



**FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA: Časopis za nauku o jeziku i književnosti**  
**FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA: Journal of Language and Literary Studies**

**Glavni urednik / General Editor:** Marija Krivokapić  
**Urednici posebnog izdanja / Editors of Special Edition:** Jelena Knežević, Simone Heine,  
Ljubomir Ivanović

**Izdavač:** Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, Nikšić  
**Publisher:** Institute for Language and Literature, Faculty of Philology, Nikšić

**Uređivački odbor / Board of Editors:**

Rossella Abbaticchio, University of Bari  
Aleksandra Banjević, University of Montenegro  
Nick Ceramella, University for Foreigners of Perugia  
Vesna Vukićević Janković, University of Montenegro  
Ginette Katz-Roy, Pairs West University Nanterre La Défense  
Bernhard Kettemann, University of Graz  
Jelena Knežević, University of Montenegro  
Vlasta Kučič, University of Maribor  
Radmila Lazarević University of Montenegro  
Aleksandra Nikčević Batrićević, University of Montenegro  
Ana Pejanović, University of Montenegro  
Ljiljana Pajović Dujović, University of Montenegro

**Sekretar / Secretary:**

Jovana Đurčević, University of Montenegro

**Kontakt / Contact:**

foliaredakcija@gmail.com

**Grafički dizajn / Graphic Design:** Biljana Živković, Studio Mouse

**Štampa / Printed by:** Foto LAB, Nikšić

**Tiraž / Copies:** 500

© Filološki fakultet, Nikšić, novembar / November 2017.

***FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA:  
ZEITSCHRIFT FÜR SPRACH- UND  
LITERATURWISSENSCHAFT  
(18/1)  
(SONDERAUSGABE)***

***MACHT UND POLITIK IN DER DEUTSCHEN SPRACHE,  
LITERATUR UND KULTUR***

**Jelena Knežević / Simone Heine / Ljubomir Ivanović (Hrsg.)**

**Institut für Sprache und Literatur  
Philologische Fakultät, Nikšić  
Universität Montenegro**





## INHALTSVERZEICHNIS / TABLE OF CONTENTS

### *Macht und Politik in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur*

#### **Einleitung / Introduction**

*Jelena Knežević, Simone Heine, Ljubomir Ivanović* ..... 7

### **Literatur- und Kulturwissenschaft / Literary and Cultural Studies**

Kafkas Machtphantasien

**Slobodan Grubačić** ..... 13

Rumäniendeutsche Schriftsteller im Visier des kommunistischen  
Geheimdienstes Securitate

**Stefan Sienerth** ..... 29

Politische Machtstellung oder kulturelle Insellage der Literatur.  
Leidlich kämpft Plenzdorfs junger W. um seine Charlie

**Miodrag Vukčević** ..... 47

Das Patriarchat als Ort männlicher Macht in den  
Erzählungen von Marie von Ebner-Eschenbach

**Eldi Grubišić Pulišelić** ..... 67

Literatur vs. Engagement. Einige Anmerkungen zu Peter Handkes  
*Elfenbeinturm*

**Anđelka Krstanović** ..... 83

Die poetische Darstellung der Macht im Werk *Das Land zwischen den  
Katarakten des Nil* von Anton Prokesch von Osten

**Martina Lučić** ..... 99

Macht versus Ohnmacht. Die Problematik der Deportation,  
exemplarisch dargestellt anhand ausgewählter Werke  
rumäniendeutscher Autoren

**Maria Sass** ..... 113

Andreas Okopenko, die österreichische Nachkriegsliteratur und das Politische

**Arno Herberth, Laura Tezarek** ..... 129

Historische Wirklichkeit im Spiegel des magischen Realismus <b>Maja Stefanović</b> .....	143
Modalitäten der Macht im deutschen Gegenwartsdrama am Beispiel von Rolf Hochhuths <i>Heil Hitler!</i> <b>Sonja Novak</b> .....	159
Über die Eigenmacht der Literatur <b>Tomislav Zelić</b> .....	175
Verräter in den eigenen Reihen: Die Darstellung der serbischen Gesellschaft in Beiträgen zur Handke-Kontroverse 1996 in serbischen Printmedien <b>Paul Gruber</b> .....	193
Die politische Anthropologie in Karl Immermanns <i>Merlin. Eine Mythe</i> <b>Zaneta Sambunjak</b> .....	213
Machtbewältigung: Heinrich Bölls literarischer Widerstand <b>Boris Dudaš</b> .....	221

# Macht und Politik in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur

## EINLEITUNG

*Jelena Knežević, Universität Montenegro, jelenak@ac.me*

*Simone Heine, DAAD, sheine@gmx.net*

*Ljubomir Ivanović, Universität Montenegro, ljubomiri@ac.me*

Der Südosteuropäische Germanistenverband (SOEGV) widmete seine 9. Jahrestagung dem Thema Politik und Macht in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur.

In der Sektion Literatur und Kulturwissenschaft wurde Literatur als Faktor bei der Prägung geistiger Haltungen diskutiert. Seit langem wird immer wieder folgende Frage gestellt: Wie mächtig ist eigentlich Literatur? Hat sie in allen Epochen eine politische Rolle gespielt – eine Rolle bei der Entstehung und Durchführung unterschiedlicher Politiken? Und wozu eigentlich Literatur? Was leistet sie für AutorInnen und LeserInnen und welchen Stellenwert nimmt sie in kulturellen, sozialen und historischen Zusammenhängen ein? Von Unterhaltung und Vergnügen über emotionale Wirkung und ästhetische Erfahrungen bis hin zu Orientierung, Erkenntnis und Wissen ergibt sich ein breites Spektrum an Antworten. Die Frage nach der Funktion der Literatur ist die Frage nach einer Kulturpolitik, mit der Literatur konform geht oder gegen sie opponiert. Sie ist gleichzeitig eng verbunden mit der Frage nach ihrer Macht, unabhängig davon, ob es sich um die tatsächliche oder erwünschte und angenommene Macht der Literatur handelt.

Dabei kreisten die Diskussionen um folgende Fragen: Was kann und was soll ‚Macht‘ und ‚Politik‘ in Hinblick auf literarische Texte oder Kunstwerke allgemein bedeuten?

Wie produktiv sind die poetischen Darstellungen von Macht und Politik in der deutschsprachigen Literatur aller Epochen – gesellschaftliche Reflexion und Selbstreflexion? Kann engagierte, provokative und beunruhigende Literatur gesellschaftliche Veränderungen in die Wege leiten? Wie sieht es mit Zensur und Autozensur sowie mit selbstbezüglichen literarischen Konzepten aus?

Welche Funktionen lassen sich der Literatur begründet zuweisen? Handelt es sich dabei beispielsweise um kognitive, emotionale, ästhetische oder andere Funktionen? Herrschen ethische Orientierung und Vermittlung von moralischen

Werten vor? Oder geht es in erster Linie um Kritik und Subversion?

Welches Verständnis von der Macht literarischer Texte haben verschiedene Literaturtheorien oder kulturwissenschaftliche Ansätze, Ethical Criticism oder Postcolonial Studies?

Welche Rolle spielten Annahmen über die Macht von Literatur in der Geschichte der Literaturwissenschaften und welche Rolle nehmen sie heute in diesen Disziplinen ein?

Die linguistische Sektion Sprachwissenschaft und Translatologie beschäftigte sich mit Macht und Politik in der Sprache bzw. von der Sprache. Systemlinguistisch wurden grammatische Phänomene als stilistisches Merkmal und Instrument in politischen Texten oder als Mittel zur Konstituierung von Macht in der Sprache bzw. Sprache der Macht untersucht. Des Weiteren wurden Rezeption und Reflexion der Sprachenpolitik im deutschsprachigen Raum analysiert. Im Rahmen der Diskurslinguistik, Pragmatik, Text- und Soziolinguistik beschäftigte sich die Sektion vor allem mit dem politischen Diskurs, politischen Metaphern sowie dem politischen und gesellschaftlichen Einfluss auf Sprache.

Auf dem Gebiet der Translatologie setzte sich die Sektion mit Fragen der Translationskultur/ Translationskulturen sowie transkultureller Kommunikation auseinander, die immer auch eine politische Dimension besitzen. Darüber hinaus wurden wissenschaftliche Untersuchungen zu Problemen des Übersetzens politischer Texte sowie der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung translatorischen Handelns diskutiert.

Im aktuellen gesellschaftlichen und politischen Diskurs weltweit, insbesondere in deutschsprachigen Ländern, kommt man an der Flüchtlingsthematik sowie Themen wie Migration und Integration nicht vorbei. Da es sich um ganz aktuelle gesellschaftliche Gegebenheiten handelt, stellen sie in der Regel keinen Bestandteil gängiger DaF-Lehrwerke dar. In der Sektion DaF-Didaktik und Landeskunde wurde daher die Frage gestellt, wie diese wichtigen Themen, welche die Lernenden unter anderem zur Reflexion und Auseinandersetzung mit interkulturellen Fragestellungen anregen, didaktisiert und mit Erfolg im DaF-Unterricht eingesetzt werden können.

Ein anderer Aspekt des Themas Macht und Politik wurde thematisiert, in dem die Einflussnahme der Politik auf das Unterrichtsgeschehen in Form von Rahmenplänen und Curricula in Vergangenheit und Gegenwart in verschiedenen Ländern der Region aufgearbeitet wurde.

Auch wurden die vielfältigen Machtbeziehungen, die in jedem Klassenzimmer auffindbar sind, diskutiert. An erster Stelle wäre die Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden zu nennen: Welche Auswirkungen haben hierarchische, egalitäre, partizipative, autoritäre und andere Strukturen auf das Unterrichtsgeschehen und den Lernerfolg? Und wie ist es um die Machtbeziehungen unter den Lernenden bestellt? Gibt es Druck in der Gruppe und/ oder

Konkurrenz oder ist das Klima eher solidarisch?

Des Weiteren setzten sich Beiträge mit der Frage nach der Integration des Themas Politik in den Landeskunde-Unterricht auseinander. Wie können die Lernenden für politische Themen motiviert werden? Welche Unterrichtsformen und Materialien eignen sich dazu, die bloße Vermittlung von abfragbaren Fakten zu erweitern?

Die Konferenz fand im November 2016 in Bar, Montenegro statt und wurde in Zusammenarbeit mit der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur der Philologischen Fakultät der Universität Montenegro organisiert. Die TeilnehmerInnenzahl belief sich auf 98 Hochschulangehörige aus den SOEGV-Mitgliedsländern, sowie aus Bulgarien, Deutschland, Österreich, Polen, Rumänien, der Schweiz und der Türkei.

Bei allen TeilnehmerInnen möchten wir uns für die gelungenen Beiträge, die angeregten Diskussionen und die wertvollen Rückmeldungen bedanken.

Nikšić, im  
September 2017

#### **DANKSAGUNG**

Großer Dank geht an den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), ohne dessen Unterstützung die Durchführung der Tagung nicht möglich gewesen wäre. Des Weiteren danken wir der Universität Montenegro, der Deutschen Botschaft, der Österreichischen Botschaft, der Konrad-Adenauer-Stiftung, der Donaueschinger Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg, dem Goethe Institut sowie der Humboldt-Gesellschaft zur Förderung der montenegrinisch-deutschen kulturellen Zusammenarbeit.



