auf mich, um anzudeuten, daß ich für sie, wie ich dort lag, ohne Hände und zusammengekrümmt, wertlos geworden war. Auch ihr Gesicht veränderte sich, sie verschränkte die Arme vor der Brust, entschlossen, keine Hand für mich zu rühren. Ihr lag daran, gemeinsam mit dem Onkel die Terrasse zu verlassen. Er sollte ihrer ganz sicher sein. Sie würde sich nicht hinter seinem Rücken zu mir hinunterbeugen, mir Erleichterung schaffen. Es war der Onkel, der sie an ihre Pflicht mahnte: "So hilf ihm schon", er drehte sich nicht um, "bring diese Angelegenheit in Ordnung."
Widerwillig wusch sie mir das Gesicht, putzte am Mund. Sie hatte ihr Taschentuch ins Wasser getaucht, und der Geruch von Zwiebeln und Kartoffelschalen kam frisch an meine Nase. Sie war grob, drückte gegen meinen wunden Kiefer, weil er vielleicht durch das Fenster beobachtete, was sie tat.
"Nimm dich zusammen!" sagte sie laut.
Ich weiß nicht mehr, ob ich noch fühlte, wie sie mir unter die Achseln griff, mich über die Schwelle zog und wann der Onkel sich herabließ zuzupacken. Die Vorstellung, daß er nach allem, was geschehen war, sich auch noch überwinden mußte, ihr zu helfen, mich die Treppe hinauf in mein Zimmer zu tragen, ist uns beiden so unangenehm, daß wir nie davon gesprochen haben. Ich nehme an, daß meine Mutter anfangs unter allen Umständen versucht hat, mich ohne seine Hilfe die Treppe hinaufzuziehen. Von einer Stufe zur andern wird sie mich geschleift haben: die Treppe ist steil, und meine Füße, die Stümpfe werden bei jedem Ruck aufgeschlagen sein. Möglich, daß der Onkel schon bei den ersten Geräuschen zugesprungen ist und meine Beine faßte. Meine Mutter wird ihn angefleht haben, sie mit ihrer Bürde allein zu lassen. Sie wollte ihn schonen. Er sollte nicht noch die Trümmer seiner jahrelangen Arbeit beseitigen helfen. Doch er griff zu, ließ die Gelegenheit nicht vorbeigehen, ihr über meinen schlaffen Gliedern ein Gesicht zu zeigen, das in einer Stunde um Jahre gealtert war.

aus: Renate Rasp: Ein ungeratener Sohn (1967), S. 170 – 174. Köln und Berlin 1967: Kiepenheuer & Witsch.

12. Marlen Haushofer: *Die Mansarde* (1969)



Das literarische Werk Marlen Haushofers wurde erst nach dem Tod der Autorin, die 1970 im Alter von knapp 50 Jahren an Knochenkrebs starb, einem breiteren Publikum bekannt. Dies liegt vor allem daran, dass das zentrale Thema dieser Prosa – die patriarchale Herrschaft und die ihr immanente Gewalt – erst Ende der 1960er Jahre im Rahmen der entstehenden Frauenbewegung verstärkt diskutiert wurde.

Männliche Gewalt wird bei Haushofer zwar durchaus mit den patriarchalen Herrschaftsstrukturen verknüpft, daneben aber auch unmittelbar aus der Natur des Mannes, insbesondere seiner Sexualität, abgeleitet. So verführt in *Wir töten Stella* (1958) der Ehemann der Ich-Erzählerin ein vorübergehend bei der Familie wohnendes 19-jähriges Mädchen, das sich vor einen Lastwagen wirft, als der Mann sich ihr gegenüber nach geglückter Verführung gleichgültig zeigt. Die Erzählerin charakterisiert ihren Gatten daraufhin als "Ungeheuer", als "geborene[n] Verräter", "Lügner und Mörder", der sein wahres Wesen hinter der Fassade des "fürsorgliche[n] Familienvater[s]" und "geschätzte[n] Anwalt[s]" verstecke. Dabei betont sie, dass es sich bei ihm nicht um einen Einzelfall handle. Vielmehr gebe es "viele von seiner Art, alle Welt weiß es offenbar und nimmt es hin, und niemand macht ihnen den Prozeß" (*Wir töten Stella*, S. 25).

Deutlich wird in Haushofers Prosa allerdings auch, dass die Frau in ihrer erzwungenen Unterordnung unter den Mann und die von ihm etablierten Machtstrukturen selbst zu deren Reproduktion beiträgt. In *Wir töten Stella* versinnbildlicht dies die Mutlosigkeit der Gattin des Ehebrechers, die sich der heraufziehenden Katastrophe nicht entschieden genug entgegenstellt und so zu einer Art passiver Komplizin wird.

Das Bild der Glaswand, durch die sich die Erzählerin in Haushofers wohl bekanntestem und 2012 auch in die Kinos gebrachtem Werk, *Die Wand* (1963), von ihrer Umwelt abgetrennt sieht, erhält vor diesem Hintergrund eine ambivalente Bedeutung. Es exemplifiziert gleichermaßen das Gefühl der Isolation, des Ausgeschlossenseins aus den sozialen Bezügen, wie den Wunsch nach einem radikalen, kathartischen Rückzug aus diesen.

Diese Metaphorik prägt auch Haushofers letzten Roman, *Die Mansarde*. Denn die Mansarde bezeichnet eben jenen Rückzugsraum, in dem die Erzählerin, Gattin eines Rechtsanwalts und Mutter zweier erwachsener Kinder, ganz für sich sein und sich in ihrer Tätigkeit als Malerin und Buchillustratorin frei entfalten kann. Zugespitzt wird die Rückzugsmetaphorik durch Tagebuchaufzeichnungen aus einer früheren Periode ihres Lebens, welche die Erzählerin eines Tages im Briefkasten vorfindet. Dabei handelt es sich um Notizen aus der lange zurückliegenden Anfangszeit ihrer Ehe, als die Erzählerin sich, von einer plötzlichen, unerklärlichen Taubheit befallen, mehrere Monate lang in eine abgelegene Berghütte zurückgezogen hatte.

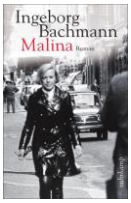
In der doppelten Distanz, die sich aus dem zeitlichen Abstand zu den Aufzeichnungen und der damaligen Taubheit ergibt, tritt der bedrohliche Charakter männlicher Herrschaft klar zutage. Deutlich wird dies vor allem an der Person des 'X', eines Mannes, den die Tagebuchschreiberin in der Nähe ihrer Hütte antrifft. Die durch ihre Taubheit bewirkte Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung lässt sie dessen Hände wie durch ein Vergrößerungsglas wahrnehmen und so das in ihnen angedeutete Gewaltpotenzial erkennen. Sie erscheinen ihr "wie rötliche Krabben", die "schreckliche Dinge" tun: "Es ist, als suchten sie ein Opfer, das sie, blind und gefühllos, nicht finden können" (*Die Mansarde*, S. 194).

Die durch die vorübergehende Taubheit bewirkte Distanz zu ihrer äußeren Umgebung verhilft der Erzählerin – wie der folgende Ausschnitt aus den Tagebuchaufzeichnungen zeigt – allerdings auch zur Einsicht in den objektivierend-oberflächlichen, die Dinge in ihrer komplexen Lebendigkeit negierenden Charakter der männlichen Vernunft:

Ich löse Kreuzworträtsel. Das geht ganz gut. Ich muß dabei nicht an mich denken. Ich wundere mich darüber, wie sonderbar alle Wörter sind. Die Dinge wissen gar nicht, daß man ihnen Namen gegeben hat und sie festzunageln versucht. Genau wie Schmetterlinge, die ein Sammler aufgespießt hat. Du bist ein Kohlweißling, wage nicht zu widersprechen, ich habe dich dazu gemacht. Der tote kleine Körper widerspricht nicht. Dabei können wir gar nichts bannen, das bilden wir uns in unserem Größenwahn nur ein. Deshalb haben wir auch immerzu Angst, die Dinge könnten ihre unendliche Geduld ablegen, den Bann brechen und in ihrer wahren, schrecklichen Gestalt auf uns einstürzen. Jede Gestalt wäre schrecklich, weil sie uns ganz fremd wäre. Die Dinge könnten uns unter ihrer Fremdheit begraben, wir vergäßen ihre Namen und würden selber zu namenlosen Dingen. Ein Mensch zu sein ist ein sehr ungewisser Stand, vielleicht sind wir längst nicht mehr das, was man früher als Mensch bezeichnet hat, wir wissen es nur nicht. Unser Mut ist bewundernswert, wenn er auch vielleicht nur aus Angst und Starrsinn besteht, aber wozu ist er gut? Wenn ich will, kann ich am Tag zwanzig Kreuzworträtsel lösen, und je mehr ich löse, desto weniger verstehe ich von der Welt.
Der Seidelbast ist aufgeblüht. Ich schneide ihn nicht ab, er könnte ja schreien, und ich wüßte es gar nicht Gewiß, solange ich mich zurückerinnern kann, habe ich Seidelbast nie schreien hören. Aber es wäre doch möglich, alles ist möglich für jemanden, der nicht hören kann. Neuerdings fange ich Fliegen und Silberfischchen auf einem Blatt Papier und werfe sie aus dem Fenster. Meine Finger können sie nicht zerdrücken. Sie werden schon wissen, warum. Es ist schrecklich und endgültig, zerdrückt zu werden. Ich wundere mich, daß es nicht alle Menschen wissen. Aber ich selber habe früher einmal Hühner geköpft und Fische erschlagen. Ich zwang meine Hände, zu töten, weil es normal war, das zu tun. Jetzt bin ich offenbar nicht mehr normal, aber vielleicht werde ich es wieder einmal sein, und dann werden meine Hände wieder töten können. Ich weiß nur nicht, ob ich mir das wünsche.

aus: Marlen Haushofer: Die Mansarde (1969), S. 194 f. München 1999: dtv; **weiterer Nachweis:** Marlen Haushofer: Wir töten Stella (1958). Düsseldorf 1985: claassen.

13. *Ingeborg Bachmann: Malina (1971)*



Bachmanns Roman *Malina* – ursprünglich geplant als "Introitus" eines mehrbändigen Zyklus mit dem Titel *Todesarten*, dessen übrige Teile aber Fragment geblieben sind (vgl. Bachmann 1967) – ist in drei unterschiedlich lange Kapitel ("Glücklich mit Ivan"; "Der dritte Mann"; "Von letzten Dingen") untergliedert. Hinzu kommt ein Vorkapitel, das der Einführung der Personen, ihres Umfelds und ihrer Beziehungen zueinander dient.
Das erste Kapitel handelt von dem Alltag der Erzählerin, die zwischen zwei Männern – Malina, mit dem sie zusammenlebt, und Ivan, der ganz in ihrer Nähe wohnt und den sie liebt – steht. Im Verlauf des zweiten Kapitels, in dem die Protagonistin Malina ihre Träume erzählt und sie anschließend mit diesem bespricht (wobei die Gespräche wie Dialogpartien in Theaterstücken wiedergegeben werden), wird zur Gewissheit, was sich bereits im ersten Kapitel andeutet: "Malina und Ich sind", wie Bachmann selbst in mehreren Interviews bekräftigt hat, "im Grunde genommen eine Person" (Bachmann 1971a, S. 100). Dabei erscheint Malina als "der denkende Teil (…), der männliche", während das Ich "der weibliche Teil dieses Doppelgängers" ist (Bachmann 1971b, S. 101). Im dritten Kapitel setzen sich die intensiven Gespräche mit Malina fort, während sich gleichzeitig die Situation des Ichs krisenhaft zuspitzt: Den Plan, für Ivan – der der Meinung ist, Bücher, die das "Elend auf den Markt tragen", seien "widerlich" (*Malina*, S. 334) – ein "schöne[s] Buch" zu schreiben, muss sie aufgeben; stattdessen befällt sie die Ahnung, dass "die Pest, die in allen ist", "alle befallen" und "dahinraffen" werde (ebd., S. 651). Am Ende wird die Existenz der Erzählerin von Malina geleugnet, als Ivan am Telefon nach dieser verlangt. Die Protagonistin wird aufgrund dieser – von ihr als "Mord" bezeichneten (ebd., S. 692) – Tat von einer "sehr alte[n], eine[r] sehr starke[n] Wand, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann", verschluckt (ebd., S. 694 f.).
Bei dem folgenden Textausschnitt handelt es sich um einen jener Träume, die das "Ich" im zweiten Kapitel im Gespräch mit Malina beschreibt:

In der großen Oper meines Vaters soll ich die Hauptrolle übernehmen, es ist angeblich der Wunsch des Intendanten, der es bereits angekündigt hat, weil dann das Publikum scharenweise käme, sagt der Intendant, und die Journalisten sagen es auch. Sie warten mit Notizblöcken in der Hand, ich soll mich äußern über meinen Vater, auch über die Rolle, die ich nicht kenne. Der Intendant selber zwängt mich in ein Kostüm, und da es für jemand andren gemacht war, steckt er es eigenhändig mit Stecknadeln ab, die mir die Haut aufritzen; er ist so ungeschickt. Zu den Journalisten sage ich: Ich weiß gar nichts, bitte wenden Sie sich an meinen Vater, ich weiß doch nichts, es ist keine Rolle für mich, es ist nur, um das Publikum scharenweise zu locken! Aber die Journalisten schreiben etwas ganz anderes auf, und ich habe keine Zeit mehr, zu schreien und ihnen die Zettel zu zerreißen, denn es ist die letzte Minute vor dem Auftritt, und ich laufe, verzweifelt und schreiend, durch das ganze Opernhaus. Nirgends ist ein Textbuch zu bekommen, und ich weiß kaum zwei Einsätze, es ist nicht meine Rolle. Die Musik ist mir wohlbekannt, oh, ich kenne sie, diese Musik, aber die Worte weiß ich nicht, ich kann diese Rolle nicht, nie werde ich sie können, und ich frage, verzweifelter, einen Gehilfen von dem Intendanten, wie denn der erste Satze gehe von dem ersten Duett, das ich mit einem jungen Mann singen muß. Er und alle anderen lächeln enigmatisch, sie wissen etwas, was ich nicht weiß, was wissen die alle nur? Mir kommt ein Verdacht, aber der Vorhang geht auf, und unten ist diese riesige Menge, scharenweise, ich fange aufs

geratewohl zu singen an, aber verzweifelt, ich singe 'Wer hülfe mir, wer hülfe mir!' und ich weiß, daß der Text so nicht heißen kann, aber ich merke auch, daß die Musik meine Worte, die verzweifelten, überdröhnt. Auf der Bühne sind viele Menschen, die teils wissend schweigen, teils gedämpft singen, wenn sie einen Einsatz bekommen, ein junger Mann singt sicher und laut und manchmal berät er sich rasch und heimlich mit mir, ich begreife, daß in dem Duett sowieso nur seine Stimme zu hören ist, weil mein Vater nur für ihn die Stimme geschrieben hat und nichts natürlich für mich, weil ich keine Ausbildung habe und nur gezeigt werden soll. Singen soll ich nur, damit das Geld hereinkommt, und ich falle nicht aus der Rolle, die nicht meine Rolle ist, sondern singe um mein Leben, damit mein Vater mir nichts antun kann. 'Wer hülfe mir!' Dann vergesse ich die Rolle, ich vergesse auch, daß ich nicht ausgebildet bin, und zuletzt, obwohl der Vorhang schon gefallen ist und die Abrechnung gemacht werden kann, singe ich wirklich, aber etwas aus einer anderen Oper, und in das leere Haus höre ich auch meine Stimme hinausklingen, die die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen nimmt, 'So stürben wir, so stürben wir ...'. Der junge Man markiert, er kennt diese Rolle nicht, aber ich singe weiter. 'Tot ist alles. Alles tot!' Der junge Mann geht, ich bin allein auf der Bühne, sie schalten das Licht ab und lassen mich ganz allein, in dem lächerlichen Kostüm mit den Stecknadeln darin. 'Sehr ihr's Freunde, seht ihr's nicht!' Und ich stürze mit einer großen tönenden Klage und von dieser Insel und aus dieser Oper, immer noch singend, 'So stürben wir, um ungetrennt ...', in den Orchesterraum, in dem kein Orchester mehr ist. Ich habe die Aufführung gerettet, aber ich liege mit gebrochenem Genick zwischen den verlassenen Pulten und Stühlen.

aus: Ingeborg Bachmann: Malina (1971). In: Dies.: 'Todesarten'-Projekt. Kritische Ausgabe, Bd. 3.1., bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht, S. 516 – 518. München 1995: Piper; **weitere Nachweise: Bachmann 1967:** Brief Bachmanns an Siegfried Unseld vom 8. Juni 1967, zit. nach ebd., Bd. 3.2.: Textkritischer Kommentar, Entstehung im Überblick, S. 791; **Bachmann 1971a:** Gespräch mit Toni Kienlechner ('Ich schreibe keine Programm-Musik', *Die Zeit* vom 9. April 1971). In: Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews, herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, S. 95 – 100. München und Zürich 1983; **Bachmann 1971b:** Radio-Interview für den ORF mit Otto Basil, ausgestrahlt am 14. April 1971. In: Ebd., S. 101 – 105.

Erläuterungen: Der dritte Mann: Anspielung auf den im Wien der Schwarzmarktjahre spielenden Film von Carol Reed (1949), der auf einer Erzählung von Graham Greene beruht. – Die "universelle Dichte" des modernen 'Schwarzen Marktes' beschreibt die Ich-Erzählerin in *Malina* auch als Voraussetzung einer "universellen Prostitution" (*Malina*, S. 368 und 596), die dazu geführt habe, dass mittlerweile "eine Tonne Kaffee (…) schon von zahllosen Verbrechen" spreche: "Eines Tages soll angeblich kein schwarzer Markt mehr existiert haben. Aber ich bin davon nicht überzeugt. Ein universeller schwarzer Markt ist daraus entstanden, und wenn ich mir Zigaretten kaufe oder Eier hole, weiß ich, aber erst heute, sie kommen von dem schwarzen Markt. Der Markt überhaupt ist schwarz, so schwarz kann er damals gar nicht gewesen sein, weil ihm eine universelle Dichte gefehlt hat" (ebd., S. 598 f.). **Mord:** vgl. hierzu auch das folgende Zitat aus *Malina*: "Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben. (…) Die weltweit weltbekannten, auch die stadtbekannten Verbrechen erscheinen mir daneben so einfach, brutal, geheimnislos" (ebd., S. 617). **Stimme:** Kurz vor der hier zitierten Traumsequenz

berichtet die Erzählerin von einem Traum, in dem der Vater ihr "die Stimme genommen" habe, so dass nun "kein Ton" mehr in ihrer Stimme sei (ebd., S. 509 f.). Als "Stimme, die noch nie jemand gehabt hat", bzw. als "Sternstimme", mit der das Ich "den Namen Ivan und seine Allgegenwart" erzeugen kann (ebd., S. 554), verweist die Stimme zum einen auf die Utopie der absoluten Liebe, zum anderen aber auch auf die Solidarität mit den Opfern jedweder Form von Gewaltherrschaft. So erzählt ein anderer Traum von einem "Abtransport", bei dem die Erzählerin "wie alle anderen" einen "sibirischen Judenmantel " trägt. Dieser steht offenbar in enger Beziehung zu dem "schwarzen siderischen Mantel", in dem sie kurz darauf ihren ebenfalls auf seinen "Abtransport" wartenden "Geliebten" antrifft (ebd., S. 521 f.). **Vater:** Die Gestalt des 'Vaters', der im Traumkapitel von Malina eine zentrale Bedeutung zukommt, wird von Bachmann in einem Interview als die eine "große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt", charakterisiert (Bachmann 1971a, S. 97). Die Macht des 'Vaters', die sich u.a. darin niederschlägt, dass die Erzählerin sich immer wieder zur "Blutschande" (*Malina*, S. S. 509 und 552) mit diesem gezwungen sieht (was für sie allerdings auch mit einer "erbärmlichen Hoffnung" verbunden ist; ebd., S. 519), offenbart sich am Ende in ihrem ganzen Ausmaß, als das Ich darauf insistiert, die Identität des Vaters zu erfahren und dieser daraufhin mit der Mutter verschwimmt: "Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, daß ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln vor einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachtturm, er trägt seine Kostüme zu den Reitpeitschen, zu den Gewehren, zu den Genickschußpistolen, die Kostüme werden in der untersten Nacht getragen, blutbefleckt und zum Grauen" (ebd., S. 563 f.). **Wer hülfe mir** … / **So stürben wir** … / **Tot ist alles** ... / **Seht ihr's Freunde** …: paraphrasierende oder direkte Zitate aus Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*: Außer der um den Liebestod kreisenden Arie Isoldes ("Seht ihr's Freunde, seht ihr's nicht!") werden auch der auf Tristans Tod folgende Klagegesang Markes ("Tot denn alles. Alles tot.") sowie der Liebesdialog zwischen Tristan und Isolde – mit dem Bekenntnis, nur im Tod vereint sein zu können ("So stürben wir, um ungetrennt …") – zitiert.

14. *Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand (1974)*



Angeregt durch ihr Leben in einer Neubau-Siedlung in Hoyerswerda, begann Brigitte Reimann 1962 mit einem Roman über die junge, aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Architektin Franziska, die, beeinflusst von ihrem verehrten Lehrer Reger, in einer idealtypischen "Neustadt" Häuser bauen möchte, "die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen" (FL 122). Rasch muss sie jedoch die Grenzen erkennen, die ihr durch die diversen bürokratischen Reglementierungen gesetzt sind. So flüchtet sie vorübergehend in eine Liebesbeziehung zu dem Kipperfahrer Wolfgang Trojanowicz, genannt 'Ben', dem gegenüber sie über weite Strecken des Romans (neben in Sie-Form gehaltenen Passagen) als Ich-Erzählerin fungiert. Auch im Zusammensein mit dem

Geliebten, den sein Zuchthausaufenthalt (eine Folge des – unbegründeten – Verdachts, in die 'Republikflucht' eines Kollegen verwickelt zu sein) zum Zyniker hat werden lassen, findet sie jedoch kein dauerhaftes Glück.
Ob die Protagonistin ihre Arbeit am Ende zu einem erfolgreichen Abschluss führen kann, bleibt offen: Brigitte Reimann starb 1973 an Krebs, ohne den Roman vollenden zu können. Andeutungen im Fragment gebliebenen 15. Kapitel ("Fr. hatte den Zweikampf verloren, noch ehe sie ihn antrat"; FL 604) legen jedoch eher ein Scheitern ihrer Pläne nahe. Dies entspräche auch der während der Arbeit an dem Roman erfolgten Desillusionierung der Autorin hinsichtlich ihrer Wirkmöglichkeiten im realsozialistischen Alltag, die sich in ihrem Tagebuch in der Äußerung niederschlug, "ein böses Buch" schreiben zu wollen, "ein trauriges Buch; und alles soll schlimm ausgehen" (Tagebücher, S. 113).
Die folgende Passage ist ein Auszug aus einem Gespräch Franziskas mit ihrem Vorgesetzten, dem Stadtarchitekten Schafheutlin, der sie abends um neun bei der Arbeit in ihrer Baustellen-Baracke antrifft:

Sie vergaß, daß sie selbst Neustadt gewählt hatte, sie fühlte sich betrogen, als habe ihr Lehrer ein Versprechen nicht eingelöst. *Du wirst.* Er hatte ihr Zukunft gezeigt. Die Jahre bei ihm, schien ihr jetzt, waren voller Vorfreude gewesen, sie glichen jenem Traum, in dem sie hügelan lief, auf einer Treppe, die in ihrer Erinnerung sehr weiß war, aus einem porösen, wie schaumigen Gestein. Sie fand sich in einer Gegenwart, die sie bestürzte. *Ich bin.* Wer?
Die Realitäten, sagte Schafheutlin mit erhobener Stimme. Die Anfechtung, der Augenblick des Zweifels war schon vorüber. Ich bin einfach überarbeitet, dachte er.
"Sie tun das Mögliche, ich weiß", sagte Franziska.
Er sah sie mißtrauisch an; sie spottete nicht. Er wußte nicht, was er davon halten sollte, schwieg, sah zu, wie sie Papiere in der Schublade verschloß, ihre Tasche am Riemen über die Schulter hängte, zum Spind ging, in den Spiegel blickte, über die Brauen strich, stutzte, wie unvermutet angerufen, und, die Finger noch an den Schläfen, ihr Gesicht dem Spiegel näherte. "Mein Gott", sagte sie. Ihr Fleisch schmolz, die Haut löste sich vom Jochbein, unversehrt blieb nur die Stirn über den Augenhöhlen. Einmal wirst du wagen, einzutreten. Was sah Wilhelm auf der muschelgrauen Mauer? Sie überhörte die Stimme hinter ihrem Rücken. Statt darüber nachzudenken, wie du leben sollst, sagte Wilhelm. Aber das weiß ich doch, erwiderte sie rasch und feurig. Wilhelm lachte.
"Kopfschmerzen?" fragte Schafheutlin zum zweitenmal.
Sie klemmte Yorick eine Mohnblume zwischen die Zähne. "Nichts." Sie drehte sich um. "Herr Schafheutlin, ich möchte Sie etwas fragen ..." Sie zögerte. Er war rot geworden. Sie suchte nach einer Umschreibung für die Frage, die ihr eben noch einfach erschienen war.
"Ob es genügt?" fragte er zurück. "Was genügt?"
"Das hier – und alles." Sie stotterte ein wenig. "Wie Sie leben. Wie ein Tag vergeht, und der nächste, und ein Jahr ... Ist es das, was Sie sich vorgestellt haben, als Sie anfingen?"
Er sah sie verständnislos an. "Wo? In Neustadt?"
"Ach nein", sagte sie unglücklich. "In der Schule, oder noch früher, irgendwann, als Ihnen bewußt wurde, daß Sie jemand sind ... daß Sie in die Welt gekommen sind und aus der Welt wieder weggehen werden, nach einem Leben, das sechzig oder siebzig Jahre dauert, falls nicht Krieg oder Krebs oder ein verrücktes Auto ... also siebzig Jahre im Glücksfall. Und als Sie wußten, daß Ihnen ein Leben gehört: was wollten Sie daraus machen?"
Schafheutlin schwieg, er sträubte sich gegen ein Gespräch, das zu nichts führt, [wie] er dachte, Zeitvertreib für Leute von zwanzig Jahren, Franziska lehnte an der Spindtür; sie