***Literaturwissenschaft /  
Literary and Cultural Studies***



## Kafkas Machtphantasien

---

*Slobodan Grubačić, Belgrad, bobo.grubacic@gmx.net*

**Abstract:** Macht ist in der Literatur des 20. Jahrhunderts ein weitreichendes, strukturierendes Thema des Denkens geworden. Für Kafka ist der Machtbegriff „soziologisch ambig“: unter den Umdichtungen der Mythen im dritten Oktavheft, eingestreut zwischen Aphorismen und erkenntnistheoretischen Betrachtungen, findet sich eine Eintragung vom 20. Oktober 1917, die mit dem märchenhaften „Es war einmal“ beginnt und ähnlich endet:

„Es war einmal eine Gesellschaft von Schurken, das heißt, es waren keine Schurken, sondern gewöhnliche Menschen. Sie hielten immer zusammen. Wenn zum Beispiel einer von ihnen jemanden, einen Fremden, außerhalb ihrer Gemeinschaft Stehenden, auf etwas schurkenmäßige Weise unglücklich gemacht hatte, – das heißt wieder nichts Schurkenmäßiges, sondern so wie es gewöhnlich, wie es üblich ist – und er dann vor der Gemeinschaft beichtete, untersuchten sie es, beurteilten es, legten Bußen auf, verziehen und dergleichen. Es war nicht schlecht gemeint, die Interessen der einzelnen und der Gemeinschaft wurden streng gewahrt und dem Beichtenden wurde das Kompliment gereicht, dessen Grundfarbe er gezeigt hatte: „Wie? Darum machst du dir Kummer? Du hast doch das Selbstverständliche getan, so gehandelt, wie du mußtest. Alles andere wäre unbegreiflich. Du bist nur überreizt. Werde doch wieder verständig“. So hielten sie immer zusammen, auch nach ihrem Tode gaben sie die Gemeinschaft nicht auf, sondern stiegen im Reigen zum Himmel. Im Ganzen war es ein Anblick reiner Kinderunschuld, wie sie flogen. Da aber vor dem Himmel alles in seine Elemente zerschlagen wird, stürzten sie ab, wahre Felsblöcke“.

**Schlüsselwörter:** Kafka, Aphorismen, Macht, Mythos, Parabel, Goethe

Kafkas Parabeln sind Narrationen, die funkenartig zünden wollen. Doch der begriffliche Inhalt dessen, was Kafka als „stehenden Sturm“ bezeichnet oder einfach als Macht der Ohnmacht, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt, ist für ihn – wie etwa für Max Webers Auffassung der Macht als System – „soziologisch amorph“, mehrdeutig, ambig. Daher bietet sich den rätselnden Lesern, die darauf erpicht sind, dieser epischen Kleinform, diesen Bonsai-Geschichten von der Macht, ein möglichst eindeutiges Gattungsgepräge abzugewinnen, mehr als nur eine plausible Lösung an. Allerdings keine Botschaft. Nichts, was sich getrost nach Hause tragen ließe – auch wenn sie zuweilen die Welt märchenhaft verspricht.

Unter den Umdichtungen der Mythen im dritten Oktavheft, eingestreut zwischen Aphorismen und erkenntnistheoretischen Betrachtungen, findet sich eine Eintragung vom 25. Oktober 1917, die mit dem märchenhaften „Es war einmal“ beginnt und ähnlich endet::

‘Es war einmal eine Gesellschaft von Schurken, das heißt, es waren keine Schurken, sondern gewöhnliche Menschen. Sie hielten immer zusammen. Wenn zum Beispiel einer von ihnen jemanden, einen Fremden, außerhalb ihrer Gemeinschaft Stehenden, auf etwas schurkenmäßige Weise unglücklich gemacht hatte, – das heißt wieder nichts Schurkenmäßiges, sondern so wie es gewöhnlich, wie es üblich ist – und er dann vor der Gemeinschaft beichtete, untersuchten sie es, beurteilten es, legten Bußen auf, verziehen und dergleichen. Es war nicht schlecht gemeint, die Interessen der einzelnen und der Gemeinschaft wurden streng gewahrt und dem Beichtenden wurde das Kompliment gereicht, dessen Grundfarbe er gezeigt hatte: „Wie? Darum machst du dir Kummer? Du hast doch das Selbstverständliche getan, so gehandelt, wie du mußtest. Alles andere wäre unbegreiflich. Du bist nur überreizt. Werde doch wieder verständig“. So hielten sie immer zusammen, auch nach ihrem Tode gaben sie die Gemeinschaft nicht auf, sondern stiegen im Reigen zum Himmel. Im ganzen war es ein Anblick reiner Kinderunschuld, wie sie flogen. Da aber vor dem Himmel alles in seine Elemente zerschlagen wird, stürzten sie ab, wahre Felsblöcke’ (Kafka 1953, 80-81).

Aus dem Bild tritt uns eine Dramatik entgegen, eine Provokation, ein Schauspiel, ein gestochener Gedanke, etwas Heiteres und Lastendes zugleich, und wir fragen uns, in welche Denkweisen, Sprachhaltungen, Seh-Störungen sind wir da hineingeraten, in welche Schläue, die auf Zusammenstöße zugeschnitten ist, die aus einem Fall des *ius divinum*, das die Beziehung zwischen Göttern und Menschen regelt, ein Prinzip ironischer Symmetrie zwischen Handlung und Behandlung, Tat und Urteil statuiert.

Sind es Prager Oberschichtenengel, die von der Höhe ihres Selbstbewusstseins heruntergestoßen und vom Anblick der Gorgo versteinert werden? Oder nur gemessene Ministranten des k. und k. Behördenhimmels? Haben wir eine Persiflage auf das Jüngste Gericht vor uns, von dem es in einem Aphorismus heißt: „Nur unser Zeitbegriff läßt uns das Jüngste Gericht so nennen, eigentlich ist es ein Standrecht“? (Kafka 1953, Aphorismus Nr. 40) Oder ist es ein Höllensturz? Wären es rebellische Engel, so stürzten sie vom Himmel auf die Erde durch einen Wolkenschacht in die metaphysische Tiefe geschmettert, wären es verdammte Sünder, und das scheint plausibler, so behielten sie auch im „Geworfensein“ ihre Form, und so führte sie ihr Sturz nicht auf die Erde, sondern ins

Unterirdische, in die Straftiefe für Wesen, die aus leicht erklärbaren Gründen des Obenwohnens für unwürdig erachtet werden.

Den genauen Inhalt dieses wie durch ein Fernrohr gesehenen Spektakels verrät, so könnte man meinen – wie in jenen frühen illiteraten Epochen die notwendig bebilderten Rechtsbücher darlegen – die Analyse der Handgesten-Sprache. Tatsächlich sind Kafkas gestische und bewusst überdeutliche Darstellungen von Hand- und Armhaltung durchwegs Sinnträger, gemalte Worte, Rollenzuweisungen. Doch er inszeniert hier kein fiktionales Geschehen mit tragfähigen Karyatiden des epischen Portals, sondern ein metaphysisches Thema mit schemenhaften Körpern, die, in ihren Scharnieren bewegt, nichts als Händchen zu halten, einen Reigen in „reinsten Kinderunschuld“ zu bilden haben.

Der Machtdiskurs ist gleichzeitig Körperdiskurs: Der Körper ist das Medium, mit dessen Hilfe Utopie, Macht und Ästhetik korreliert und durch Momente der sanften Repression in Kafkas real-utopischen Machtentwürfen sichtbar werden. Kein Zweifel: eine Art Übertreibung oder Überverrätselung ist es schon, was Kafka hier als Scheinheiligkeit der Machtinstitution inszeniert. Zugleich eine Art Vorausgabe jener intertextuellen Methoden und Spielen mit parabelartigen Strukturpartikeln, die politische Fiktion und Essay, philosophische Reflexion und mythische Leitbilder mischen, ohne die Existenz humanwissenschaftlich ergründen zu wollen.

Nach Origenes (dem Begründer der allegorischen Methode der Heiligen Schrift) hat Gott die Welt erschaffen als einen Abstieg (Katabasis) zu einer niedrigeren Stufe für böse und minderwertige Seelen, die einer groben Materie bedurften zum Dienste an der Welt. (Origenes 256-258) Stürzten Kometen auf die Erde, dann Meteorite genannt, galten sie früher meist als heilig oder als „Himmelboten“ und göttliche Objekte, ja als schutzmagisches Kometengestein wie bei Paracelsus. (253-254) Aus ihnen wurden Ritualgegenstände hergestellt. Kafka dagegen, dem schon beim Schauen, erst recht beim Niederschreiben jene Ironie das Fernrohr lenkt und die Feder, hat anderes im Sinn. Der Meister der Parabel schildert das Geschick eines Individuums, eines Kollektivsingulars, das mit seiner Existenz und den Existenzen in seiner Umgebung zerfallen ist. Anders ausgedrückt: Er schildert einen vorprogrammierten Kometenschauer in der kürzesten kosmischen Geschichte, die zugleich den raffgierigen Vollständigkeitsdrang von Epik listig beruft: nämlich die totale Gesellschaft. Daher kommt auch die totale Katastrophe nicht von ungefähr. Nicht aus heiterem, wenn auch unerkennbar unbegreiflichem Himmel.

Dass Kafka vielfach auf Topoi zurückgreift, die dem Kanon der damaligen Pflichtlektüre entstammen, ist leicht verständlich. Denn schließlich stand hier ein Bildvorrat zur Verfügung, der höchst nobilitiert war und dessen Sprache andererseits bereits geläufig und daher verständlich und also an eine gebildete Öffentlichkeit zu vermitteln war. Und doch hat man den Eindruck, dass Kafka seinen Diskurs herausholen wollte aus den Bastillen bürgerlicher Bildungskulturen.

Vom Standpunkt der positivistischen Quellenforschung allein, fern ab jeglichen germanistischen Glasperlenspiels, erscheint die Parabel lebensumständlich zugänglicher, aber nicht weniger rätselhaft. Man verfolge, akribisch und detailverliebt, ihre Entstehungsgeschichte, bishin zu den Konsequenzen, die sich für Kafka ergeben: Er las intensiv die Bücher seines akademischen Lehrers Christian von Ehrenfels, er besuchte regelmäßig seine Seminarveranstaltungen und in den Jahren vorher war er oft zu den literarisch-philosophischen Vorträgen im Haus der Apothekersgattin Berta Fanta gegangen, bei denen häufig auch Ehrenfels dabei war; er sah die Aufführung seiner *Sternenbraut* und entnahm offenbar das Schurkenmotiv in modifizierter Form dem ersten Band des *Systems der Werttheorie*:

„So etwa könnte eine Räuberbande eine bestimmte Strafe für jeden einzelnen aus ihrer Mitte aussetzen, welcher eine günstige Gelegenheit zu rauben unbenützt vorüber gehen ließe. Die durch diese Strafandrohung gestützte Norm des Verhaltens ist, wie leicht ersichtlich, das genaue Gegenteil einer moralischen Maxime.“ (Ehrenfels 128)<sup>1</sup>

Die Parallelität ist mit Händen zu greifen. Mit der einfachsten Formel könnte man das, wofür Kafka unversöhnlich streitet, die moralisch motivierte Absage an das Böse nennen. Es ist fraglich, ob an derartigen Stellen Kafkas Schurkenkonzept nicht beinahe in ein Dogma umschlägt. Doch ließe sich daraus fraglos schließen, was Kafkas Werk im Innersten zusammenhält: Es versucht hinter der sanft beharrlichen Lebenszuversicht, hinter der universellen Idylle, das böse, enigmatisch-elitäre Moment des eigentlich Sozialen herauszuarbeiten. Es variiert das Verlöschen der Individuation in seiner provokativen Asymmetrie, seiner beunruhigenden Unangepasstheit an die Gesellschaft, wobei die phantastische Überhöhung der sozialen Wirklichkeit einen verqueren magischen Realismus entfesselt. Wen oder was sieht also Kafka so kunstvoll in Gesellschaft auferstehen? Parodiert er hier nicht die Kant'sche „Gemeinschaft der Heiligen“ im freien Fall? Den sittlich-religiösen Zusammenhang des durch stellvertretende Liebe erlösten menschlichen Geschlechts, der als das „wahrhaft höchste Gut“ der praktischen Vernunft erscheint? Nun, wir werden sehen.