blickte ihm auf den Mund. "Sie gehen von einer falschen Voraussetzung aus", sagte Schafheutlin nach einer Weile, in trockenem Ton, dabei froh, weil sie wartete, "nämlich, daß irgend jemandem sein Leben gehört, wie ein Besitz, über den er beliebig verfügen kann. Sie existieren nicht für sich allein, sondern in einer Gesellschaft ... für eine Gesellschaft, dürfen wir sagen, heute, seit wir uns einen Staat geschaffen haben, in dem es möglich, ja erforderlich ist, die persönlichen mit den gesellschaftlichen Interessen in Übereinstimmung zu bringen."
"GeWi", murmelte Franziska. Sie war enttäuscht. Er weicht aus, redet über Allgemeines, nicht von sich. "Das ist keine Antwort, sondern ein Programm."
Schafheutlin verschränkte die Hände hinterm Rücken. "Ein gutes Programm. Sie sind skeptisch. Warum?" Er sah ihr Gesicht wie damals durch den Spion, als sie sich unbeobachtet glaubte; er machte sich Sorgen um sie. "Ich hole Ihnen eine Tablette. Sie haben Kopfschmerzen."
Nein, nein, sagte sie ungeduldig. "Danke", fügte sie nach einer Weile hinzu. "Ich dachte – wissen Sie, ich finde es schrecklich, daß man nur ein einziges, unwiederholbares Leben hat, ohne die kleinste Chance, noch einmal und anders anzufangen, wenn man am Ende sieht, daß es verfehlt war." Da er nichts sagte, nur die Schultern hob, dachte sie: Das kommt für ihn gar nicht in Frage, ein verfehltes Leben. Sie sagte nur noch zur Probe: "Sie sind also zufrieden?" und bekam die erwartete Antwort: daß man nie zufrieden sein dürfe. "Perfekt", sagte sie kalt.
Sie schaltete ihre Arbeitslampe ab, sah sich im Zimmer um, übersah Schafheutlin und ging. Er lief ihr über den Korridor nach. Sie drehte sich um; ihre Augen funkelten vor Zorn. "Sie trauen mir nicht, Sie trauen niemandem, vielleicht nicht mal sich selbst."

aus: Brigitte Reimann: Franziska Linkerhand (enstanden ab 1963; ED 1974), S. 413 – 415. Berlin 1998: Aufbau-Verlag; **weiterer Nachweis:** Brigitte Reimann: Alles schmeckt nach Abschied, Tagebücher 1964 – 1970, herausgegeben von Angela Drescher. Berlin 1998: Aufbau Taschenbuch Verlag.

Erläuterungen: Die Anfechtung, der Augenblick des Zweifels war schon vorüber: bezieht sich auf eine in der Erstausgabe des Romans (1974 im Verlag Neues Leben, S. 404) gestrichene Passage, in der Schafheutlin Franziska gegenüber seine "Situation" erläutert, "soweit er sie verstand (jenseits davon begann das Vertrauen in die höhere Einsicht eines *Kollektivs*)" – wobei er schon "wußte (…), es überzeugte sie nicht, was er da redete, schlimmer: er bezweifelte es selbst und, in einer panischen Sekunde, bezweifelte sich, sein Amt, seinen Anspruch auf das Amt, das ihm übertragen war, vorläufig" (FL 412). **Spiegel:** Der Blick in den Spiegel ist eine Art Leitmotiv in dem Roman, in dem sich das Bestreben der Protagonistin, sich selbst zu erkunden, konkretisiert; seine symbolische Bedeutung erhellt u.a. aus folgender Passage: "Der Spiegel damals [in der Kindheit] war nur Spiegel, vor dem ich eitel prüfte, ob die Schleife gefällig gebunden, der Scheitel gerade gezogen war – und noch keine Ahnung von der Schrecksekunde, vom Grauen vor dem Doppelwesen, hinter dessen Spiegelstirn ich dachte …" (FL 35; vgl. auch FL 58, 72, 396, u.ö.). **Einmal wirst du wagen, einzutreten:** Vgl. Franziskas Erinnerungen an ihre erste Menstruation, als sie "ihre Stirn auf das lackierte Holz" einer Tischplatte drückte: "Ein Tisch, ein Stuhl waren noch wirklich und greifbar in dem Raum Welt, in den sie hinausgestoßen wurde, allein gelassen mit der dunklen Bedrohung ihres fünfzehnjährigen kreatürlichen Daseins. Sie weinte, weil sie eingesperrt war in diesen entfremdeten Körper, preisgegeben seinen Funktionen, und weil sie sich ihrer Brüste schämte, der Haare in ihren Achselhöhlen, dieses ganzen unheimlichen Gewebes Haut, das Blicke und Berührungen ahnte" (FL 41). **Was sah**

Wilhelm auf der muschelgrauen Mauer?: Wilhelm, der als acht Jahre älterer Bruder Franziskas das Kriegsende bewusster miterlebt hatte als diese, litt nach dem Krieg unter "gelegentliche[n] Anfällen von Melancholie". "Er saß dann auf der Treppe, den Blick starr auf einen Punkt an der Wand geheftet, auf ein schreckliches geheimnisvolles Zeichen, das nur für ihn entzifferbar war. Er ist wieder verreist, dachte Franziska, die nur eine muschelgraue Mauer und das bemalte Glasfenster sah, die Frühlingsschwalbe über Hügel und Wald und saatengrünen Feldern" (FL 45). **Yorick:** Name des toten Narren aus Shakespeares *Hamlet*, dessen Gebeine just in dem Augenblick aus der Erde geholt werden, als Hamlet den Kirchhof betritt, und diesen so zu Reflexionen über die Vergänglichkeit des Daseins anregen; hier Ulkname für ein Lehr- und Forschungszwecken dienendes Skelett, das Wilhelm und Franziska in ihrer Kindheit in einer Bibliothek gesehen hatten; im gegebenen Kontext ist mit 'Yorick' offenbar Franziskas eigener Schädel gemeint. **Ihr Fleisch schmolz …:** Anspielung auf ein länger zurückliegendes Gespräch Franziskas mit ihrem Bruder, in dem diese, unter Bezugnahme auf 'Yorick' (s.o.), erzählt: "Heute abend (…), im Dunkeln, habe ich mein Gesicht befühlt und alles wiedererkannt, du weißt schon … und auf einmal war mir ganz unheimlich, als blickte mir jemand über die Schulter … nicht wirklich über die Schulter – er war nicht nur neben mir, er war noch näher, so nah, daß mir schien, er atmete durch meinen eigenen Mund …" (FL 59; vgl. auch FL 581); im gegebenen Zusammenhang auch auf das Gespräch über den Atombombenabwurf auf Hiroshima beziehbar, von dem kurz vor der zitierten Passage berichtet wird (FL 49 – 51; vgl. auch FL 563 f.). **Statt darüber nachzudenken, wie du leben sollst …:** Dialogfragment aus dem Gespräch Franziskas und Wilhelms über 'Yorick': Wilhelm hatte sich seinerzeit darüber beklagt, dass seine Schwester "nächtliche Besuche von (…) Yorick" empfange, "statt darüber nachzudenken, wie du leben sollst" (FL 59); Franziskas damalige Gedanken über den Tod ("warum müssen wir sterben?'"; ebd.) werden im Verlauf des Romans immer wieder aufgegriffen; dabei geht es insbesondere um den Tod als existenzielle Kategorie, als notwendigen Aspekt des Selbst-Seins (vgl. u.a. FL 27, 97, 257). **GeWi** Abkürzung für 'Gesellschaftswissenschaften' (worunter in der DDR vor allem 'Marxismus-Leninismus' zu verstehen war).

15. *Christa Wolf: Kindheitsmuster (1976)*



In Auseinandersetzung mit erzähltheoretischen Aussagen Thomas Manns, der den Erzähler als "raunenden Beschwörer des Imperfekts" bezeichnet hatte, und Anna Seghers, für die das, was erzählbar geworden ist, als überwunden galt, stellt Christa Wolf ihre eigene Erfahrung als Schriftstellerin heraus, die sie dazu bewogen habe, "das strenge Nacheinander von Leben, 'Überwinden' und Schreiben aufzugeben und um der inneren Authentizität willen, die er [der Autor] anstrebt, den Denk- und Lebensprozeß, in dem er steht, fast ungemildert (…) im Arbeitsprozeß mit zur Sprache zu bringen" (*Subjektive Authentizität*, S. 778). Das Schreiben wird von ihr "nicht von seinen Endprodukten her" gesehen, sondern erscheint als "Vorgang, der das Leben unaufhörlich begleitet, es mitbestimmt, zu deuten sucht; als Möglichkeit, intensiver in der Welt zu sein, als Steigerung und Konzentration von Denken, Sprechen, Handeln".
Eine solche Schreibweise setzt nach Wolf "ein hohes Maß an Subjektivität" voraus, ohne jedoch "subjektivistisch" zu sein. Vielmehr handle es sich um eine "eingreifend[e]" Schreibweise, bei der das Subjekt bereit sei, "sich seinem Stoff rückhaltlos (…) zu stellen, das Spannungsverhältnis auf sich zu nehmen, das dann unvermeidlich wird, auf die Verwandlungen neugierig zu sein, die Stoff und Autor dann erfahren". Ihren Versuch, "dieser Realität schreibend gerecht zu werden", bezeichnet Wolf als "subjektive Authentizität" (ebd., S. 780).
Diese Schreibhaltung bedingt auch eine besondere Behutsamkeit im Umgang mit den verschiedenen Zeitebenen, mit denen ein Schriftsteller es in seiner Arbeit zu tun hat. Konkret geht es Christa Wolf darum, "daß Gegenwart und Vergangenheit – wie sie es in uns Menschen ja andauernd tun – auch auf dem Papier sich nicht nur 'treffen', sondern aufeinander einwirken". Sie sucht deshalb nach Schreibtechniken, durch die die verschiedenen Zeitebenen "in ihrer Bewegung aneinander gezeigt werden können". Damit verbindet sie die Hoffnung, "die fast unauflösbaren Verschränkungen, Verbindungen und Verfestigungen, die verschiedenste Elemente unserer Entwicklung miteinander eingegangen sind, doch noch einmal zu lösen, um Verhaltensweisen, auf die wir festgelegt zu sein scheinen, zu erklären und womöglich (und wo nötig) doch noch zu ändern" (ebd., S. 786).
Diesen erzähltheoretischen Überlegungen entspricht auch die Struktur von Christa Wolfs autobiographischem Roman *Kindheitsmuster*. Dieser bewegt sich auf drei Zeitebenen: Auf der Ebene der erzählten Zeit ist zu unterscheiden zwischen der eigentlich thematisierten Kindheit und Jugendzeit der Erzählerin und der näheren Vergangenheit einer Reise nach "L." – ein Kürzel, das auf Landsberg an der Warthe (das heutige Gorzów Wielkopolski), den Geburtsort Christa Wolfs, hindeutet, wo die Eltern der Erzählerin (Bruno und Charlotte Jordan) ein kleines Lebensmittelgeschäft betrieben. Diese Reise, die die Erzählerin zusammen mit ihrem Mann, ihrer Tochter Lenka und ihrem Bruder Lutz unternimmt, soll der direkten Konfrontation mit den Orten der eigenen Kindheit dienen und so die Erinnerungen konkretisieren helfen. Beide Ebenen werden durch Reflexionen der Erzählerin, die auch immer wieder die Problematik des Erinnerungsprozesses selbst thematisieren, miteinander sowie mit der Jetzt-Zeit verknüpft.
Aufgrund der Tatsache, dass die Erinnerung an das Kind, dessen Identität sie schreibend zu rekonstruieren versucht, einerseits durch Erzählungen von Fremden beeinflusst ist und andererseits ihr "Gedächtnis in diesem Kind gehockt und (…) es überdauert" hat, so dass das frühere Denken und Fühlen von den späteren Entwicklungsstufen überlagert

und daher auch von innen heraus nicht problemlos zugänglich ist, beschließt die Erzählerin, die Distanz zu dem Kind, das sie einmal war, bewusst hervorzuheben, indem sie von ihrer Kindheit in der Sie-Form erzählt. Vor das "Dilemma" gestellt, entweder "sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben" zu müssen ("Das eine unmöglich, unheimlich das andere"), entscheidet sie sich für Letzteres (*Kindheitsmuster*. S. 9). Die Probleme, die sich daraus ergeben, werden u.a. in dem folgenden Textausschnitt thematisiert:

Das Kind – Nelly – soll also für dich durchs Feuer gehen. Seine Haut zu Markte tragen. Ist es nicht Selbsttäuschung, zu denken, dieses Kind bewege sich aus sich selbst heraus, nach seinen eigenen Gesetzen? Leben in vorgegebenen Figuren – das ist das Problem.
Das schnurpst, sagte Bruno Jordan, sobald etwas von alleine lief. Sonnabends schnurpste das Geschäft. Es schnurpste der Verkauf von Bananen zu herabgesetzten Preisen. Erwin, der Lehrling, hatte das Lieferrad der Firma Bruno Jordan zu schmieren, daß es schnurpste.
Der Mensch ist das Produkt seiner Umwelt, sagt Bruder Lutz. Keine Bange, das schnurpst: Marionetten.
Das Kind, sobald es schnurpst, ist dein Vehikel. Zu welchem Ende? Rein zufällig, hoffst du, hast du in diesen Tagen deutlich und in Einzelheiten deinen eigenen Tod geträumt; richtiger: dein langsames unaufhaltsames Absterben und die Gleichgültigkeit der anderen, besonders eines Arztes, der sich in routinemäßigen Hilfeleistungen und herzzerreißend sachlichen Kommentaren erging; besonders aber deine eigene Unterwerfung unter das Urteil – das lautete: eine Stunde noch – und die ohnmächtige Empörung über deine Unfähigkeit, dich wenigstens in der Todesstunde aufzulehnen gegen die Übereinkunft, daß man keinen übertriebenen Anteil an sich selber nehmen soll, weil man damit – was schlimmer zu sein scheint als Sterben – das Befremden der anderen wecken und ihnen womöglich lästig fallen würde. Das wäre das letzte. Jemandem zur Last fallen wäre das letzte. Charlotte Jordan jedenfalls zog es vor, niemandem Dank zu schulden. Lieber mit fliegenden Fahnen untergehen, als von anderen Hilfe erwarten.
Das Kind – Nelly – erscheint dir allerdings hilfsbedürftig, und du hast es, man kann wohl sagen: vorsätzlich, in diese Lage gebracht. Nun kannst du sie schon mit keinem anderen Namen mehr anreden: Dabei ist es dein Wunsch und Wille gewesen, sie so und nicht anders zu nennen. Je näher sie dir in der Zeit rückt, um so fremder wird sie dir. Und das nennst du merkwürdig?
(Und das nennst du aufgeräumt? konnte Charlotte Jordan sagen, wenn sie Nellys Zimmer betrat. Und das nennst du sauber? Und das nennst du aufgegessen?)
Nelly ist nichts anderes als ein Produkt deiner Scheinheiligkeit. Begründung: Wer sich zuerst alle Mühe gibt, aus einer Person ein Objekt zu machen und es sich gegenüberzustellen, kann nur scheinheilig sein, wenn er sich später beklagt, daß er sich diesem Objekt nicht mehr aussetzen kann; daß es ihm immer unverständlicher wird.
Oder glaubst du, man könnte den verstehen, dessen man sich schämt? Den in Schutz nehmen, den man mißbraucht, um sich selber zu verteidigen?
Liebst du sie denn?
O Gott, nein, müßte die richtige Antwort lauten, aber nun kommen dir Zweifel, weil, was man gängig unter Liebe versteht, der Art und Weise nahekommt, wie du sie behandelt hast: ein Netz ihr über den Kopf, nach deinem Muster geknüpft, und wenn sie sich darin verfilzt: ihr Pech. Soll sie auch erfahren, was das heißt: gefangen sein. (Nämlich: eingeklemmt sein zwischen zwei unannehmbaren Alternativen – alternative-los.) Soll sie

beizeiten lernen, zu fühlen, was ihr beherrschtes Gesicht ausdrückt. Soll sie die Angst, herauszufallen, auskosten bis zum Grund.

aus: Christa Wolf: Kindheitsmuster (1976), S. 268 – 270. München 1994: dtv; **weiterer Nachweis:** Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann (1973). In: Christa Wolf: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985, S. 773 – 805. Darmstadt und Neuwied 1987: Luchterhand (Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg).

16. *Nicolas Born: Die erdabgewandte Seite der Geschichte (1976)*



Nicolas Born gilt als einer der zentralen Vertreter der 'Neuen Subjektivität', die in den 1970er Jahren die Abkehr von der Agitprop-Literatur der Studentenbewegung markierte. Born begründete seine Ablehnung einer Unterordnung der Literatur unter die Ziele des Klassenkampfes sowohl mit literaturtheoretischen Argumenten als auch mit den revolutionären Idealen selbst.

Auf der literaturtheoretischen Ebene führt Born gegen den "selbstauferlegte[n] Zwang zu Eindeutigkeit, die unmißverständliche Position, die starre Perspektive auf das Agitationsobjekt" ins Feld, dass dabei "der gesellschafts- und systemkritische Autor (…) nur verstanden" werde, "wenn er sich in den vorherrschenden Schreibweisen ausdrückt und wenn er sich an dem vorgestanzten Realitätsbegriff orientiert, der für ihn selektive Wahrnehmung bedeuten muß, und zwar im Sinne des Systems, das er kritisieren will" (Born 1972, S. 48 f.). Durch seine Bindung an die gesellschaftlich vorgegebene Definition von Realität produziere der gesellschaftskritische Realismus, so Born, eine Literatur, die "sowohl das ist, was ist, als auch gleichzeitig die Kritik daran" (ebd., S. 50). Faktisch trügen die Vertreter des gesellschaftskritischen Realismus damit zur "Reproduktion der Verhältnisse (…) bei, indem sie die Verhältnisse beschreibend reproduzieren" (ebd., S. 47). Die Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen habe hier demnach in erster Linie subjektiv entlastende Funktion, da sie den Autoren "die Absolution von allen gesellschaftlichen Konkursen" (ebd.) verschaffe. "Anstatt der Revolution in der Realität" finde "eine Spielart der Revolution in der Literatur statt" (ebd., S. 49).

Vor diesem Hintergrund plädiert Born für eine Literatur, in der Gesellschaftskritik nicht 'systemimmanent' – also mit den Mitteln des kritischen Realismus – vorgebracht wird, sondern "auf dem unerwarteten, überraschenden Umweg über die Utopie" (ebd., S. 52 f.). Diese müsse sich nicht nur jenseits der vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern auch jenseits der von diesen geprägten Wirklichkeitsstrukturen konstituieren. Möglich sei dies nur, wenn die Einzelnen sich ihren "inneren Kontinente[n]" (Born 1975, S. 58) zuwenden, der Logik des Systems und der von ihm geprägten Logik der Wirklichkeit also ihre eigene, subjektive Logik entgegensetzen. Denn ein jeder sei "eine gefährliche Utopie, wenn er seine Wünsche, Sehnsüchte und auch Schmerzen wiederentdeckt unter dem eingepaukten Wirklichkeitskatalog" (Born 1973, S. 52).

In *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* beschreibt Born die Stimmungslage eines Intellektuellen, der sich Mitte der 1970er Jahre in Berlin als Schriftsteller betätigt. Im

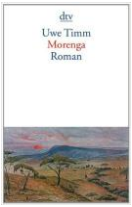
Vordergrund stehen die scheinbar unbedeutenden alltäglichen Erlebnisse ("die erdabgewandte Seite der Geschichte"), wie etwa die Angst der Tochter des Ich-Erzählers (Ursel) vor dem Einschlafen und ihr allmähliches Erwachsenwerden, die Beziehungsprobleme des Erzählers, der sich im Lauf des Romans immer mehr von seiner Freundin Maria entfremdet und sich schließlich von ihr trennt, oder auch seine Gespräche mit seinem Freund und Schriftsteller-Kollegen Lasski (in dem Züge von Borns 1975 verstorbenem Freund und Schriftsteller-Kollegen Rolf Dieter Brinkmann erkennbar sind) über ihre Träume und Ängste in einer Zeit, in der "der klare Kopf regierte" (S. 216).
Den Hintergrund für die Stimmungslage des Erzählers bilden Erinnerungen an zentrale Ereignisse der Studentenbewegung – wie etwa die Berliner Anti-Schah-Demonstration vom 2. Juni 1967, in deren Verlauf der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen wurde –, die zu Beginn des Romans wiedergegeben werden. Der Roman enthält zahlreiche autobiographische Elemente, ist jedoch keine Autobiographie. Seine Auseinandersetzung mit diesem Genre reflektiert Born auf der Ebene des Romans, indem er seinen Erzähler als Schriftsteller porträtiert, der sich beim Schreiben zunehmend seines "Nichtverstehen[s]" und "Nichtwissen[s]" bewusst wird und dabei 'beruhigt' feststellt, dass "die Geschichte eine ganz andere" wird, dass es "niemals zu genauen Übereinstimmungen" kommt" und damit auch nicht "zu einem Wiedererkennen und zwanghaften Vergleichen" (S. 168).
Das Werk kann auch vor dem Hintergrund von Borns frühem Tod – er starb im Dezember 1979 im Alter von knapp 42 Jahren an Lungenkrebs – gelesen werden. Der Krankenhausaufenthalt des Erzählers, von dem in dem Text berichtet wird, ist allerdings auf starke, offenbar depressionsbedingte Kreislaufstörungen zurückzuführen (vgl. S. 118 ff.). Gleich zu Beginn des Romans spricht der Erzähler von seinem "Boykott aller Tätigkeiten des Überlebens" und assoziiert seinen eigenen Zustand mit dem der "Nach-kurzer-schwerer-Krankheit-Verschiedenen". Dies spielt freilich eher auf seine Tatenlosigkeit als auf eine physische Erkrankung an. So heißt es in dem Zusammenhang: "Jede wirkliche Tat, von der in der Zeitung die Rede war, traf mich wie ein Hieb, denn ich hatte mich ja herausgestohlen aus allem" (S. 12).
Die folgende Textpassage ist vor dem Hintergrund des Todes Lasskis zu sehen, von dem der Erzähler während eines Ferienaufenthalts mit seiner Tochter Ursel im Fichtelgebirge erfährt:

Wieder war die Vorstellung des Sparens da, des Aufsparens für später, für das eigentliche Leben. Im Augenblick waren Mühsal und Beschwerden, Schweißausbrüche und die flaue uninteressierte Anwesenheit zu ertragen, damit später das eigentliche Leben mit freiem Kopf angefangen werden konnte. Dies war nur die Anwartschaft, eine Zeit, in der jede Bewegung von der Absicht zerstört wurde, von der Selbstbeobachtung, der Verdoppelung. Nichts geschah aus eigener reiner Notwendigkeit. Alles war zugleich Hinweis auf sein ebenso beliebiges Gegenteil. Am unangenehmsten war aber die immer wieder durchdringende Gewißheit, daß es so bliebe, zeitlebens ohne Leben, bis zum Tode immer nur Anwartschaft auf Leben, ein hoffnungsloses Herumprobieren, als ob es darum ginge, die richtige Lage zu finden, wie beim Einschlafen, die richtige und damit endgültige Lage. Und dabei erschien es mir selbstverständlich, daß man diese richtige Lage nur suchte für die lange Zeit des Totseins. Solche Vorstellungen waren um so vernichtender, als sie genau dem körperlichen Zustand entsprachen und sich auch nicht in der Bewegung erschöpfen oder niederhalten ließen. Ich bewegte mich ja nicht mehr wirklich. Es war nur noch ein Theater von mir. Die Bilder blieben in mir hängen, kreisende Impulse, die nichts mehr antrieben. Eine Tat, eine Tat! Eine Tat war sogleich