Vorerst ist freilich hervorzuheben, dass sich die meisten diskursanalytischen Untersuchungen an dem Begriff der Ambivalenz orientiert haben. Zum Topos der Kafka-Forschung gehört die Feststellung Martin Walsers, daß diese Prosa keine definitive Aussage bestehen lässt: „Die Zwar-Aber- und Freilich-Allerdings-Bewegungen seiner Prosa sind dazu da, das Schlimmste erscheinen zu lassen als das in diesem Augenblick Bestmögliche. Allerdings ist das Beste auch das, was, sobald es in seinem Superlativ hat erscheinen dürfen, von der keine Position bestehen lassen könnenden Prosabewegung sofort, im Erscheinens-

<sup>1</sup> Der Liste der Handbibliothek ist zu entnehmen, dass er wohl alles von Ehrenfels Erreichbare gelesen hat.

moment selbst, eingeschränkt wird, bis es gänzlich zerrieben ist und so wiederum das Schlimmste konstatiert werden muss. Aber doch auch nur, damit ihm widersprochen werden kann.“ (Walser 44).

Kafka mit Adorno lesend, deutet Walser auch den biografischen Kafka, als ob der grammatische Habitus identisch wäre mit dem psychologischen.<sup>2</sup> Das ist Psychologismus der reinsten Art. Verdienstlich bleibt zwar, die ambivalente Erzählstruktur gezeigt zu haben, doch es fehlt so vieles in dem, was eine Topographie von Kafkas Seele zu sein vorgibt; andererseits kann kein einzelnes Modell den Gesamteindruck erschüttern: Alles, worüber Kafka schreibt, aktualisiert sich, weil er nichts schreibt, was nicht strategisch gegen einen spezifischen ästhetischen oder ethischen Konsens gerichtet ist. Seine Art, metaphorisches Sprechen wortwörtlich zu nehmen, ihm das verborgene Körpergeschehen abzulauschen, ist unnachahmlich, wenngleich oft nachgeahmt.

Wie sieht das nun in den narrativen Sequenzen aus? Was geschieht mit der Verschmelzung von Plastizität und märchenhaft inszeniertem Ereignis beim „kleinsten Kafka“, der seine Prosa povera von unterschiedlichen Ecken aus in verschiedene Hefte zerlegt hat, um sie kapitelweise zu Konvoluten zu ordnen? Wenn schon Stichworte wie vergebliches Streben und menschliches Scheitern fallen, läge da nicht eins von Kafkas komplex gebauten und in seinen mythischen Assoziationen raumgreifenden Werken näher? Die alte, romantische Idee von reiner Literatur mag hier mitgewirkt haben, der Wunsch nach einer Arte povera, ohne Intrige und ohne „transzendente Topografie des Geistes“ von der noch Lukács' schwärmte, dafür mit einem Hauch von Blütenstaubfragmenten, einer sanften Verneigung vor den Aphorismusbüchern dieser Welt. Im Hintergrund vielleicht die Hoffnung, das Erzählen ohne Gepäck führte tiefer hinein in das verborgene Wahrheitszentrum der Literatur. Nun sind aber, wie schon Bruno Bettelheim feststellte, moderne Märchen „literarische Phänomene und keine therapeutischen“; sie schildern „Probleme, die für die ganze Menschheit gültig sind“.<sup>3</sup>

Unübersehbar und unverkennbar ist hier der politisch brisante Resonanzraum. Das Fragwürdige wird selbstverständlich: die „schurkenmäßigen“ Handlungen, die die Gemeinschaft als Werte, als Positivität alltäglicher Lebenshaltung anerkennt, und die offenbar das Fortbestehen der Gemeinschaft gewährleisten, werden für „gewöhnlich“, „üblich“, ja für „selbstverständlich“ erklärt. „Alles andere wäre unbegreiflich“, heißt es im Text, „werde doch wieder

<sup>2</sup> Ein Beispiel ist die „Interlinearübersetzung“ der in den Briefen dokumentierten Lebenssituation: Kafka 1923 mit Dora in Berlin, mittellos, bettlägerig; das Telefon ist unten in der Halle, „recht unangenehm“, schreibt er, „und doch wieder sehr angenehm, weil es das Telephonieren fast verhindert“. Aber dann endet er doch sozusagen kafkaisch in einer nicht mehr aufhebbaren Schreckvorstellung: „Was täte ich, wenn Prag anläutet und Dora wäre nicht zu Hause“ (Walser 44).

<sup>3</sup> Bruno Bettelheim bei seiner Wiener Vorlesung am 22. Oktober 1987.

verständlich“. Nicht nur gibt sich das Unbegreifliche für das Begreifliche aus, das Ungewöhnliche für das Selbstverständliche, wirksamer noch ist diese ironische Distanzierung, die in Form der Fernstellung den Begriff des Verständig-Werden mit stilistischen Mitteln ereilt. Betont, aber ganz am Schluss stehend, gibt die Verständigkeit selber zu, dass sie ein leeres Wort sei.

Ein besonderes Merkmal der gesellschaftlichen Syntax ist auch die rhetorische Frage „Wie? Darum machst du dir Kummer?“. Sie setzt die Zustimmung der Gemeinschaft voraus. Das Gesagte entspringt dabei nicht dem einmaligen, unwiederbringlichen Augenblick, der letztlich unaussprechlichen Individualität; es ist vorgebildet, übernommen, das Soziale ist ihm eingeprägt; es artikuliert basale, wenn auch problematische Wertüberzeugungen, hinsichtlich deren eine Gemeinschaft einhellig denkt, ja mehr noch: über die diese Gruppe ihre soziale Synthesis vollzieht als eine Einheit des Fühlens oder als eine Solidarität des Lebens. Sie spricht mit dem Beichtenden, als spräche sie mit einem infantilen Wesen ohne Eigenschaften. Und dieses Wesen wird seinerseits dissoziiert: Es ist keine feste Persönlichkeit, vielmehr die momentane Konstellation im Zusammenhang mehrerer Faktoren, die selbst nichts Individuelles darstellen. Wird dieser Zusammenhang in letzter Instanz doch für zerbrechlich gehalten, was das Bild des Zerfalls mehr als deutlich zu suggerieren scheint, dann wird auch das Band der Brüderlichkeit in der sentimental-kitschigen Reigen-Metapher zu einer bloßen Äußerlichkeitsbeziehung zwischen Subjekt-Atomen, die einander gleichberechtigt, aber auch im Wortsinne auch gleichgültig sind.

Was ein solches Theorem politisch bedeutet, hängt davon ab, wie sehr es den Lesern gelingt, in diesem Dokument eines symbolischen Paktes, die doppelte narrative Buchührung ständig mitzureflectieren: die Differenz von realer und imaginierte Krudelität. Die Schwierigkeit besteht dabei oft darin, dass in der Topologie des Psychismus beide Register aufeinander verweisen: Ähnlichkeiten sind ohne Differenzen nicht möglich und umgekehrt. Mit der Respektlosigkeit der Nachkommen löst jeder sich aus dem Text heraus, was ihm einleuchtend erscheint und überantwortet den Rest der Verdammnis. Doch das Ganze als Vorgang, als Spektakel am Himmel sich bildhaft einprägsam abspielen zu sehen, macht das narrative Phantasiestück so interessant und im sozialpsychologischen Sinne auch im Detail hermeneutisch ergiebig.

In ein gesellschaftliches Moment ist auch jene Rhetorik des Verhörens verwandelt, die den Lesern Kafkas früh aufgefallen ist, jenes für Kafka so charakteristische und ambivalente pseudoforensische Verfahren, welchem seine Gestalten unterworfen werden. Und sie selbst lässt er schrumpfen zum winzigen willenlosen Ding, fremden, undurchsichtigen sozialen Energien ausgesetzt. So sehr nun das Ganze dieses Verfahrens als gesellschaftlicher Prozess erscheint, und so sehr die einzelnen Momente dieses Prozesses vom bewussten Willen und besonderen Zwecken der Individuen ausgehen, so sehr erscheint die Tota-

lität dieses Prozesses als ein objektiver Zusammenhang, der naturwüchsig entsteht; zwar aus dem Aufeinanderwirken der Individuen hervorgeht, aber weder in ihrem Bewusstsein liegt, noch als Ganzes unter sie subsumierbar ist. Ihr eigenes Aufeinandertreffen produziert ihnen eine über ihnen stehende, fremde gesellschaftliche Macht; ihre Wechselwirkung als von ihnen unabhängigen Prozess und Gewalt.

Es sieht sogar aus, als habe Kafka mit seiner Parabel eine Kontrafaktur geschrieben zu einer ganz bestimmten Spießbürgersatire mit beunruhigten Ruheständlern, die den sanft manipulierten Paternalismus, die sanfte Dressur nicht durchschauen. Wie dem auch sei, die soziale Beziehung der Individuen zueinander als verselbständigte Macht über den Individuen, werde sie nun vorgestellt als Naturmacht, Zufall oder in sonst beliebiger Form, ist notwendiges Resultat dessen, dass der Ausgangspunkt nicht das freie gesellschaftliche Individuum ist. Ein anti-subjektivistischer Grundzug bestimmt hier die Erzählweise, welche die Rituale eines entindividualisierten Schurken-Ordens zelebriert, vor allem aber die Hilflosigkeit des einzelnen gegenüber den Sprach- und Handlungsmustern der anderen, mit denen sie ihm begegnen, die sie ihm gestatten – als erhöhen sie den Einspruch gegen das Subjekt, es wäre noch etwas gutzumachen von dem uralten Unrecht, ich überhaupt zu sein.

Kafka lässt die „Handlung“ dieser stenopoetischen Kürzestgeschichte verschwinden in der mythischen Natur, in ihrer schlechthin ungeschichtlichen Form der riesigen Steinmassen – eine surrealistische Vorstellung, die, als Metapher verbrämt, zusammen mit dem Bild der Auferstehung zum Teil mythologisch inspiriert ist, zum Teil aber aus der säkularisierten christlichen Sphäre zu stammen scheint. Alles Vorherige ist, mit dem bloßen Stichwort des Absturzes darin aufgegangen, als wäre es nie gewesen. Doch der metaphysischen Realität der Subjektgemeinschaft, diesem ins Mythische erhöhten Sozialmodell – das auch als eine Art Club auf Gegenseitigkeit funktioniert, in dem sich die Mitglieder auch in extremis zuflüstern: Wir gehören zusammen, wir halten zusammen – dieser Sozietät also wird nun eine neue Form von Sein zugeschrieben: in der anorganischen, alles Geschichtliche überdauernden Form von Felsblöcken. Die Subjekt-Atome werden durch den unendlichen Raum zerstreut, jedes für sich, unzerstörbar, in sich gleichartig, begrenzt und unteilbar, bis ihr Zusammentreffen, so könnte man nach analoger atomistischer Vorstellung meinen, zur Bildung von Dingen und Welten führt.

Aus dem Prinzip, dass nichts Seiendes vergehen könne, könnte man den Schluss ziehen, dass nur noch eine zeitliche Umkehrung denkbar wäre: die Gesellschaft von Schurken tritt aus den Felsen wieder hervor – in vollendeter Sündhaftigkeit, wie wiederum Lukács gesagt hätte – zwar im Blick auf ein Jenseits, aus dem sie aber wieder herausfällt und den alten Kreislauf nur aufs neue beginnt in einem unentrinnbaren ewigen Zirkel – gemäß jener Idee eines triadi-

schen Rhythmus von Ursprung, Verfremdung und Wiedergeburt. Sich dieser interpretatorischen Freiheit völlig zu überlassen, verbietet zunächst die eschatologische Ironie, die über dem Ganzen zu liegen scheint.

Das Bild des Zerfalls, vollends lachhaft und ernsthaft zugleich, enthält in sonderbarer Verschränkung das Unbedingte und Bedingte, das heiter Klare und das zerstörend Ungeheure, es trägt eine auf den Unterschied von Erscheinung und Realität nicht angewiesene Evidenz und macht im Gewand des Es-war-einmal-Erzählens jeden Umweg um das Zentrum des Ernstes möglich.

Wer könnte mit Sicherheit ausschließen, dass Kafka nicht auch ein wenig an die Titanenstürze gedacht hätte? Unterschiede und Analogien liegen auf der Hand: Den Besucher etwa, der in der Sala dei Giganti im Palazzo Te in Mantua steht, erfasst dagegen ein leichter Schwindel angesichts des freskierten Dramas, das um ihn wogt und brandet und alles mitzureißen scheint. Säulen bersten, Torbögen stürzen ein, Architrave segeln durch die Luft. Und diejenigen, die diesen Untergang angezettelt haben, schweben drohend triumphierend über dem Desaster und kennen keine Gnade. Die Götter des Olymps zerstören die Titanen, die es gewagt haben, sich gegen Zeus und sein Reich zu erheben. Auch hier wird ein Herrschaftsdiskurs abgebildet, denn die Giganten werden unter den Trümmern ihrer eigenen Architektur begraben.

Allerdings: wenn Giulio Romano in seinem Panorama-Bild die Titanen unter der einstürzenden Architektur begräbt, dann ist das freilich auch jenseits der für die Gegenwartspolitik benutzten Mythologie und des lokalen Kunstprogramms, ein kräftiger Hinweis in eigener poetologischer Sache. Zum Einsturz hat er die Architektur der Antike und Renaissance zwar nicht gebracht, aber er hat ihre Formen aufgebrochen und ihre Versatzstücke neu und spielerisch respektlos verwendet. Nicht anders bei Kafka, der die berühmte These Wilhelm von Humboldts – „Die Kunst besteht in der Vernichtung der Natur als Wirklichkeit und in ihrer Wiederherstellung als Produkt der Einbildungskraft“ – so ergötzlich pessimistisch-ironisch variiert.

Kafka hat ein Modell entwickelt, das gesellschaftliche Phänomene mit den Begriffen der Macht und der Zerstörung zu fassen sucht. Das Feld der Macht und ihrer Ausübungen wird dominiert von Zwang-Formen, die das principium individuationis – in vielen Fällen kaum merklich, aber zielstrebig – untergraben, unausbleiblich zerstören. „Alle Tugenden sind individuell“, schreibt Kafka, „alle Laster sozial“. Als strukturierendes Thema des Denkens bestimmen sie praktisch alle Modi des menschlichen Zusammenlebens und bedingen auf unterschiedliche Weise das Entstehen von Diskursen mit ausdifferenzierten persönlichen und sozialen Einflusspotenzialen.

Kein Wunder, dass Kafkas Oxymora und labyrinthische Denkmuster im Zeichen einer zynischen Kritik des eschatologischen Denkens postum eine exemplarische, globale Verbreitung gewannen: Die Welt anonymer Überwachung,

„stehender Sturm Lauf“ und atemloses Laufen nach einem Kreisel, das für die Philosophie steht, der Käfig auf der Suche nach einem Vogel, die Ungeziefermenschen und überzählige Landvermesser, das Schloss als entorteter Ort, der die Entfremdung versinnbildlicht. „Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß“ (Kafka 1970, 195–205) – dies sind nur einige der Formulierungen und Gedanken, die zum Vorstellungsfundus ganzer Generationen von Lesenden wurden.

Denkt man etwa an die Kurzgeschichte *Gemeinschaft*, die genau zwei Jahre nach der *Schurken-Parabel* entstanden ist, so fällt das analoge „fortwährende Beisammensein“ der fünf auf, die es gleichwohl hinnehmen, sich aber weigern, einem sechsten dasselbe Beisammensein zu gewähren, diese Paria-Situation des Außenseiters, der sich anbieten möchte. Die Skizze lässt wichtige Strukturen anklingen, die deutliche Verbindungen zur Erzählprosa zeigen: Die Auseinandersetzung zwischen Einzelem und Gesellschaft, die Skepsis gegen die Identität des Ich, das bildliche Umschlagen der Subjektivität in ihr Gegenteil, in die stumme und starre Objektivität der Dingwelt; auf der formalen Ebene aber die Neigung zur Parabolik und Chiffrierung, der Versuch, alles Abstrakte, Gefühletes und Gedachtes, in visuelle Bilder zu verwandeln.

In mancherlei Hinsicht dürfte daher einleuchten, was Kafka den *Schurken* nachsagt. Im Lande herrsche eine Gemeinschaft ohne feine Unterschiede, die große Versöhnung eben, Freund und Feind miteinander verschleimt. Einleuchtend auch, dass die repressive Struktur der herrschenden Moral der einzige Grund sein kann, weshalb sie „immer zusammenhalten“. Doch ihr „Aufstieg im Reigen zum Himmel“ ist nicht nur ein provokantes Motiv der Entindividualisierung. Im parabelartigen Text balanciert es zwischen Pathos und Lächerlichkeit und macht aus dem „alltäglichen Wunderbaren“ ein Rätsel – eine Methode, die viel mit Joyce' Epiphanien, mit Benjamins „profaner Erleuchtung“ zu tun hat.

Das poetisch surreale Bild bestimmt zugleich das Feld der Zerstörung. Der Versuch nämlich, das Absolute zu erreichen, den Riss der Existenz zu schließen, endet als Zerstörung der sozialen Ordnung: der Bruch, der wörtliche Riss verhindert den falschen Einklang. Allzu gern, klagt Kafka, wird der Umstand übersehen, dass die soziale Welt eine wahnsinnige Welt ist und dass ihre ätherischen Formen nur eine dünne Schicht über infernalischen Abgründen bilden. Offenbar interessiert auch hier die Grenzsituation, das Sprengen des geschlossenen Systems, der Modus des Zerfalls und des Untergangs, bei dem die Blickwinkel und Größenverhältnisse unserer eingespielten Welt-Anschauung ungemütlich verwackeln. Das Phantastische wird als bestimmtes Stilmittel eingeführt, das dem Rezipienten zu erkennen gibt, dass das Geheimnis des »Zerfalls« – unausgesprochen – im innerlich zermürbten, ethisch zersetzten Zusammenhalten

und der flugartigen Bewegung selbst liegt, den gefundenen »Standpunkt« immer wieder von neuem zu revidieren. Dabei bedient sich Kafka des Begriffs des Heiligen, des Himmels, der, aus dem Religiösen abgeleitet, ästhetisch mit dem Begriff des ethisch Erhabenen, soziologisch und politisch dagegen mit falschen Idolen und Mythen verglichen werden kann. Das Heilige partizipiert am erhöhten Profanen. Kafkas Machtphantasie arbeitet mit Übertragung religiöser Phantasie, der einzigen Phantasie mit Absolutheitsanspruch.

Ein Ort, an dem die Übertragung geschieht, ist auch der Mythos. Kafka amalgamiert im Grunde Mythologeme und ritualisierte Textbestände – ja sogar jenen Ein-Satz-Mythos bei Lukas: „Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz“ – wörtlich oder assoziativ kryptisch, auch wenn hier nicht genau feststeht, was in den Einzugsbereich der Verfluchung fällt. – Das ist kein Novum bei Kafka. Zwar besteht bekanntlich der künstlerische Neuansatz dieser Schaffensphase darin, dass er sagenhafte und literarische Überlieferungen zu gleichnishaften Gebilden umformt, doch er behandelt die überlieferten Mythologeme fast durchgehend ironisch. Während die Sirenen und Odysseus – in den zur gleichen Zeit entstandenen Parabeln – Beispiele der Entmythologisierung der Überlieferung, der Aufhebung des Mythos und zugleich eine paradoxe Deformation des klassischen Motivs darstellen, wird hier das alltägliche Betragen, der Alltagsmythos gleichsam, nicht nur destruiert oder demontiert, sondern potenziert.

Dergestalt verdeutlicht die Skizze das Zusammenwirken zweier totalitärer Bereiche mythischer Abhängigkeit des Einzelnen: von der über sein Schicksal waltenden Gemeinschaft einerseits und von der übergeordneten, alles beherrschenden Natur andererseits. Durch die Entfremdung hindurch enthüllt sich das gesellschaftliche Verhältnis als blind naturwüchsiges, und die „reinste Kinderunschuld“, welche der auffliegende Reigen in dieser Beschreibung annimmt, ist die hoffnungslose ihres Scheines.

Sisyphos war, das wird oft vergessen, bereits tot, als er sich an sein sinnloses Unterfangen machte. Kafka deutet unterschwellig nicht nur die soziale Dimension der vergeblichen Anstrengung an. Die Fahrt zum Himmel gibt der Parabel eine Dimension der Entwicklung und Spannung, die den repetitiven Irrfahrten des Sinnlosen meist fehlt. Sie zeigt mit leichter Ironie, daß hier auch der Gedanke der Apokatastasis, der möglichen Wiederherstellung der alten Ordnung, ja der ganzen Schöpfung, listig mitschwingt, einschließlich der Sünder, Verdammten und Dämonen. Er stellt einerseits ironisch den Gedanken der Apokatastasis in Frage und rettet ihn zugleich durch eine Art ästhetischen Gewaltakt.<sup>4</sup> Ferne, getrennte Bereiche werden durch die Reigen-Metapher zusam-

---

4 So wird, diskursanalytisch, als Ergebnis nur festzuhalten sein, dass Kafka das Motiv des Verlöschens im „unerklärlichen Felsebirge“ aus der im Oktavheft unmittelbar vorhergegangenen Mythe vom Prometheus fortsetzt, variiert und auf unvergleichliche Weise inszeniert.

mengebracht, ohne dass sie – und das macht die Wirkungskraft des sorgsam gewählten Bildes – wieder geschieden werden könnten. Zwischen dem Modell gesellschaftlicher Modellierung und dem mythischer Transformation konstruiert Kafka eine antinomisch grinsende *analogia entis*, aber der Platonische Chorismos, wie noch zu zeigen sein wird, klafft noch weiter auseinander, denn die Herstellung einer vernünftigen Ordnung auf Erden wäre für Kafka: „Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern“. (Kafka 1953, 80-81, Aphorismus Nr 15)

Sucht man nun nach analogen Aussagen abseits dieser rücksichtslos eigensinnigen Imagination, so stößt man auf die Worte der Panthalis, der Begleiterin der schönen Helena, im zweiten Akt der Faust-Dichtung Goethes, am Schluss des zentralen Aktes; „Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,/ Gehört den Elementen an; so fahret hin“ (9981). – Das Diktum bezieht sich auf die Choretiden, die trojanischen Mädchen, die sowohl das Mittelmaß des Lebens als auch Mangel an Individualität und Fehlen der Gestalt verkörpern, und die, schon im Leben unpersönlich, elementisch, wieder zum Element werden. Sie sind keine „Personen“ (9986), und sie werden zu Oreaden – von „Felswänden“ ist die Rede (9999) – weil sie keine Entelechie, keine emporsteigende organische Einheit darstellen.