eine Straftat, eine Untat. Die Tat wurde sozusagen herbeizitiert, dann einfach nur noch zitiert. Aus Taten bestand die Geschichte, das war einmal. Ich hing krumm im Liegestuhl und las einen ganz anderen Roman. Vögel schimpften aus den Bäumen herab. Ich hatte die fürchterliche Ahnung, Ursel könne schon infiziert sein. Infiziert? War ich einfach nur krank? Oder war es nicht eine tödliche Krankheit, sondern eine tödliche Wahrheit? Vielleicht die einzige, die von allen übriggeblieben war.
Ursel war aufgestanden. Sie sah aufs Land wie aufs offene Meer hinaus. Und ich war verloren, selbst dann, wenn ich es nur allen Wörtern nach war. Lasski war tot. Und mit ihm war das Interesse von irgend jemand gestorben, ihn eines Tages an die Wand zu stellen. Ich freute mich darüber, noch nicht tot zu sein. Eigentlich, dachte ich, müßte nun auch eine Art Lebensfreude in mich zurückkehren (...)
Einmal, es war eine Erinnerung, wollte ich als meine eigene Lieblingsidee an Marias Seite verglühen. Alles zwischen uns war nur Zustimmung. Jeder wollte wie der andere sein. Und wir hatten gemeinsam einen langen Regenmantel, den mal sie trug, mal ich. Wir lachten immer, wenn einer den angefangenen Satz des anderen zu Ende sprach. Mitten im Tanz waren wir stehengeblieben und sahen uns in die Augen. Wir hielten uns aneinander fest, ohne es zu wissen. Lasski hatte einmal gesagt, wir seien einander immer ähnlicher geworden, sogar unsere Gesichter wiesen eine große Ähnlichkeit auf. Wir sollten nur aufpassen und uns nicht selber verwechseln. Es war ein taumeliger Zustand gewesen, in dem wir nicht anders konnten, als uns gegenseitig zu bestätigen, ohne schon eine Ahnung zu haben, daß wir damit auch schon das genaue Gegenteil in uns aufzogen, ja züchteten, die Unvereinbarkeit, den hinterhältigen Gehorsam, das Verhalten der Aufseher und Flüchtenden.
Ich dachte, sei doch froh. Nachher ißt du mit deinem Kind, nimmst eine Valium, liest noch ein paar Seiten und schläfst ein. Die Erde atmet aus und ein, du atmest, Maria ist weit weg, Lasski ist tot, du sitzt hier in der Sonne und denkst darüber nach, wie du für Ursel etwas Besonderes tun kannst. Das alles ist genau das, was wirklich ist. Nimm es hin und hör endlich auf, daran herumzudrehen. Störungen spielen dann keine Rolle mehr, wenn du sie als gegeben annimmst. Ich erinnerte mich, daß mir ein Wirt seinen 'verhaltensgestörten' Kanarienvogel gezeigt hatte. Der Vogel saß im Käfig. Er hüpfte auf die Schaukel und stand darauf auf einem Bein, das andere angezogen wie ein Storch. Das ist ganz untypisch, hatte mir der Wirt erklärt, wollen Sie wissen, wie es passiert ist? Er hatte die Stimme des Kanarienvogels auf Band genommen und sie ihm vorgespielt. Da war der Vogel bis zum Kollaps durch das Zimmer geflogen und dabei immer wieder gegen Wände und Fenster geklatscht.

aus: Nicolas Born: Die erdabgewandte Seite der Geschichte (1976), S. 215 – 218. Reinbek 1979: Rowohlt; **weitere Nachweise: Born 1973**: Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopie in der Literatur (1972). In: Nicolas Born: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden, herausgegeben von Rolf Haufs, S. 47 – 54. Reinbek 1980: Rowohlt; **Born 1975**: "Die Phantasie an die Macht". Literatur als Utopie (1975). In: Ebd., S. 55 – 59.

17. *Uwe Timm: Morenga (1978)*



Als Reaktion auf den Aufstand der einheimischen Herero und der Hottentotten gegen die deutsche Besatzung in Südwest-Afrika wurden 1904 bei der Schlacht am Waterberg Zehntausende Aufständische (vor allem Herero) von deutschen Soldaten getötet. Im Anschluss daran erließ der Oberkommandierende des deutschen Heeres in Südwest-Afrika, General Lothar von Trotha, einen Befehl, wonach jeder Herero, der innerhalb der Grenzen des vom Deutschen Reich beanspruchten Gebiets angetroffen würde, zu erschießen sei. Im Verlauf dieses Vernichtungsfeldzugs gegen die einheimische Bevölkerung verloren insgesamt drei Viertel der damaligen Herero ihr Leben (vgl. Zimmerer 2003).

Ausgehend von der Erkenntnis, dass der "versuchte Völkermord" an den Herero "dieselben Wurzeln" habe und "ähnlich modellhafte Züge" trage "wie der spätere im Faschismus", bemüht sich Uwe Timm in *Morenga* nach eigenen Angaben darum, "ein komplexes Bild zu geben", das neben den Zusammenhängen zwischen 'absolut gesetzten' "kulturelle[n] und zivilisatorische[n] Werte[n]" – wie z.B. "Pflicht, Fleiß, Pünktlichkeit, Ordnung" – und aggressivem Rassismus auch deren Bezüge zu dem Repertoire an "Sätzen, an Sprachmustern, an Verhaltensformen, die mir beigebracht wurden", zutage fördern sollte (Timm 1995, S. 321 f. und 326).

Dem 'komplexen Bild' korrespondiert dabei eine "komplexe Form (…), die aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichem Sprachmaterial versucht, dem nachzugehen, was mich bewegt hat, wie es zu dieser unglaublichen Brutalität und Verengung aus einem autoritären ordnungsfixierten Denken heraus gekommen ist, mit dem die Deutschen als Kolonisatoren in Deutsch-Südwest-Afrika eine ganze andere völlig unverstandene Kultur" und zugleich auch "sich (…) selbst als zivilisierte Menschen kaputtgemacht" haben (ebd., S. 326 f.). Konkret enthält der Roman neben fiktionalen Passagen auch "Dokumentaranteile" – die allerdings laut Timm nur etwa drei Prozent des Gesamtumfangs ausmachen (vgl. ebd., S. 326) –, und die fiktionalen Passagen selbst untergliedern sich selbst wiederum in einen durchgehenden Handlungsstrang und drei an verschiedenen Stellen eingestreute längere Geschichten, mit denen Timm den "Blick auf die Anfänge der Kolonisierung durch die Europäer" (ebd.) lenken wollte und bei denen er sich an die surrealen Elemente der lateinamerikanischen Literatur anlehnt (u.a. wird teilweise aus der Perspektive von Ochsen erzählt).

Auf der Ebene des durchgehenden Handlungsstrangs folgt der Roman der Fiktion eines die vergangenen Ereignisse rekonstruierenden Erzählers, der sich dafür allgemeiner historischer Dokumente (u.a. wird aus Richtlinien für den Umgang der Kolonisatoren mit der einheimischen Bevölkerung sowie aus militärischen Lageberichten und Anordnungen zitiert), aber auch hinterlassener Aufzeichnungen seines Protagonisten (insbesondere eines fragmentarisch erhaltenen Tagebuchs und eines weiteren Notizbuchs) bedienen kann.

Bei dieser Hauptfigur des Romans handelt es sich um den Oberveterinär Gottschalk, der sich 1904 freiwillig zum Einsatz in Deutsch-Südwest-Afrika meldet und dort mit der Realität der deutschen Besatzung konfrontiert wird. Nach einer anfänglichen Phase der Distanz gegenüber der fremden Kultur fragt er sich schon bald, wie man "ein Land kolonisieren" wolle, "wenn man sich nicht einmal die Mühe macht, die Eingeborenen zu verstehen" (*Morenga*, S. 98). Seine Annäherung an die Einheimischen findet u.a. darin seinen Ausdruck, dass er deren Sprache zu lernen versucht, sein tiermedizinisches

Wissen an diese weitergibt und sich mit einer Hottentottin namens Katharina ('die Reine'!) anfreundet (vgl. ebd., S. 150 f.).
Ferner äußert Gottschalk die Ansicht, man "könne möglicherweise auch von diesen Menschen etwas lernen", das er mit dem Begriff "Herzensbildung" umschreibt (ebd., S. 152 f.). Später geht er sogar "dem verrückten Gedanken nach, aus der Landschaft und von den Einwohnern ein neues Denken zu lernen, mit dessen Hilfe man alles anders sehen könnte, tiefer und genauer" (ebd., S. 232). Gerade in Bezug auf die extremste Form seiner Annäherung an die fremde Kultur – seiner Liebesbeziehung zu Katharina – empfindet er jedoch neben einer "zärtlichen Nähe" auch das "Gefühl (…) einer unüberwindbaren Ferne" (ebd., S. 296). So sieht er auch von dem Gedanken eines Übertritts zu den Eingeborenen ab, mit dem er sich – angeregt durch ein Werk des russischen Anarchisten Pjotr Kropotkin (Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung, 1902) – zeitweilig getragen hatte.
Im Anschluss an eine kurzzeitige Gefangennahme durch die von Morenga angeführten Rebellen reicht Gottschalk schließlich seinen Abschied aus der Armee ein und kehrt nach Deutschland zurück. Über seinen Aufenthalt im Lager der Rebellen äußert er sich noch in Afrika gegenüber dem aus seinem deutschen Heimatkloster zu den "unverbildeten Menschen" Afrikas geflohenen Dominikanerpater Meisel, der den deutschen Offizieren als "militanter Pazifist" gilt und der Gottschalk zu mehr Engagement gegen die Unterdrückung der Einheimischen auffordert (ebd., S. 342 f.).
Gottschalk ist sich zwar mit dem Pater in der Verurteilung des inhumanen Auftretens der deutschen Besatzer einig, äußert jedoch Skepsis, ob es ausreichend sei, Beschwerdebriefe zu schreiben. Auf Meisels Entgegnung, dies sei immer noch besser als "herumsitzen und in den Himmel zu gucken", wie dies Gottschalk tue, sowie auf seine Kritik, dieser hätte mit einem etwaigen Überlaufen zu den Rebellen ein Zeichen setzen können, schweigt Gottschalk zunächst, und sagt dann: "Wir bewegen uns durch dieses Land wie Lahme und Blinde" (ebd., S. 373 f.). Als sich Meisel damit nicht zufrieden gibt, erzählt er ihm ausführlicher von seinem Aufenthalt im Lager der Rebellen:

Er sei damals sitzengeblieben aus Neugierde, aber auch, weil er schon früher diese fixe Idee gehabt habe, abzuhauen, ja sogar überzulaufen. Er habe von seiner Absicht aber, als er dann die Aufständischen sah, niemand etwas gesagt und seinen Entschluß immer wieder verschoben. Er war unsicher geworden. Da war, wenn man diese Menschen beobachtete, mit ihnen sprach, sie roch, doch eine Ferne, die ihm nicht überbrückbar schien. Auch wenn er sich sagte, daß mit einem solchen Schritt für ihn alles anders würde, nicht leichter, aber doch wäre er sich dann selbst nähergekommen. Gegen Abend habe das große Fest begonnen. Ochsen wurden gebraten, der erbeutete Wein und Sekt ausgeschenkt. Man aß und trank, man spielte Ziehharmonika und Maultrommel, später wurde gesungen und getanzt. Er habe sich nie so fröhlich, so gelöst gefunden wie an diesem Abend, eine Fröhlichkeit, die aus allen kam, nicht allein durch Suff erzeugt, eine fröhliche Gelöstheit. In ihrem Lachen erkannte er seine Freude, eine bislang ungeahnte Lebensfreude. Alle tanzten, die Aufständischen, die alten und die jungen Weiber, Kinder, Greise. Stellen Sie sich vor, unsere Soldaten würden nach einem anstrengenden Ritt abends feiern, nach einem siegreichen Gefecht, sie kennen diese stumpfsinnigen Besäufnisse, hier aber wurde getanzt. Stellen Sie sich vor, unsere Reiter, Unteroffiziere, sogar die Offiziere würden tanzen. Er, Gottschalk, habe zunächst nur den Takt mitgeklatscht. Dann aber habe er sich dazu hinreißen lassen, mitzutanzen. Einen Moment habe er versucht, die Bewegungen Morengas nachzuahmen, der wegen seiner Wunde etwas steifer tanzte. Aber es wollte ihm nicht gelingen. Er verkrampfte sich regelrecht. Es war sogar entsetzlich lächerlich. Und noch während er versuchte zu

tanzen, und trotz seines duhnen Kopfes, war ihm klar, daß er nicht würde bleiben können. Diese Menschen waren ihm nah und doch zugleich so unendlich fern. Hätte er bleiben wollen, er hätte anders denken und fühlen lernen müssen. Radikal umdenken. Mit den Sinnen denken. So sei er am nächsten Tag mit den Verwundeten auf der Karre nach Heirachabis gefahren.
Meisel sagte, es sei doch geradezu lächerlich, wegen einer mißglückten Tanzerei auf ein epochemachendes Beispiel zu verzichten, ein Beispiel wie es Graf York von Wartenburg bei Tauroggen gegeben habe, ach was, mehr noch, wie Saulus, der die Christen hetzte, zu einem Paulus wurde. Gab es da nicht doch noch andere Gründe, die sich Gottschalk nicht selbst eingestehen wolle, Bequemlichkeit, die Trägheit des Herzens, Angst, schlicht Feigheit vielleicht?
Gottschalk und Meisel zerstritten sich an diesem Tag wieder und diesmal endgültig. Gottschalk unterbrach Meisels Fragerei mit der Bemerkung, er habe einen Entschluß gefaßt, und als Meisel wissen wollte, welchen, da er doch nur herumhocke und Löcher in die Luft gaffe, antwortete Gottschalk knapp, er wolle darüber nicht weiter reden, jetzt, damit keine Konversation entstünde.
Meisel stand sofort auf und ritt grußlos ab.
Eigentlich war er gekommen, Gottschalk für das zu gewinnen, was er den Aufstand des Gewissens nannte. Jetzt hatte er einen verstockten Veterinär getroffen, der von radikalen Mitteln im Kampf gegen das Unrecht redete, aber nur noch herumsaß, seinem Pfeifenrauch nachsah und vom Tanz der Hottentotten schwärmte.
Gottschalk verbrachte seine Tage weiterhin damit, die Wolkenformationen zu beobachten (bei reinblauem Himmel langweilte er sich zum Gotterbarmen) und auf Beantwortung seines Abschiedsgesuchs zu warten.

aus: Uwe Timm: Morenga (1978), S. 374 – 376. Köln 1985: Kiepenheuer & Witsch; **weitere Nachweise: Zimmerer**, Jürgen (Hg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904 – 1908) in Namibia und seine Folgen. Berlin 2003: Link; **Timm 1995:** Werkstattgespräch mit Manfred Durzak (*Die Position des Autors*). In: Durzak, Manfred / Steinecke, Hartmut / Bullivant, Keith (Hgg.): Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm, S. 311 – 354. Köln 1995: Kiepenheuer & Witsch.