Steckt aber in unserem Text tatsächlich ein Reflex der Lektüre Goethes? Es handelt sich offenbar weder um eine einfache Rezeption dieses Mythologems, noch um ein mystisches Wiederauftauchen uralter pelagisch-tellurischer Mythen, die Kafka aus einem angeborenen, untergründig mythischen Ahnungswesen heraufbeschworen und erneuert hätte, sondern um den Versuch, die Geschichte in das Nicht-Geschichtliche einzubetten, in ihm aufgehen zu lassen. Noch weniger geht es Kafka um eine Reduktion des Gegenwärtigen aufs Uralte und Gleichbleibende; ganz gewiss zeitigt ihn keine Gier nach psychologischen Archetypen, sondern ist er insofern surrealistisch, als er das Verstehen selbst zum mystifizierten Gegenstand der Darstellung macht.

Das Thema Zeitliches und Überzeitliches, Elementares und Geistiges, Natur und Entelechie erscheint bei Kafka anders beleuchtet und fokussiert – in neuer, andersartiger Spiegelung. Es fehlt vor allem der ekstatische Untergang. Die Verwandlung der „gefallenen Geister“ ins Natürlich-Wüchsige geschieht ohne kosmisches Schaudern. Doch es geht um analoge Verwirklichungen des einen mythischen Schemas der Reinkarnation, die das eine Mal aus den Elementen aufsteigt und – wie es bei Goethe heißt – „auf der heiteren Oberfläche des Lebens“ bleibt (Eckerman, Gespräch vom 29. [25.] Januar 1827), das andere Mal den Alltag durch immer neue Verkörperungen des „Schurkenmäßigen“, und das heißt des „Üblichen“ und „Gewöhnlichen“, bestimmt.

Diese skeptisch-ironische Attitüde fortifiziert bei Kafka das Leben des Mythos in einem neuen Aggregatzustand, der in seiner trivialisierenden Beschrei-

bung nicht nur märchenhafte Züge annimmt, sondern auch infantiles Kolorit zeigt. Da vergisst auch der Pessimist, dass er einer ist. Denn einerseits kommt er in einem provozierend ironischen Zustand zur Erscheinung – als ein von der Welt unberührtes und doch aus ihr hinausgeborenes, ja hinausgefahrenes Sein, andererseits aber ist er von einer paradoxen Kollision gekennzeichnet.

Das Pluralsubjekt, der Schurken-Orden nämlich, erscheint als Endprodukt und Keimzelle zugleich, als Anfang und Ende einer Geschlechterreihe, deren Auferstehung eigentlich als Verschwinden inszeniert wird. Damit will Kafka dem Leser gleichzeitig noch eine Einsicht vermitteln. Die Pointe ist zu ahnen: Was durch diese „Auferstehung“ verheißen wird, ist freilich nicht die Ankunft des Ewigen bei den Menschen, auch nicht der Eintritt eines wie immer gearteten Menschenschlages ins Ewige, sondern es ist die Wiederkehr der „vergeblichen, „überflüssigen“ Existenz aus dem Anorganischen, aus dem Gestein, und zwar als Pathogenese des falschen Lebens. Dergestalt wird sie zur negativen Ewigkeit.

Wie also ist das perennierende Fortsetzen des Wechsels dieser einander herbeiführenden Bestimmungen zu erklären? Dialektisch gesprochen: mit bemerkenswertem Nachdruck schildert Kafka die „schlechte“ oder „negative Unendlichkeit“, die Negation des Endlichen, welches aber „ebenso wieder entsteht, somit ebenso sehr nicht aufgehoben ist“ (Hegel §§ 93-94). Psycho-sozial gesprochen: Alles was in diesem anschaulichen narrativen Modell zum Vorschein kommt, thematisiert im Grunde eine psychosoziale Unauflösbarkeit. Poetologisch gesprochen: wenn von der alten Parabel gesagt wird, sie werde von ihrem Ende her konstruiert“ (Miller202), so lässt sich für die Parabel Kafkas eher sagen, sie werde von ihrem Ende her zerstört – bildlich und sinngemäß (Horvat 225). Mythologisch gesprochen: dies ist kein Mythos der endgültigen Heimkehr ins Ursprüngliche, sondern der ewigen Wiederkehr „des längst gewohnten, des alltäglich Gleichen“.

Daher ist auch der Grund, weshalb an die Stelle des Alltagsmythos die spektakuläre kosmische Erscheinung tritt, weder als Vordeutung auf nahe geglaubte apokalyptische Ereignisse, noch etwa als bloßes Überhöhungsmittel und letzte Steigerung des Inhalts zu deuten. Mit Recht betonte schon Wilhelm Emrich, dass Kafka kein Wiederentdecker uralter Mythen, sondern Moralist im strengen Sinne sei (Mann/ Rothe 201). Obwohl der märchenhafte Beginn den Eindruck erweckt, dass es nie viel anders war, enthält das ganze Bild mehr als den fatalen Befund menschlicher Determination, deren vorgegebenen Spielraum Handlungen gleichsam nur erfüllen. Es ist ein gegen die allgemeine Nivellierung durch den Alltag gerichtetes Geschehen, das als allgemeine Bestimmung der condition humaine ins Gleichnis überführt wird. Dies erklärt sich, erstens, aus Kafkas Neigung, noch das unbedeutendste Alltagsdetail auf seinen möglichen Bezug zur Sinnesmitte des Weltganzen hin zu untersuchen und zweitens aus seinem Bedürfnis, den erkenntnisproblematischen Aspekt fast nur im Zusammenhang mit moralischen Überlegungen zu formulieren.

„Die Nivellierung ist richtig, vielleicht, aber eine so weitgehende Objektivierung hebt alle Lebensmöglichkeiten auf“, so lautet eine Eintragung in den Fragmenten aus Heften und losen Blättern, und im selben Zusammenhang heißt es noch: „Ich sagte: ‚Es ist nicht so arg, alle sind so‘, machte es aber noch ärger dadurch“ (Kafka 1953, 169). Identisch oder verwechselbar ähnlich sieht dieser Satz jener Szene des Verhörens vor dem Schurkentribunal. Aber die phantastischen Formen, in denen Kafka seine Ansichten niederlegt, umhüllen auch den prinzipiellen Gedanken einer gesetzmäßigen Abfolge der Verwandlungen und einer fortwährenden Ausgleichung zwischen ihnen. Sie schlagen mehrere assoziative Brücken vom betrübten Jetzt zum ebenso resignierten Vergangenheits- und Zukunftsaugenblick, der war und wiederkommen mag. In einem sich immer wiederholenden Rhythmus erzeugt sich das „Gewöhnliche“ aus dem Materiellen und lebt wieder auf, um, ein Pluralsubjekt, neu daraus zu entstehen.

Auch in Faust II gibt es keine Charaktere mehr, vor allem im Helena-Akt, wo sich die verschiedensten Zeiten und Räume überschneiden und überlagern. Doch bei Goethe dominiert noch der Gedanke, eine Große Entelechie werde wohl auch nach dem Tode als solche weiterleben. Aus den Elementen hatte sich einst auch Helena herausgehoben. Kafkas Helden dagegen scheitern im „Versuch, hinter ihre Existenz zu kommen, zur Welt zu kommen, d. h. noch einmal geboren zu werden“ (Kurz/ Frank 202).

Und das Ich, das zerstört werden muss, um zur Erkenntnis zu gelangen, stellt zugleich das Hindernis dar, sich zum ewigen Leben zu nähern: „Die Erkenntnis ist gleichzeitig beides: Stufe zum ewigen Leben und Hindernis vor ihm“, heißt es in einer späteren Eintragung, „so wirst du dich, das Hindernis, zerstören müssen, um die Stufe, das ist die Zerstörung, zu bauen“ (Kafka 1953, 169). Die Aufwärtsbewegung von den Elementen zur Gestalt, die Seelenwanderung also, gelingt nur den „Gewöhnlichen“, den Schurken, dem Pluralsubjekt, das es zur Erkenntnis nicht bringt.

Die Umwandlung, welche das Mythologem bei Kafka sowohl im Sinne der kosmogonischen Phantasie als auch in demjenigen der ethischen Deutung erfahren hat, drängt auf eine Zuspitzung hin, die wiederum ein Aphorismus zu veranschaulichen scheint. Kafka selbst definiert, dass viele Tote der Ewigkeit keinen Schritt näher kämen, weil es ihnen nur um die Rückkehr ins Leben, nicht um ein höheres Leben zu tun sei: „Viele Schatten der Abgeschiedenen beschäftigen sich nur damit, die Fluten des Totenflusses zu belecken, weil er von uns herkommt und noch den salzigen Geschmack unserer Meere hat. Vor Ekel sträubt sich dann der Fluß, nimmt eine rückläufige Strömung und schwemmt die Toten wieder ins Leben zurück“.

Da vergisst auch der Optimist, dass er einer ist. Alles hat seinen Preis. Umsonst ist nur der Tod. Und der kostet das Leben. Derlei Binsenwahrheit führt

uns zwanglos zu der Frage, auf welche Weise Kafkas Machtphantasien in der neuen alten Welt den dunklen Grund der sozialen Existenz erhellen. Gleich wie Freud, sieht Kafka in der Negation das Prinzip, das stärker affirmiert als die Position selbst (Kurz/ Frank 96). Ziel dieser Technik ist die Aufhebung der Positivität alltäglicher Lebenerfahrung. Das wäre, für den, der sie braucht, die Botschaft dieser Parabel.

Doch damit nicht genug, denn weder Individuierung noch Verdinglichung gesellschaftlicher Formen unterliegen in Kafkas Werk einem geschichtsphilosophisch fassbaren Prinzip des höheren Ausgleichs. Bekanntlich denkt Kafka häufig in Konstellationen, in denen gegensätzliche Elemente gleichzeitig da sind und in ihrem Zusammenhang und ihren Widersprüchen gesehen werden wollen. Auch hier organisiert er die mythischen Konstellationen so, dass sich die alternativen Entwürfe überlagern. Doch die Form der Vergesellschaftung, welche die Geschichte vorantreibt, verselbständigt sich gegenüber Zwecksetzungen des persönlichen Willens. Kafka liegt es fern, eine notwendige Dialektik dieser Entwicklung zu postulieren. Für ihn findet keine Steigerung der Entfremdung, keine Zuspitzung der Krisen zum Umschlag in eine „humanisierte“ Gesellschaft statt.