Erläuterungen: duhn (duun): plattdt. 'schwindlig/betrunken'; **Mit den Sinnen denken:** vgl. hierzu auch Gottschalks Reflexionen über den "Jumpingbean Tree", dessen Früchte tagelang auf dem Boden 'herumspringen und -hüpfen', nachdem sie vom Baum gefallen sind. Während die Eingeborenen dies mit der Bemerkung kommentieren, "hier wachsen unsere Wünsche", öffnet Gottschalk eine der Früchte und findet darin eine Insektenlarve, durch die offenbar die Bewegungen der Frucht ausgelöst werden (vgl. ebd., S. 300). Später bezieht er sich auf den Baum in einer Tagebucheintragung mit den Worten: "Das andere oder das Neue: Der Jumpingbean Tree. Dessen genaues Gegenteil: Das Zusammenschlagen der Hacken. Klack. Das Strammstehen. Der deutsche Aar. Das Abstrakte. Keine Fragen haben. Das Jawollsagen. Ordnungsliebe. Ist es nicht doch bezeichnend, daß wir im Deutschen, wenn wir etwas tun wollen, immer sagen: Das geht in Ordnung" (ebd., S. 340). **Heirachabis:** Ort in Südwest-Afrika, an dem sich u.a. eine Missionsstation befand; **Graf York von Wartenburg bei Tauroggen:** Durch die am 30.12.1812 zwischen dem preußischen General Graf York von Wartenburg und dem russischen General Diebitsch geschlossene Konvention von Tauroggen (Tauragé, Litauen) wurde die Trennung des preußischen Hilfskorps von der französischen Armee eingeleitet. **Wolkenformationen:** Die letzten Notizen Gottschalks bestehen fast ausschließlich aus Wetterbeobachtungen. Hierzu merkt der Erzähler an: "Die dürre,

konventionelle Begrifflichkeit der Meteorologen wird durch eine höchst eigenwillige Sprache gesprengt, die mit kühnen Bildern arbeitet, ja sogar mit neuen Wortschöpfungen, und das zu beschreiben sucht, was selbst aus der ständigen Veränderung heraus seine Form hervorbringt, was unendlich vielfältig, im steten Wandel begriffen, sich dennoch immer wieder ähnlich wird: die Wolken. Gottschalk hatte offenbar den Versuch unternommen, ein Beschreibungssystem zu entwickeln, das jene Bewegung und Vielfalt in sich aufnimmt, ohne wiederum zu einer Nomenklatur zu erstarren." Der Erzähler stellt dabei auch einen Zusammenhang her zu einer anderen "Notiz" Gottschalks ("Unser Inneres verstehen lernen als geologische Formation"), die er im Sinne der Entwicklung einer "Geologie der Seele mit ihren Brüchen, Verschiebungen, Sedimenten, Ablagerungen und Erosionen" deutet (ebd., S. 371 f.).

18. *Anne Duden: Übergang (1982)*



Die Titelerzählung aus Dudens gleichnamiger Prosasammlung beginnt mit dem Überfall angetrunkener Soldaten auf einen jungen Mann, der mit seiner Freundin und seiner Schwester den Samstagabend in einer Berliner Diskothek verbringt. Als die drei jungen Leute daraufhin aus der Diskothek zu fliehen versuchen, wird die Frontscheibe ihres Wagens von einem schweren Gegenstand getroffen, der die untere Gesichtshälfte der Schwester zertrümmert. Nachdem der Arzt diese "mit einem unblutigen Schnitt (…) von dem, was war" (*Übergang*, S. 67), getrennt hat, erfolgt ein Wechsel von der Sie- zur Ich-Form, die bis zum Schluss der Erzählung beibehalten wird. Die schwer verletzte Protagonistin beschreibt nun selbst ihre Empfindungen und Gedanken, die an mehreren Stellen – äußerlich bedingt durch den Dämmerzustand nach der Operation und die im Anschluss daran verabreichten Beruhigungsmittel – nahtlos in Träume übergehen (vgl. ebd., S. 78 f. und 83 f.). Ferner vermischen sich nun die Zeitebenen: Immer wieder durchdringen – im Druckbild durch Kursivschreibung hervorgehobene – Erinnerungen das gegenwärtige Empfinden der Erzählerin und setzen so Vergangenheit und Jetzt-Zeit zueinander in Beziehung.

Die Prosa Anne Dudens wurde von der Literaturkritik auch vor dem Hintergrund der im Kontext der Frauenbewegung entwickelten Theorien eines spezifisch weiblichen Schreibens diskutiert. Im gegebenen Zusammenhang ist dabei insbesondere an Überlegungen von Hélène Cixous zur weiblichen Trauer zu denken.

Cixous geht davon aus, dass Männer und Frauen über jeweils unterschiedliche Zugangsweisen zur Trauer verfügen: Während der Mann angesichts des Traumas der im Ödipus-Konflikt erfahrenen Kastrationsangst den Gedanken zurückweise, dass er "mit der verlorenen Sache etwas von sich selbst verloren hat", sei die Frau fähig, "den Verlust auf sich zu nehmen (…) und ihn zu leben". Beim Mann sei daher die Trauer über einen Verlust "am Ende eines Jahres abgetan", wohingegen bei einer Frau das 'Darüber-Hinwegkommen' "nicht die Form des vergessen-und-beerdigt, des vergessen-und-begraben, sondern des *Vergessen-und-Akzeptieren*" habe, das gekennzeichnet sei durch "eine Art offenes Gedächtnis, das ohne Unterlaß zuläßt" (Cixous 1976, S. 43 f.). In der Schrift lässt dies nach Cixous "einen Körper entstehen, der sich ergießt, der überfließt, der sich erbricht" (ebd., S. 44), so dass die weibliche Trauer als eine Art negatives Gegenstück zu der von Cixous konstatierten Eigenart des Weiblichen, "sich uneigennützig zu enteignen" (Cixous 1975, S. 133), erscheint.

Der folgende Textausschnitt aus Anne Dudens Erzählung beschreibt zunächst das Aufwachen der Protagonistin aus der Operation: Die neben ihrem Bett wartenden Personen nimmt sie wie durch eine "Nebelglocke" wahr, ihre Worte empfindet sie als in sie eindringendes "Geschoß". Da sich infolge der Operation im Kieferbereich Blut in ihrem Magen gesammelt hat, steigt eine heftige Übelkeit in ihr auf, die sich in ihrem 'umnebelten' Sinn mit den auf sie einredenden Personen vermengt:

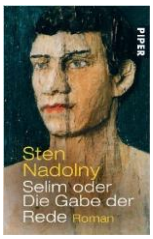
Sie wollten etwas von mir, mich erkennen oder wiedererkennen, wollten es mir auch noch beweisen. Ich war aber nichts Erkenn- oder Identifizierbares, ich war diese Nebelglocke, ein irgendwo schwebend verharrendes, dämmriges Dasein, ein Zustand, der mit ihrem Bild von mir nicht übereinstimmte. Sie meinten, mich herausholen zu müssen aus etwas, aus dem ich um alles in der Welt nicht auftauchen wollte.
Erinnerung – Anstrengung – Identität. Das Geschoß hatte einen inneren, zentral gelegenen Sack durchschlagen, eine bis dahin sicher abgekapselte Blase. Mit unwiderstehlichem Druck drängte ihr Inhalt aufwärts – es war zu spät, es gab kein Aufhalten mehr. Er preßte sich quallig ausdehnend die Kehle hoch – ich möchte tot sein –, riß den bandagierten Höllenrachen, der nichts als geschlossen und bewegungslos sein wollte, mit wüster Kraft und Gewalt auf, so daß ein Stechen, Ziehen, Rucken und Schneiden die hintersten Winkel des Gehirns durchfetzte, und wälzte sich dann als schleimig schwarzrote Substanz wie Rotwein mit darunter geschlagenem Ei in eine Wanne. In der Nierenschale schwappte er eine Weile hin und her, eine Masse noch lebenden Aufruhrs. Mein Kopf fiel zurück auf die Kissen. Es hörte und fühlte sich an, als poltere er über mehrere Steine nacheinander, ehe er aufschlug. Ich war angekommen.
(...)
Draußen der Krieg, über den niemand ein Wort verlor, den niemand als solchen bezeichnete. Immer aufs neue erschien er als Ausnahme, Unfall, zu überwindendes Hindernis auf dem Weg zur Harmonie. Verschluckt, aber nicht verdaut. Ein ganz persönliches Versagen meiner Mutter oder der ganzen Familie. Oder von mir. Ich der Krieg, weil ich überall Dinge sah, die die anderen gar nicht wahrzunehmen schienen, die also nicht da waren.
Dabei war alles so klar. Die Menschen, die täglich zur Arbeit gingen, waren bereits erledigt. Nervenbündel oder unberechenbare, meist sprachlose Rohlinge. Ich durfte noch zur Schule gehen und den kleinen Bruder beaufsichtigen, Mahlzeiten herrichten, mit saubermachen, einkaufen gehen. Das ließ zu viel Energie übrig, einen Überschuß an Kraft. Kein Ereignis in meinem Blickfeld entging mir, keins innerhalb meines Gefühlsradius. Und wurde hereingenommen. Eine nie endende Arbeit, die aber nichts Tätiges war. Es war eine Form der Bereinigung, ein Platzmachen, allerdings immer nur wieder für das Alte, den Krieg und die Ausrottung.
Ich schluckte ganze Schlachten weg, Leichenberge von Besiegten. Für einen Moment von Frieden, der nie eintrat. Es war ja ein Geheimnis, und die anderen wußten es nicht.
Daß dieser Mund kaum einmal stillstand, daß ich auch sie immer wieder verputzte, ihre Migränen, Kotzanfälle und Krampfadern, ihre Niederlagen und Traurigkeiten, die Blässe ihrer Gesichter und die Schweißfüße am Abend. Daß ich wegsteckte, was sie eingesteckt hatten. Ich tat es nur, ich hätte nichts darüber sagen können, da die Sprache ja das Gegessene und Verschluckte selber war. Und ich war wie eine Tafel, auf der ununterbrochen geschrieben wird, aber nie ein einziger Buchstabe stehenbleibt und nachzulesen ist: der Körper das unbeschriebene Blatt. Beweis für das Verschwinden von Kriegen.
Die Musik aber. Sie übertönte den Krieg. Sie schaffte es immer. Aufputsch- oder Beruhigungsmittel. Als Hound Dog oder Tutti Frutti, Gounod oder Hellmesberger. Oder

etwas später als Kleine Nachtmusik und Peer Gynt Suite, bei sonntäglichen Wunschkonzerten im Radio zuerst aufgeschnappte Glücksbrocken, die dann, um immer parat zu sein, auf zwei eigenen Platten eingeheimst wurden, einschließlich der im Radio ausgelassenen langweiligen Stellen.
Ich wurde erwachsen, als wäre nichts geschehen. Nur irgendwo, nicht zu orten und unauslotbar, wurde etwas immer schlimmer.

aus: Anne Duden: Übergang. In: Dies.: Übergang [Erzählsammlung], S. 61 – 103 (hier S. 75 f.). Berlin 1982: Rotbuch; **weitere Nachweise: Cixous, Hélène:** Le rire de la méduse ('Das Lachen der Medusa', 1975), zit. nach Moi, Toril: Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie (engl. 1985), S. 133 f. Bremen 1989: Zeichen & Spuren Frauenliteraturverlag; **Dies.:** Geschlecht oder Kopf? (*Le sexe ou la tête?*, 1976). In: Dies.: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift, S. 15 – 45. Berlin 1977: Merve.

Erläuterungen: Ausrottung: Dass es um "Ausrottung" geht, wurde der Erzählerin nach eigenen Angaben bewusst, als sie "gerade dreiundreißig Jahre alt" geworden war. Diese Erkenntnis steht offenbar in engem Zusammenhang mit dem im Fernsehen betrachteten "Wegbaggern der Leichenberge" in den Konzentrationslagern, aus dem der Schluss gezogen wird: "wenn das einmal passiert ist, kann es jederzeit wieder passieren, eigentlich allen. Auch mir" (*Übergang*, S. 68 f.). Übertragen wird diese Erfahrung nicht nur auf "die Heere der Toten, die Gemordeten und so oder so Um-die-Ecke-Gebrachten", die "Ausnahmen" der Selbstmörder und in der "Klapsmühle" Gelandeten, die bei näherer Betrachtung häufiger sind als die "Regelfälle" (ebd., S. 80 f.), sondern auch auf das Überfahren von Tieren auf der Autobahn, das als "Ausrottungsprogramm" (ebd., S. S. 94) beschrieben wird. Auch wenn die Erzählerin nach der Rückkehr aus dem Krankenhaus bei der Überquerung des Hinterhofs ihres Wohnhauses konstatiert, "die Welt" sei "hier im Innersten schon ausgestorben", nur "an den Rändern" sei noch "der Lärm der Todesmaschinerie" zu hören, fügt sich dies in den Kontext der Angst vor Ausrottung, den die Erzählerin mit dem Schluss-Satz auch explizit auf sich selbst bezieht: "Irgendwie bin ich vergessen worden bei einer schon gelaufenen Flucht- oder sonstwas Aktion" (ebd., 102 f.). **Musik**: In Abgrenzung zu ihrem "Vakuummund", der "nur eines" lernte – "aufzunehmen und nach innen wegzuschlucken" – und der alles 'in sich hineinfraß', wird die "Musik" von der Erzählerin als "das schlechthin Andere" beschrieben, das "nicht gegessen" wurde: Sie "erzeugte eine Art Besessenheit, hinter der alles andere bedeutungslos wurde" (ebd., S. 70) und die "ein Gefühl von Durchlässigkeit" erzeugte, "wo das Innen genauso viel galt wie das Außen" (ebd., S. S. 74). Im Krankenhaus wird einer ernüchternden Arztvisite ein "Musikbesäufnis" "mit Kopfhörern und zwei Kassetten" gegenübergestellt. Die Choräle, die die Erzählerin dabei hört und von denen sie zunächst nur einzelne Textfragmente (u.a. "Jesu, der du meine Seele" und "Hast durch deinen bittern Tod") unterscheiden kann, beschreibt sie als "Magiersprache, deren Grammatik ich nicht verstand", die sie aber "inwendig ganz redselig" macht und ihr zu einem inneren "Gleichgewicht" verhilft: "Die Männer- und Frauenstimmen (…) fügten etwas zusammen, in dem ich mich mühelos aufhalten konnte. (…) Es war ein vollkommen neues Linien- und Flächensystem, in dem alles Ausdruck finden, also in Bewegung kommen konnte, ohne je an etwas anzustoßen, ohne aber auch je in Bereiche zu verschwinden, in die ich nicht mitgegangen wäre" (ebd., S. 90 f.).

19. *Sten Nadolny: Selim oder Die Gabe der Rede (1990)*



Im Zentrum von Nadolnys Roman steht die Beziehung zwischen dem Türken Selim, der im Januar 1965 als Gastarbeiter nach Deutschland kommt, und dem Deutschen Alexander, der nach seinem freiwillig abgeleisteten Wehrdienst in Göttingen und Berlin studiert und schließlich eine Rednerschule aufmacht. Als Komplementärfigur zu Selim und Alexander fungiert der Türke Mesut, der mit Selim nach Deutschland einreist, wo beide von einer Kieler Werft als Gastarbeiter verpflichtet worden sind. Während Selim versucht, über diverse Jobs und später als Kneipier zu Geld und Ansehen zu gelangen, beginnt Mesut – nachdem er anfänglich sein Geld auf dieselbe Weise wie Selim verdient hat – schon bald mit illegalen Geschäften, die ihm am Ende auch eine Tätigkeit als freier Unternehmer in der Türkei ermöglichen. Selim dagegen wird nach der gemeinsam mit Alexander durchgeführten Befreiung eines ins Drogen- und Prostituiertenmilieu abgerutschten jungen Mädchens zunächst verhaftet und dann in die Türkei abgeschoben. Dort stirbt er nach einem Streit mit Alexander bei einem Autounfall.

Das äußerliche Scheitern Selims kontrastiert allerdings mit der unerschütterlichen Zuversicht, mit der er an alle Unternehmungen herangeht. Er wird als Lebenskünstler gezeigt, der mit wenig zufrieden ist, wenn er auch ständig davon träumt, zu Reichtum und Ansehen zu gelangen. Dieser scheinbare Widerspruch erweist sich indessen als die eigentliche Grundlage seiner inneren Ausgeglichenheit: Was für ihn in der Realität unerreichbar bleibt, erschafft er sich in der Parallelwelt seiner Phantasie, die er immer wieder in seinen zahlreichen Geschichten auslebt. Erzählend bewältigt er so sein Leben, während Mesut zwar äußerlich erfolgreicher ist als Selim, innerlich aber zerrissen bleibt.

Eine erzähltechnische Besonderheit des Romans ist es, dass einer der Protagonisten (Alexander) zugleich als Autor des Romans fungiert, dessen Entstehung er in zahlreichen Tagebuchnotizen reflektiert. Bis etwa zur Hälfte des (in drei Teile untergliederten) Romans wird das Geschehen dabei weitgehend linear erzählt. Danach jedoch werden die anfangs deutlich voneinander getrennten Ebenen der erzählten Zeit und der 'Schreib-Zeit' immer stärker miteinander verbunden und durchdringen einander schließlich gegenseitig. Zwar bleibt die Gegenwartsebene äußerlich – durch den Kursivdruck – weiterhin klar von der erzählten Zeit geschieden, doch dient sie nun nicht mehr nur der Reflexion des Geschehens in dieser, sondern auch der stichwortartigen Wiedergabe der vergangenen (und im dritten Teil zunehmend auch der gegenwärtigen) Ereignisse selbst.

Diese Vorgehensweise führt einerseits zu einer Beschleunigung des Erzählvorgangs, die bis zur summarischen Zusammenfassung der Stimmung eines ganzen Jahres in einem Unterabschnitt reicht, und andererseits – da der Unterschied zwischen der bloßen Aufzählung einzelner Erinnerungen und ihrer erzählerischen Gestaltung so stärker vor Augen tritt – zu einer Betonung des fiktionalen Charakters des Erzählten. Dadurch weist der Roman – der von dem fiktiven Autor selbst als "Behauptung, die zu Ende geführt wird, obwohl sie sich bereits aufzulösen beginnt", charakterisiert wird (*Selim*, S. 282) – auch eine deutliche Affinität zu postmodernen Erzählweisen auf.

In seinen Bemühungen, ein erfolgreicher Redner zu werden, orientiert sich Alexander an Selim, den er während seiner Studentenzeit in Berlin kennenlernt. Die folgenden Ausschnitte aus dem Roman geben zunächst Alexanders anfängliches Staunen über die

ihm fremde Art des Redens und im Anschluss daran seine späteren rhetorischen Ideale wieder, die er in Auseinandersetzung mit Selims Erzählen entwickelt hat:

Was Selim erzählte, schien nicht aus dem Kopf zu kommen, sondern aus dem Körper, vielleicht war sein Hals so dick, weil so viele Geschichten hindurch mußten. Auf seiner Stirn saßen zwei Energiebeulen wie Hörner. Ständig hatte er die Hände in der Luft und erzeugte damit Spannung, vor allem in den Pausen, es war, als ginge von ihnen elektrischer Strom aus. Auch wenn er deutsch sprach, war sein Sprechen dem Tanz ähnlich, hin und wieder stand er auch wirklich auf und schaute so böse oder so strahlend wie die Menschen, von denen gerade die Rede war – er selbst war immer, was er erzählte. Alexander hatte einen schlingernden Fischdampfer gesehen, majestätisch thronende Berge im Allgäu, einander ausweichende Binnenschiffe, sogar Zugvögel, die am Bergener Hang bei Frankfurt in Schwärmen einfielen und die Kirschbäume plünderten.
"Die Obstbauern waren stingsa!" Stingsa – er hatte das zunächst für ein türkisches Wort gehalten, es war aber nur das deutsche "stinksauer". Und deshalb habe man das Enkheimer Ried mit einem Saugbagger entschlammt und entschilft, um den Vögeln das Nisten zu verleiden. Selim war aufgestanden und zum Saugbagger geworden. Er hatte diesen einst beobachtet, während er die gewesene Klosternonne küßte, die Schweizerin. Alexander hatte das Gefühl, daß sich bei diesem Mann das Zuhören lohnte: aus ihm sprach, auf eine krause, umweghafte Art, die reine Wahrheit!
(...) Was Selim zu bieten hatte, war von einem sonderbaren Fanatismus durchglüht, der aber keine Glaubenssätze verbreiten oder Beweise für deren Richtigkeit liefern sollte.
(...)
"Sei vorsichtig mit dieser Gabel", hatte Selim zwischendurch gesagt, "das ist Weißbleich. Man reißt sich an so etwas leicht die Lippe."
Ihm sei das in Rotterdam passiert, und einem anderen auch, der dann Blutvergiftung bekommen habe, einem Polen aus Wilna, Sohn einer einarmigen Opernsängerin. Das war ein Kerl! Sechs Jahre Fremdenlegion, das ganze Afrika und die schlimmsten Todesfallen überlebt, und dann sterbenskrank in Rotterdam wegen dieser schrottreifen Wirtshausgabel. Das Glück sei wie ausgeknipst gewesen, die Kraft zu Ende gegangen.
"In Rotterdam gibt es aber doch Ärzte ...?"
"Er wurde leider international gesucht. Eine andere Sache. Jedenfalls hat er auch das überlebt – die Polen sind verdammt zäh. Jetzt ist er wieder in Afrika, aber als Unternehmer. Schatzsucher oder so. Ich sage dir, aus dem wird was, der überlebt vielleicht noch mehr. (...)"

[Als er einige Jahre später einen Vortrag über "Narrative Ökonomie" halten soll, orientiert sich Alexander – der inzwischen eine gut gehende Rhetorik-Schule leitet – hierfür an Selim:]

Es gibt ein zu Unrecht so genanntes Erzählen, das nichts mit den Menschen zu tun hat, die zuhören müssen. (...)
Erst durch den Respekt vor dem Zuhörer verdient Kommunikation – selten genug! – den Namen Erzählen. Respekt ist nichts Lebloses oder nur Regelhaftes, er verlangt Beobachtung und Gedächtnis.
Einem wie Selim (es ist unwichtig, ob er gerade wahr spricht oder etwas erfindet) fällt beim Erzählen leicht, es sich schwerzumachen. Er liebt das, und dadurch ist es ihm unmöglich, gleichgültig oder hartherzig zu bleiben, selbst wenn er größten Wert darauf

legt, ein zweiter Al Capone zu sein. Hartherzigkeit ist eine Mangelkrankheit der Phantasie. Bei einem Erzähler wie Selim kann sich dieser Mangel nicht halten.
(...)
Auch Selim liebt die Wahrheit, aber er begegnet ihr als freier Mann. Wer der Wahrheit sklavisch dient, liebt sie nicht. Selim weiß, daß sie ungern persönlich in Erscheinung tritt, sondern es vorzieht, sich von Abertausenden von Geschichten annäherungsweise nachbilden zu lassen. Sie selbst steht amüsiert daneben und sieht zu. Ihre Liebhaber wissen das.

aus: Sten Nadolny: Selim oder Die Gabe der Rede (1990), S. 231 – 233 und 417 f. München ^{6}1999: Piper.

Erläuterungen: Selim: Der Name umfasst ein Bedeutungsfeld, das sich mit den Adjektiven 'rein', 'fehlerfrei', 'gesund' und 'gut' umschreiben lässt. Er wird in der Türkei vor allem mit Selim I. (genannt 'der Strenge') assoziiert, in dessen Regentschaft (1512 – 1520) die Eroberung Arabiens, Syriens und Ägyptens durch das Osmanische Reich fällt und der in der Türkei als Inbegriff eines tatkräftigen Herrschers verehrt wird. **Alexander:** Der Name weckt im gegebenen Zusammenhang Assoziationen an Alexander den Großen, der wie Selim I. (s.o.) Syrien und Ägypten unterworfen und daneben auch das Gebiet der heutigen Türkei zum größten Teil erobert hatte; der so angedeutete Hang Alexanders zum 'Orient' (in der symbolischen Bedeutung, die diesem Terminus in dem Roman zukommt; s. Aufgabenteil) schlägt sich auch in seiner Vorliebe für 'Lawrence von Arabien' (d.i. Thomas Edward Lawrence, 1888 – 1935) nieder, der als britischer Agent und Berater des späteren irakischen Königs, Feisals I., während des Ersten Weltkriegs den Befreiungskampf der Araber unterstützt hat (vgl. Thomas Edward Lawrence: Die sieben Säulen der Weisheit, 1926); ferner dient Alexander – obwohl er wegen eines leichten Herzfehlers eigentlich vom Wehrdienst befreit gewesen wäre – eine Zeit lang freiwillig in der Armee. **Fischdampfer:** Nach seiner Tätigkeit auf der Kieler Werft hatte Selim zusammen mit Mesut auf einem Fischdampfer angeheuert. **Allgäu:** Im Anschluss an seine Arbeit auf dem Fischdampfer hatte sich Selim zeitweilig an unterschiedlichen Orten Süddeutschlands mit diversen Jobs über Wasser gehalten. **Obstbauern, Enkheimer Ried:** im Zusammenhang mit Selims Tätigkeit für eine Frankfurter Brücken- und Kranbaufirma stehende Gesprächsfetzen; **gewesene Klosternonne:** Gemeint ist die Schweizerin Geneviève, die Selim während seiner Frankfurter Zeit kennengelernt hatte. Als Geneviève nach der Verlobung mit Selim – da sie über keinen gültigen Pass verfügt – in die Schweiz abgeschoben wird, verliert dieser den Kontakt zu ihr und betäubt seinen Kummer darüber durch einen Umzug nach Berlin.