Die Welt ändern? Die Gesellschaft verändern? „Literatur kann die bestehende Ordnung nicht ersetzen, nur verletzen“, bemerkt Kafka in einem Aphorismus. Zumal das ohnehin in der symbolischen Dimension geschieht. Was hier den Schurken widerfährt, stützt nun gar aus kosmischer und aus mythologischer Warte die Behauptung, der Autor inszeniere hier im kindisch-märchenhaften Diskurs eine hintersinnige Parabel über die Macht. Folgerichtig versucht Kafka, die selten zitierte Parabel gerade eben mit mythisierenden Mitteln aus der suspekt gewordenen Höhe der mythischen Verkündigung herunterzuholen. Er hat sie im selben Zug – in dieser phantasmatischen Form – auf die Ebene einer grandiosen ‚ontologischen Struktur der menschlichen Welt‘ gehoben. Hierbei stellt sich heraus, dass die Macht auf einem symbolischen Pakt beruht. Das heißt, vereinfacht gesagt: Macht kann nur kommunikativ entschieden werden.

Zum aktiven Engagement fühlte sich Kafka nicht berufen. Unverkennbar sind dagegen seine Prosa-Grimassen: ruckartige Mutation und Umstellungen im Menschenbild, die Sprache des Körpers als Symbol für verfehltes Denken; seine poetisch surrealen Bilder mit subtilen, sogar lautlosen und physisch versteckten Formen der Gewalt, die sich von keiner Inhaltsästhetik aufschlüsseln lassen. Geschrieben in einer Zeit, in der die Kunst auf Bewusstseinsweiterung zielte, verknüpfen seine Texte Antipsychologie (Zum letzten mal Psychologie!) mit Revolte gegen jeglichen Intellektualismus, vorerst freilich gegen ein Schreiben, das mit Erklärungen psychoanalytischer oder sozialpolitischer Tradition arbeitet. Was bleibt, ist das quälende Paradox, dass sich Kunst und Leben nicht ineinander übersetzen lassen: „Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendetes-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts“ (Kafka 1970, 195-205).

**Literatur:**

- Eckerman, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens - Kapitel 79, Donnerstag abend, den 29. [25.] Januar 1827.
- Ehrenfels, Ch. v. System der Werttheorie, II Bd. (Grundzüge der Ethik), Leipzig, O. Reisland 1898.
- Hegel, G. W. F. Enzyklopädie § 93, § 94.
- Horvat, D. „Der kleinste Kafka“, in: Kafka-Nachlese, Stuttgart 1988.
- Kafka, Franz. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1953.
- Kafka, Franz. Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1970.
- Kurz, Gergard / Frank, Manfred. „Ordo inversus“, in: Geist und Zeichen, Heidelberg 1977.
- Mann, O. / Rothe W. (Hrsg.) Dt. Literatur im 20. Jh. Strukturen und Gestalten, Bern-München 1967.
- Miller, N. „Moderne Parabel“. In: Akzente, 1959, Heft 3.
- Origenes, De principis, III, 5, 4. In: F. Crombie, The writings of Origenes, transl., Edinburgh 1871, I.
- Paracelsus, De meteoris, I, 5 (ed. Sudhof), XIII.
- Walser, M. „Verschollenes in einem Prager Antiquariat entdeckt. Kafkas Stil und Denken“, in: Zeit, 26. Juli 1991.

**KAFKA'S FANTASY ABOUT POWER**

Power has become a far-reaching, structuring theme of thought in the literature of the 20th century. For Kafka the concept of power is “sociologically ambiguous”: among the transitions of the mythenes in the third octave-book, interspersed with aphorisms and epistemological theories, there is an entry from October 20, 1917, which has a fairytale begin “There was once” and it ends similiary:

“There was once a community of scoundrels, that is to say, they were not scoundrels, but ordinary people. They always stood by each other. If, for instance, one of them had made a stranger, someone outside their community, unhappy in some rather scoundrelly way—that is to say, again, nothing scoundrelly, but just what is usual, just the normal sort of thing—and he then confessed to the whole community, they investigated the case, judged [72] it, imposed penances, pardoned, and the like. It was not badly meant, the interests of the individual members and of the community as a whole were strictly safeguarded, and he who was supplied with the complementary color to the color he had shown:

“What? You mean you are upset about that? But what you did was a matter of course, you acted as you were bound to. Anything else would be incomprehensible. You are in a nervous condition, that’s all. Pull yourself together and be sensible.” So they always stood by each other, and even after death they did not desert the community, but rose to heaven dancing in a ring. All in all it was a vision of the purest childlike innocence to see them fly. But since everything, when confronted with heaven, is broken up into its elements, they crashed, true slabs of rock.”

**Key Words:** Kafka, Aphorisms, Power, Myth, Parable, Goethe

## Rumäniendeutsche Schriftsteller im Visier des kommunistischen Geheimdienstes Securitate

Stefan Siennerth, München, stefan.siennerth@web.de

**Abstract:** Nachdem die Nobelpreisträgerin für Literatur Herta Müller 2009 ihre vom rumänischen Sicherheitsdienst angelegte Akte zunächst in der Wochenschrift DIE ZEIT und danach in ihrem Buch *Cristina und ihre Attrappe* oder *Was (nicht) in den Akten der Securitate steht* publik machte, ist die Observierung der rumäniendeutschen Schriftsteller durch den kommunistischen Geheimdienst zu einem beliebten Thema nicht nur der Medien, sondern auch der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden.

Der Autor schildert – nach einer kurzen Darstellung der Geschichte der deutschen Minderheit in Rumänien – in einem ersten Teil, wie es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zur Gründung des rumänischen kommunistischen Geheimdienstes kam, der offiziell den Auftrag hatte, die neue Gesellschaftsordnung gegen Feinde von außen und aus dem Innern zu schützen. In Wirklichkeit aber ging es den neuen Machthabern darum, kritische Äußerungen im Keime zu ersticken, Andersdenkende zum Schweigen zu bringen, und wenn nötig, sie wegzusperren oder gar zu eliminieren. Das geschah alles in der Absicht, ein allgemeines Klima der Angst und der Verunsicherung zu verbreiten, um jedes Aufbegehren gegen die politisch nicht legitimierte Obrigkeit zu verhindern.

In einem zweiten Teil wird anhand von Fallbeispielen erläutert, wie die Bespitzelung bekannter rumäniendeutscher Schriftsteller (Oskar Pastior, Georg Hoprich, Herta Müller u. a.) durch die Securitate geplant und durchgeführt wurde und welche Auswirkungen sie auf Biografie und Werk hatte.

**Schlüsselwörter:** Rumäniendeutsche, Securitate, Oskar Pastior, Georg Hoprich, Herta Müller

### I.

Die deutsche Minderheit in Rumänien, die sogenannten Rumäniendeutschen, wie sie heute bezeichnet werden, wird hauptsächlich von drei regional unterschiedlich siedelnden Gruppen gebildet (vgl. Siennerth 2008). In der geografischen Mitte Rumäniens, im Innern des Karpatenbogens, in den Städten Hermannstadt/Sibiu, Kronstadt/Braşov, Schässburg/Sighişoara, Mediasch/Mediaş u.a. und in deren Umfeld waren und sind es noch zu einem sehr geringen

Teil die Siebenbürger Sachsen, die seit fast neunhundert Jahren dieses Gebiet mitbewohnt und kulturell mitgeprägt haben. Diese Gruppe, die in ihren besten Zeiten etwas mehr als eine Viertelmillion Mitglieder zählte, war von den ungarischen Königen bereits im 12. Jahrhundert im Zuge ihrer Landnahme an den Grenzen des damaligen ungarischen Königreichs angesiedelt worden. Mit zahlreichen Privilegien, Rechten und Freiheiten ausgestattet, gründeten die Siedler, die aus verschiedenen Gegenden des Deutschen Reiches stammten, mehrere Städte und etwa 200 Dörfer. Neben zahlreichen wirtschaftlichen, kulturellen und militärischen Einrichtungen, etwa den Kirchenburgen, die auch heute noch das Wahrzeichen einiger siebenbürgischer Städte und Dörfer ausmachen, hat diese Gemeinschaft, die über die Jahrhunderte ihre deutsche Muttersprache bewahren konnte, auch eine eigenständige Literatur hervorgebracht. Ihr gehörte bis zu seiner Ausreise im Jahre 1968 auch der in Hermannstadt geborene Lyriker und Georg Büchner-Preisträger Oskar Pastior (1927–2006) an, dem Herta Müller in ihrem Roman *Atemschaukel* ein beeindruckendes literarisches Denkmal gesetzt hat und von dem in diesem Beitrag noch die Rede sein wird.

Die zweite deutschsprachige Gruppe auf dem Territorium Rumäniens waren die Deutschen und die deutschsprachigen Juden der Bukowina. Das ist ein Landstrich im Nordosten Rumäniens, zwischen Rumänien und der Ukraine, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts nach einem türkisch-russischen Krieg in den Besitz der Habsburger gelangte. Das geistige Zentrum war Czernowitz, rumänisch Cernăuți, ukrainisch Tscherniwski, die Stadt so vieler bedeutender Schriftsteller unterschiedlicher Sprachen, darunter auch der deutschjüdischen Autoren Rose Ausländer (1901–1988) und Paul Celan (1920–1970).

Und schließlich die dritte deutsche Gruppe, von Montenegro aus am nächsten, an der serbischen Grenze gelegen, die Banater Deutschen oder Banater Schwaben, wie sie noch genannt werden, die etwas früher als die Deutschen der Bukowina seit dem Anfang und während des gesamten 18. Jahrhunderts von den über die Osmanen siegreichen Habsburgern in dem Landstrich zwischen dem heutigen Ungarn, Serbien und Rumänien angesiedelt worden sind und deren geistiger Mittelpunkt die Stadt Temeswar/Timișoara, das oft auch als Klein-Wien bezeichnet wurde, bildete. Es ist die Stadt, in der die spätere Nobelpreisträgerin für Literatur Herta Müller Gymnasium und Hochschule besucht und in der sie – wie auch ihre Freunde von der „Aktionsgruppe Banat“ – ihre unliebsamen Erfahrungen mit den Vertretern einer perfiden Diktatur machen sollte.

Das Zusammenleben der unterschiedlichsten Ethnien auf dem Gebiet des heutigen Rumäniens hat im Laufe der Geschichte vergleichsweise gut und allgemein friedlich funktioniert. Auch nachdem sich nach dem Ende Ersten Weltkrieges die Geopolitik und die Machtstrukturen geändert hatten, als Siebenbürgen, das Banat und die Bukowina aus dem österreichisch-ungarischen Machtbereich in den dadurch größer gewordenen rumänischen Staat übertraten, ist dies größ-

tenteils ohne besondere Zwischenfälle geschehen. Es ist zumindest zu keinen militärischen oder bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen gekommen. Dies vor allem weil die Siegermächte diese Prozesse begleiteten und Rumänien die Grundrechte seiner Minderheiten, die damals etwa dreißig Prozent seiner Bevölkerung ausmachten, garantierte. In Rumänien lebten in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen insgesamt rund 800 000 Deutsche, vorwiegend in den drei bereits erwähnten Regionen Siebenbürgen, Banat und Bukowina und etwa ebenso viele Juden. Ungarn dürfte es damals fast 2 Millionen gegeben haben. Heute bekennen sich laut offiziellen Verlautbarungen etwa 30.000 rumänische Staatsbürger zur deutschen Nationalität, die Zahl der Juden ist noch niedriger.

Im Allgemeinen gab es ein friedliches Mit- und Gegen-, vor allem aber ein auf Duldsamkeit beruhendes Nebeneinander von Akzeptanz und gegenseitigem Respekt, zu dem nicht zuletzt, obwohl unterschiedlich, die jeweiligen Religionen einen wesentlichen Beitrag geleistet haben. Auf dem Gebiete der Kultur lassen sich zahlreiche Interferenzerscheinungen und Austauschprozesse verzeichnen, die in der Literatur vor allem in einer reichen Übersetzungstätigkeit ihren Niederschlag gefunden haben. Die Autoren aus den Reihen der deutschen Minderheit waren der deutschen Schriftsprache auf muttersprachlichem Niveau mächtig, sie haben deutschsprachige Gymnasien und Hochschulen besucht und sich des Deutschen in den Familien- und Freundeskreisen wie im Alltag bedient. Auch beherrschten sie in der Regel die jeweilige Staatssprache – bis 1918 war es das Ungarische und danach das Rumänische – in Schrift und Rede. Sie haben viel zur Verbreitung dieser Literaturen im deutschen europäischen Sprachraum beigetragen. Rumäniendeutsche Übersetzer, die einen großen Teil ihres Lebens in Rumänien verbracht haben und heute in der Bundesrepublik Deutschland leben, gehören auch gegenwärtig zu den bedeutendsten Übersetzern und Vermittlern der rumänischen Gegenwartsliteratur. Ebenso rumänische Germanisten, die den Großteil der Übersetzer deutscher Literatur ins Rumänische ausmachen. Sie sind beider Sprachen kundig und haben sich Deutsch auf hohem Niveau angeeignet, zum Teil im Kindergarten, in den Volksschulen und Gymnasien der deutschen Minderheit.

## II.

Eine einschneidende Zäsur in der Geschichte der deutschen Minderheit, aber auch im Zusammenleben mit der rumänischen Mehrheitsbevölkerung stellt zweifellos der Zweite Weltkrieg dar.<sup>5</sup> Da Rumänien an der Seite Hitlerdeutschlands am Krieg gegen die Sowjetunion teilnahm und erst am 23. August 1944 das Militärbündnis auflöste, dienten die Soldaten und Offiziere aus den Reihen der Rumäniendeutschen aufgrund eines Abkommens zwischen der deutschen

<sup>5</sup> Zur Situation der rumäniendeutschen Literatur im 20. Jh. vgl. vor allem Motzan (1998).

und rumänischen Regierung größtenteils in der Waffen-SS, also nicht in den Militäreinheiten des eignen Landes, sondern im Heer eines anderen Staates, was nach dem Ende des Krieges zu großen Komplikationen führte und nachhaltige Folgen für das Leben und die Existenz der Deutschen in Rumänien haben sollte. So kam es u. a. dazu, dass nach dem 23. August 1944, nachdem Rumänien an der Seite der Sowjetunion und der Alliierten Deutschland den Krieg erklärt hatte, rumäniendeutsche Soldaten, die in deutschen Heereseinheiten dienten, gegen ihr Vaterland kämpfen mussten, ein Umstand der freilich Konsequenzen nicht nur für die Betroffenen, sondern für die ganze Gruppe nach sich zog.

Dazu kam noch die Tatsache, dass Rumänien davor, als es an engen Beziehungen zu Hitlerdeutschland interessiert war, seinen Deutschen Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre eine ganze Reihe von Konzessionen und Sonderprivilegien eingeräumt hatte. So war 1940 auf Druck des Dritten Reiches ein „Volksgruppengesetz“ verabschiedet worden, das den Deutschen Rumäniens den Status einer Körperschaft des öffentlichen Rechts einräumte. Es war die Geburtsstunde der „Deutschen Volksgruppe in Rumänien“, die alle Deutschen auf dem Gebiet Rumäniens umfasste und diese gegenüber dem rumänischen Staat und auch nach außen hin vertrat, eine Art Staat im Staat, die besonders durch das arrogante Auftreten seiner Führung das Verhältnis zur Mehrheitsbevölkerung stark belastete und nach dem Ende des Krieges die Repressalien gegen alle Deutschen begünstigte.

Es kam dann, auch als Reaktion darauf, im Januar 1945, zur Deportation der arbeitsfähigen Bevölkerung in die Sowjetunion, es begann eine durch widrige Umstände (Hunger, Kälte, Unterernährung, äußerst mangelhafte medizinische Versorgung u. ä.) gekennzeichnete mehrjährige Lagerhaft mit zahlreichen Todesfällen, die Herta Müller so eindringlich in ihrem Roman *Atemschaukel* beschrieben hat. Für die im Land Verbliebenen kam es – ebenfalls in der ersten Hälfte des Jahres 1945 – zu Enteignungen des Feldbesitzes, der landwirtschaftlichen Maschinen und Geräte, des Viehbestandes und der Häuser, zunächst nach hauptsächlich nationalen Kriterien. Hinzu traten ungewollte Einquartierungen und sonstige Repressalien, die sich mit dem Machtantritt der Kommunisten zunehmend auch gegen die Mehrheitsbevölkerung richteten. Am 30. Dezember 1947 wurde der rumänische König – er entstammte einem deutschen Königshaus, der von Hohenzollern-Sigmaringen und war über seine Familie sozusagen mit allen europäischen Dynastien verwandt – des Landes verwiesen, Juni 1948 sind Industrie, Gewerbe und Banken verstaatlicht worden. Rumänien wurde – wie die anderen osteuropäischen Staaten – nach und nach von einer machtbesessenen kommunistischen Diktatur regiert, die jede oppositionelle Regung im Keime zu unterdrücken in der Lage war. Die Beziehungen zur freien demokratischen Welt wurden gekappt, die demokratischen Länder als imperialistisches und kapitalistisches Ausland verteufelt, die Bevölkerung durch ideologische In-

doktrinierung einer Hirnwäsche unterzogen, die Schaffung eines neuen, sozialistischen Menschentypus angestrebt.

Im Zuge dieser Veränderungen und zur Sicherung der neuen Gesellschaftsordnung, die sich zunächst sozialistisch und danach kommunistisch autodefinierte, kam es August 1948 zur Gründung des rumänischen kommunistischen Geheimdienstes, der offiziell den Auftrag hatte, die neue Gesellschaftsordnung gegen Feinde von außen und aus dem Innern zu schützen, in Wirklichkeit aber jede von der Obrigkeit diktierte und davon abweichende Meinung im Keime erstickte und gegen Andersdenkende brutal vorging, sie zum Schweigen brachte und wenn nötig auch durch Zuchthaus und Mord eliminierte. Laut offiziellen Schätzungen sollen etwa 200.000 Menschen im Zuge der Repressionsmaßnahmen ihr Leben verloren haben, es hat Säuberungswellen, Deportationen, Schauprozesse, sogenannte Umerziehungsmaßnahmen gegeben, alles mit der Zielrichtung, ein allgemeines Klima der Angst und Verunsicherung zu verbreiten, um jedes Aufbegehren, jede kleinste Aufmüpfigkeit gegen die politisch nicht legitimierte Obrigkeit im Keime zu ersticken. Bis zum Ende des Jahre 1989 war es Partei und Geheimdienst gelungen, im kommunistisch regierten Rumänien eine Friedhofsstimmung zu erzeugen, wozu auch die katastrophale Wirtschaftslage, in die das Diktatorenpaar und ihre Kamarilla das Land gebracht hatten, der Hunger, die Kälte und die allgemeine Misere im Land, unter der mit wenigen Ausnahmen fast die gesamte Bevölkerung Rumäniens zu leiden hatte, ihren unrühmlichen Beitrag geleistet haben (vgl. Securitate).

Obwohl der Geheimdienst Securitate im Laufe der Jahre ihre Arbeitsweisen und Methoden änderte – in ihren Anfängen ging sie brutaler gegen Regimegegner vor, ab Ende der 1960er Jahre verwendete sie raffiniertere, subtilere psychologische Mittel – blieb sie im kommunistischen System des gesamten Ostblocks eine Konstante, die zwar Unterschiede in den einzelnen Ländern aufwies, sich aber an dem Muster des sowjetischen KGB orientierte und den Machterhalt einer politischen Kaste bis zum Zusammenbruch aus dem Jahre 1989 sicherte.

Ihr Ziel war die möglichst totale Überwachung und Kontrolle der Bevölkerung. Dazu war sie hierarchisch aufgebaut und verfügte über zahlreiche Abteilungen, die einzelne Gruppen und Segmente der Bevölkerung abdeckten.

Der rumänische kommunistische Geheimdienst („Departamentul Securității Statului“) hatte bei seiner Auflösung im Jahre 1990, laut amtlichen Angaben, etwa 40.000 offizielle und 400.000 inoffizielle Mitarbeiter (vgl. ebd.).

### III.

Was uns im Zusammenhang mit der Beobachtung der rumäniendeutschen Literaten interessiert, sind die Abteilungen, die für die nationalen Min-

derheiten zuständig waren, die jenseits der allgemeinen Überwachung, der die gesamte Bevölkerung des Landes unterzogen wurde, zusätzlich als besondere Feinde des Regimes eingestuft wurden. Im Falle der Deutschen, weil nicht wenige von ihnen, wie bereits erwähnt, in der Vergangenheit mit Nazideutschland sympathisiert hatten und weil viele von ihnen Verwandte und Bekannte in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich hatten und zu diesen weiterhin Kontakte unterhielten, ließ sie dieser Umstand in den Augen des kommunistischen Geheimdienstes als potenzielle Spione erscheinen. Verdächtig waren der Securitate aber auch all jene, vor allem Intellektuelle, die sich als Lehrer und Kulturschaffende für die Belange der Minderheit einsetzten, für den Erhalt der deutschen Muttersprache in den Schulen, für ein Kulturleben und eine Literatur in deutscher Sprache, für deutschsprachige Zeitungen, für deutsche Abteilungen an Staatstheatern in den Regionen mit deutscher Bevölkerung. All diese Rechte standen den Minderheiten laut Verfassung zu, es waren also nicht illegale und gegen den rumänischen kommunistischen Staat gerichtete Aktionen, und dennoch wurden all diese Intellektuellen von der Securitate unter der Gesamtbezeichnung „Deutsche Faschisten und Nationalisten“ geführt, obwohl sehr viele, vor allem die jüngeren Schriftsteller nach 1945 geboren worden sind, einige von ihnen sogar Mitglied der Rumänischen Kommunistischen Partei waren – sonst hätten sie nicht an Hochschulen, bei Zeitungen oder im Verlagswesen arbeiten dürfen –, rumänische Ehepartner und enge rumänische Freunde hatten und auch sonst durch ihr ganzes Verhalten und ihre Tätigkeit alles andere als Nationalisten waren (vgl. ausführlicher hierüber Sienerth 2015).

Angelegt wurden vom Geheimdienst entweder Sammelakten, sogenannte „Dosare de grup“, zu Gruppen bzw. Themen, Problemen und Institutionen oder aber, was den Großteil der Überlieferungen ausmacht, sogenannte „Dosare de urmărire individuală“, operative Einzelakten also, die hauptsächlich eine einzige Person betrafen. Im Laufe der etwas mehr als vier Jahrzehnte, solange die Securitate das Land im Griff hatte, ist auf diese Weise, laut amtlichen Angaben, eine Papierschlange von etwa 24 Kilometern zustande gekommen, das wäre, wenn man die Dossiers aneinanderreihen würde, die halbe Strecke von Bar bis Podgorica (vgl. Leber 2011).