20. *Yoko Tawada: Wo Europa anfängt (1991)*



Yoko Tawada dreht in dieser Erzählung den eurozentrischen Blick um und betrachtet Europa aus einer Außenperspektive. Europa ist für die Autorin "etwas Imaginäres" – nämlich die "Summe" jener "Bilder", die die Europäer selbst und außereuropäische Völker sich von Europa gemacht haben (Tawada 1998, S. 187). In der Gegenwart hält sie es für notwendig, "noch viel mehr verwirrende Europa-Bilder [zu] entwerfen" und so auf die Unmöglichkeit einer eindeutigen Beantwortung der Frage, "wo Europa aufhört", hinzuweisen. In dieser Situation wird ihrer Ansicht zufolge "die Literatur immer wichtiger" (ebd., S. 204 f.).
Die Erzählung handelt von einer Reise, die die japanische Ich-Erzählerin zunächst von Japan zum sibirischen Festland und von dort aus mit der Transsibirischen Eisenbahn bis nach Moskau unternimmt. Motiviert ist die Reise durch das Traumbild dieser Stadt, das die Eltern der Erzählerin – angeregt u.a. durch Anton Tschechows Theaterstück Drei Schwestern (1901), wo Moskau das positive Gegenbild zum bedrückenden Leben in der russischen Provinz ist – ihrer Tochter vermittelt haben.
Bedingt durch die Erzählung der Mutter von einem in einer Moskauer Bibliothek zu findenden "Roman (…), der so lang sei, daß ihn kein Mensch in einem Leben durchlesen kann" und in dem man sich verlaufen könne wie in den "Wälder[n] Sibiriens", wird Moskau für die Erzählerin zu einer "Traumstadt, deren Zentrum nicht der Rote Platz, sondern die Bibliothek ist" (*Wo Europa anfängt*, S. 79 f.). Dem entspricht die Beschreibung der zahlreichen Bücher in der engen Wohnung ihrer Eltern als "Wald" (ebd., S. 73), in dem die Erzählerin ihre Kindheit verbracht hat. Während die Mutter "nirgendwo ankommen" möchte, "auch nicht in Moskau", und stattdessen lieber die Zwischen-Welt "'Sibirien' unendlich groß gehabt" hätte, überträgt der Vater den Namen der "Traumstadt" auf einen von ihm gegründeten Verlag (ebd.).
Die Tochter verbindet die Moskau-Bilder ihrer Eltern miteinander, indem sie die Beschreibung ihrer Reise immer wieder in märchenhafte Traumbilder übergehen lässt. In einem mehrperspektivischen Erzählverfahren, das die Fremdheit der erlebten Wirklichkeit behutsam umkreist, anstatt sich diese vorschnell anzueignen, werden die Ereignisse der realen Reise zudem eng mit einem vor Reisebeginn angefertigten Reisebericht, einem nach der Reise erstellten Tagebuch sowie Briefen an die Eltern (und dazu noch "drei Jahre nach der Reise" "einer Frau" erzählten Begebenheiten aus ihrer Kindheit; ebd., S. 71 f. und 75 f.) verknüpft. Als die Erzählerin schließlich in Moskau ankommt, wird sie zur sofortigen Heimreise aufgefordert, da ihr Visum abgelaufen sei.

Aus dem Tagebuch:
Auf dem Gang standen immer ein paar Männer und rauchten stark riechende Zigaretten, deren Marke 'Stolica' (Hauptstadt) hieß.
"Wie lange fährt man noch bis Moskau?" fragte ich einen alten Mann, der mit seinem Enkelkind aus dem Fenster schaute.
"Drei Tage noch", antwortete er und lächelte mit den Augen, die zwischen tiefen Falten lagen.
In drei Tagen würde ich tatsächlich Sibirien durchquert haben und dort ankommen, wo Europa anfängt? Ich merkte plötzlich meine Angst, in Moskau anzukommen.

"Kommst du aus Vietnam?" fragte er mich.
"Nein, ich komme aus Tokyo."
Sein Enkelkind schaute mich an und fragte ihn leise: "Wo ist Tokyo?" Der alte Mann streichelte den Kopf des Kindes und antwortete leise aber deutlich: "Im Osten." Das Kind schwieg und blickte einen Augenblick in die Luft, als ob dort eine Stadt zu sehen gewesen wäre. Eine Stadt, die es wahrscheinlich niemals besuchen wird.
Hatte ich nicht als Kind auch immer solche Fragen gestellt? – Wo ist Peking? – Im Westen – Und was gibt es im Osten hinter dem Meer? – Amerika. –
Meine Weltkugel war bestimmt nicht rund gewesen, sondern wie ein Abendhimmel, in dem die fremden Orte wie Feuerwerk blitzten.

Nachts wachte ich auf. Der Regen klopfte leise an das Fensterglas. Der Zug fuhr immer langsamer. Ich schaute aus dem Fenster und versuchte, in der Finsternis etwas zu erkennen ... Der Zug hielt, aber es war kein Bahnhof zu sehen. Die Umrisse der Birken wurden immer deutlicher, ihre Häute immer heller, und plötzlich bewegte sich zwischen ihnen ein Schatten. Ein Bär? Ich erinnere mich, daß viele sibirische Völker die Knochen von Bären begruben, damit die Tiere wieder auferstehen konnten. War es ein Bär, der gerade ins Leben zurückgeführt wurde?
Der Schatten näherte sich dem Zug. Es war kein Bär, sondern ein Mensch. Die dünne Gestalt mit dem von nassen Haaren halb bedeckten Gesicht streckte ihre Arme nach vorne und kam immer näher. Ich sah das Licht dreier Taschenlampen, die von links kamen. Einmal kurz leuchtete das Gesicht dieser Gestalt auf: Es war eine alte Frau. Sie hatte die Augen zu und den Mund offen, als ob sie schreien wollte. Als sie das Licht der Taschenlampen auf sich spürte, zuckte sie zusammen und verschwand im dunklen Wald.
Das war ein Teil meines Romans, den ich vor der Reise geschrieben und meiner Mutter vorgelesen hatte. In diesen Roman hatte ich keinen heimlichen Rückweg für meine Mutter eingebaut. Denn im Gegensatz zu jenem Roman in Moskau war er garnicht lang.
"Kein Wunder, daß dieser Roman so kurz ist", sagte meine Mutter. "Wenn so eine Frau in einem Roman auftaucht, endet er bald damit, daß die Frau stirbt."
"Warum soll sie sterben, SIE ist doch Sibirien."
"Warum ist Sibirien eine SIE? Du bist genauso wie dein Vater. Ihr habt nur eins im Kopf: nach Moskau zu fahren."
"Warum fährst DU denn nicht nach Moskau?"
"Weil ihr sonst nicht ankommt. Da ich aber hier bleibe, könnt ihr dort ankommen."
"Dann fahre ich nicht dorthin und bleibe auch hier."
"Es ist zu spät. Du bist schon unterwegs."

Aus dem Brief an meine Eltern:
Europa fängt nicht erst in Moskau an, sondern schon vorher. Ich blickte aus dem Fenster und sah ein mannshohes Schild, auf dem zwei Pfeile gezeichnet waren und darunter jeweils die Worte "Europa" und "Asien". Es stand mitten auf der Wiese wie ein einsamer Zollbeamter.
"Wir sind schon in Europa!" rief ich zu Mascha, die im Abteil Tee trank.
"Ja, hinter dem Ural ist alles Europa", antwortete sie ungerührt, als ob es nichts zu bedeuten hätte, und trank ihren Tee weiter.
Ich ging zu einem Franzosen, dem einzigen Ausländer im Wagen außer mir, und erzählte ihm, daß Europa nicht erst in Moskau anfinge. Er lachte kurz und sagte, Moskau sei NICHT Europa.

Aus dem ersten Reisebericht:

Der Kellner stellte meinen Borschtsch auf den Tisch und lächelte Sascha, der neben mir mit der Holzpuppe, Matrjoschka, spielte, an. Er nahm die Figur der runden Bäuerin aus ihrem Bauch. Die kleinere wurde auch sofort auseinandergenommen, aus deren Bauch – eine erwartete Überraschung – eine noch kleinere herauskam. Saschas Vater, der die ganze Zeit lächelnd seinen Sohn beobachtet hatte, blickte jetzt mich an und sagte zu mir: "Wenn Sie in Moskau sind, kaufen Sie eine Matrjoschka als Souvenir. Das ist ein typisch russisches Spielzeug."
Viele Russen wissen nicht, daß dieses "typisch russische" Spielzeug erst Ende des neunzehnten Jahrhunderts nach alten japanischen Vorbildern in Rußland hergestellt wurde. Ich weiß nur nicht, was für eine japanische Puppe das Vorbild für Matrjoschka gewesen sein könnte. Vielleicht eine Kokeshi, von der meine Großmutter mir einmal erzählt hatte: Vor langer Zeit, als die Menschen in ihrem Dorf noch an bodenloser Armut litten, konnte es manchmal passieren, daß Frauen ihre eigenen Kinder, mit denen sie sonst verhungern hätten müssen, sofort nach der Geburt töteten. Für jedes getötete Kind wurde eine Kokeshi, das heißt Kind-verschwinden-lassen, hergestellt, damit die Menschen nie vergaßen, daß sie auf Kosten dieser Kinder überlebt hatten.
Mit welcher Geschichte könnte Matrjoschka später in Verbindung gebracht werden? Vielleicht mit der Geschichte des Souvenirs, wenn die Menschen nicht mehr wissen, was ein Souvenir ist.
(...)
Daß unsere Seelen im Traum als Tiere oder als Schatten oder auch als Puppen erscheinen können, davon hatte ich in einem Schamanenbuch gelesen. Die Matrjoschka ist wahrscheinlich die Seele der Rußlandreisenden, die im tiefen Schlaf in Sibirien von der Hauptstadt träumen.

aus: Yoko Tawada: Wo Europa anfängt (entstanden 1988). In: Dies.: Wo Europa anfängt [Gedichte <japanisch und deutsch> und zwei Erzählungen], S. 65 – 87 (hier S. 80 – 84: Kapitel 15 – 18). Tübingen 1991: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke; weiterer Nachweis: **Tawada 1998:** Yoko Tawada im Gespräch mit Lerke von Saalfeld (*Yoko Tawada: Wo Europa anfängt*). In: Saalfeld, Lerke von: Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch, S. 183 – 206. Gerlingen 1998: Bleicher.

Erläuterungen: Aus dem Tagebuch / Aus dem ersten Reisebericht: vgl. hierzu die folgenden Ausführungen der Erzählerin: "Ich schrieb immer einen Reisebericht vor der Reise, damit ich während der Reise etwas daraus zitieren konnte. Denn als Reisende war ich oft sprachlos. (...) Ich könnte natürlich auch aus meinem Tagebuch zitieren, aber um ehrlich zu sein: das erfand ich nach der Reise, weil ich unterwegs keines geschrieben hatte" (*Wo Europa anfängt*, S. 70). **Nachts wachte ich auf ...:** vgl. hierzu die folgende Textstelle: "Meine Mutter las mir oft Geschichten vor, die den Übergang zu meinem Schlaf so voll ausfüllten, daß die Zeit des Wachseins dagegen an Farbe und Kraft verlor" (ebd., S. 78 f.). **Der Schatten näherte sich dem Zug ...:** Die Passage führt Motive eines kurz zuvor erzählten Märchens fort. Darin ist von einer alten Frau die Rede, die kurz vor ihrem Tod noch einmal mit der Transsibirischen Eisenbahn in ihre Heimatstadt Moskau aufbricht, jedoch auf dem Weg dorthin ihr Gedächtnis verliert, so dass sie den Rest ihres Lebens in einem sibirischen Dorf verbringt und für ihre Angehörigen verschwunden bleibt. **Schamanenbuch:** Die Erzählerin liest während ihrer Reise in einem Buch mit sibirischen Märchen, aus denen sie Motive in die Erzählung einfließen lässt (vgl. u.a. S. 76 f., wo ein Schamanenmärchen wiedergegeben wird); **im tiefen Schlaf in Sibirien:**

vgl. hierzu die Ausführungen der Erzählerin zur Etymologie des Wortes 'Sibirien' (von tatarisch 'sib' – 'Schlaf' – und 'ir' – 'Erde'; ebd., S. 74).