Enthalten sind in diesen Mappen in der Regel, Berichte der Offiziere, die ihre Beobachtungen über einen verdächtigen Vorfall oder eine verdächtige Person festhalten, aber vor allem Berichte der zahlreichen Spitzel, die als „Quellen“ („surse“) oder „Agenten“ auftauchen und meist aus unmittelbarer Nähe über die ins Visier genommene Person Auskunft erteilen. Sehr oft handelt es sich um Freunde und enge Bekannte, was diesen Akten mitunter eine besondere Brisanz verleiht. Verfolgt und beobachtet wurden nicht nur die sogenannten Feinde des Regimes, sondern auch die Spitzel selbst, die Zuträger von Informationen für die Securitate. Sie wurden ihrerseits detailliert ausgespäht und unter

Beobachtung gestellt, weil man ihnen nicht traute. Auch musste ihre informelle Tätigkeit nach einer gewissen Zeitspanne geprüft und einer Analyse unterzogen werden. Das bedeutete einen enormen zusätzlichen Aufwand und weiteres Personal sowie eine Menge Papier. Zählt man darüber hinaus noch die Kosten, die für die Abhörtechnik, an der nicht gespart wurde und die aus modernster Apparatur bestand, die Kontrolle der Post und die zeitweilige Rund-um-Observierung, die recht oft angeordnet wurde, ausgegeben wurden, so waren das erhebliche Beiträge, die die finanziellen Möglichkeiten eines Staates, der nicht zu den wohlhabendsten in Europa gehörte, wohl arg strapaziert haben.

#### IV.

Der Anlass zur Eröffnung eines im Jargon der Securitate sogenannten operativen Vorgangs und damit eines eignen Dossiers konnte recht unterschiedlich sein, in der Regel spielten dabei zwei Faktoren eine Rolle: a) eine Person, die eine Auffälligkeit beging – das konnten beispielsweise eine unüberlegt geäußerte Unzufriedenheit oder eine Aussage über einen Gemütszustand sein, die politisch interpretiert werden konnten, oder im Falle eines Schriftstellers oder Journalisten ein Text, der vom allgemeinen Schema der üblichen Muster des sozialistischen Realismus abwich oder gar dem Regime nicht genehme politische Anspielungen enthielt. Und b): eine weitere Person, die zum Agentennetz gehörte, als Informeller Mitarbeiter tätig war, und die bereit war, das Vorgefallene an den Verbindungsoffizier, mit der sie sich in der Regel in Abständen von Tagen, Wochen oder Monaten traf, weiterzuleiten.

Zum Verhängnis wurde ein solcher Vorfall beispielsweise einem jungen siebenbürgischen Lyriker, Georg Hoprich (1938–1969), einem Freund von Oskar Pastior, der ins Blickfeld der Securitate durch einen Hinweis ihres bewährten Agenten „Silviu“ gerückt war.<sup>6</sup> Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich der Bukarester Hochschullehrer und Literaturwissenschaftler Dr. Heinz Stănescu (1921–1994), einer der fleißigsten Literaturhistoriker, aber auch einer der eifrigsten Spitzel in der rumäniendeutschen Literaturszene jener Jahre (vgl. Sienerth 2014). „Silviu“ hatte, während die Studenten auf ihren Aufmarsch im Rahmen einer 1. Mai-Feier warteten, die von der kommunistischen Parteiführung jährlich zur propagandistischen Selbstinszenierung genutzt wurden und an der teilzunehmen, Pflicht war, Hoprich in ein längeres Gespräch verwickelt und einen Tag danach seinen Führungsoffizier darüber informiert. Es sei ihm wahrlich nicht nach Marschieren und Feiern zumute, soll Hoprich zu „Silviu“ gesagt haben, lieber wäre er im Bett geblieben. Er habe sich regelrecht mit Schlaf „sättigen“ wollen, zumal er, nachdem ihm das Stipendium wegen Nichtigkeiten entzogen worden sei, in diesem Semester bloß fünfmal warm gegessen habe.

<sup>6</sup> Siehe darüber (Sienerth 2011). Dort auch die Hinweise auf die entsprechenden Zitate.

Die Folge war, dass der kommunistische Geheimdienst den Studenten Hoprich ins Visier nahm, ihn von Kommilitonen im Studentenheim beobachten und ausspähen ließ, die den Auftrag hatten, u. a. auch an seine unveröffentlichten Gedichte zu gelangen und diese nach Möglichkeit zu kopieren und an die Securitate weiterzuleiten. Nachdem die Securitate auch seine Korrespondenz einer Kontrolle unterzogen hatte, fand sie heraus, dass Hoprich mit seiner Braut, die in einem siebenbürgischen Dorf als Lehrerin arbeitete, korrespondierte und seinen Briefen oft auch ein eigenes Gedicht beilegte, wie beispielsweise eines, das ganz und gar von den Dogmen des sozialistischen Realismus und der kommunistischen Ideologie abwich und kein optimistisches Zukunftsszenario entwarf, sondern ein düsteres Stimmungsbild, das jenen Jahren eigen war, zeichnete: „Wir schweigen, was wir nicht vergessen, / Der Becher steht gefüllt mit Leid. / Wir schauen starr, wenn andere essen, / Wir bleiben fern und ausgereiht. / Das Nächste schleppt sich wie gebrochen. / Wir sind ein Weh, das bittend haucht. / Wir haben immer still gesprochen, / Die wirre Nacht ist nicht verraucht. / Das schlichte Dasein, wie wir's lernten, / Bleibt schwer wie Erde dumpf wie Geld. / Wir sind ein blasses Volk, wir ernten / Die Tränen auf dem Bitterfeld.“

Nach weiteren Bespitzelungen und nachdem der Geheimdienst genügend belastendes Material beisammen hatte, wurde Hoprich schließlich der Justiz überantwortet, der Aufwiegelung gegen die sozialistische Gesellschaftsordnung angeklagt und 1961 zu fünf Jahren Gefängnishaft und Arbeitslager verurteilt, von denen er drei Jahre an dem berüchtigten Donau-Schwarzmeer-Kanal verbrachte und 1964 aufgrund einer allgemeinen Amnestie freikam. In den Alltag hat er nicht mehr zurückfinden können, obwohl sich die politische Situation nach dem Machtantritt Nicolae Ceaușescu etwas gelockert hatte. 1968 hat er Selbstmord begangen.

Böse Mäuler, darunter auch mehrere rumäniendeutsche Schriftstellerkollegen, hatten damals und auch danach behauptet, Oskar Pastior, ein Freund und Studienkollege von Hoprich, hätte an dessen Bespitzelung, Verhaftung und letztendlich wohl auch an seinem Freitod mitgewirkt, was jedoch eine böswillige Unterstellung ist. In den von der Securitate gehorteten Materialien gibt es keinen einzigen Hinweis in diese Richtung.

## V.

Auf eine andere Weise hatte Oskar Pastior die Aufmerksamkeit des rumänischen kommunistischen Geheimdienstes auf sich gelenkt.<sup>7</sup> Es waren Verständnisschwierigkeiten im Umgang mit seiner Lyrik, die anfangs wohl mit dazu

<sup>7</sup> Über Oskar Pastiors Bespitzelung durch den rumänischen kommunistischen Geheimdienst und seine Verstrickungen mit der Securitate vgl. ausführlicher Sienerth (2010). Dort auch Hinweise auf die entsprechenden Zitate.

beigetragen haben, dass das Verhängnis seinen Lauf hatte nehmen können. Im Sommer des Jahres 1955 hatte Oskar Pastior, der später einer der bedeutendsten deutschen Lyriker des 20. Jahrhunderts werden sollte, auf einer kleinen Hermannstädter Jugendparty sein Gedicht *Kassette* vorgelesen. Da es sich um einen der ersten Auftritte des jungen, noch vielfach verunsicherten Dichters gehandelt haben dürfte, war er auf das Echo äußerst gespannt. Doch wie groß muss seine Enttäuschung gewesen sein, als er feststellte, dass die Freundinnen und Freunde mit seinem Text nicht viel anfangen konnten. Das Gedicht sei zu verschlüsselt, hatten sie ihn unmissverständlich wissen lassen, die Bildlichkeit, der es sich bediene, ihnen nicht geläufig.

Verwundert über die ästhetische Ignoranz seiner Zuhörerschaft und wohl auch in seiner Ehre als junger ambitionierter Schriftsteller gekränkt, hatte Pastior daraufhin weitere von ihm verfasste Verse vorgetragen, ‚verständlichere‘ und weniger hermetisierte, darunter auch solche, in denen er seinen Zwangsaufenthalt in einem sowjetischen Arbeitslager thematisierte. Dahin war er als Siebzehnjähriger wie weitere 75 000 seiner rumäniendeutschen Landsleute im Januar 1945 deportiert worden und erst 1949 zurückgekehrt, nach einem fünfjährigen Martyrium, das die Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller, wie bereits erwähnt, in ihrem Roman *Atemschaukel* nicht zuletzt aufgrund der Erzählungen und Aufzeichnungen Pastiors literarisch so eindrucksvoll gestaltet hat.

Die Gedichte, in die Pastior den Alltag in einem sowjetischen Lager hatte einfließen lassen, hatten den Zuhörern ausnehmend gut gefallen. Die Situationen und Vorfälle, die sie festhielten, waren den Älteren unter ihnen, die wie Pastior in die Sowjetunion verschleppt worden waren, vertraut. Auch die Jüngeren, nicht unmittelbar Betroffenen wussten über die Vorfälle hinreichend Bescheid. Erzählungen über Ereignisse auf den Baustellen, in den Bergwerken und Kolchosen der Ukraine gehörten in rumäniendeutschen Familien jener Jahre, wenn auch bloß hinter vorgehaltener Hand und im Flüsterton mitgeteilt, weil öffentlich darüber nicht gesprochen werden durfte, zu den häufigsten Gesprächsthemen.

An der Hermannstädter Unterhaltung hatte auch Grete Löw teilgenommen, Pastiors damalige Arbeitskollegin, die den charmanten und gebildeten Freund verehrte, ihn als klugen Gesprächspartner und talentierten Dichter schätzte. Ihr hatte Pastior, bevor er im Herbst 1955 seine Heimatstadt verlassen und in Bukarest ein Studium der Germanistik aufgenommen hatte, einen Stoß eigener Gedichte, darunter auch jene, in denen er seine Erfahrungen in der Sowjetunion festgehalten hatte, übergeben, mit der Bitte, sie aufzubewahren, um darauf zurückgreifen zu können, falls seine Abschriften verloren gingen. Grete Löw, die an Fragen der Literatur, der Philosophie und der bildenden Kunst interessiert war, hatte das Konvolut wie einen Schatz gehegt, die Typoskripte bei einem ihr bekannten Buchbinder binden lassen und gelegentlich im vertrauten Kreis daraus vorgelesen.

In den nächsten zwei Jahren ist es offenbar zu keiner weiteren Begegnung zwischen Oskar Pastior und Grete Löw gekommen. Pastior hatte geheiratet und sich in Bukarest einen neuen Bekanntenkreis aufgebaut. Er unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu literaturbeflissenen Kommilitonen, verkehrte in Bukarester Literatenkreisen, publizierte erste Texte in der deutschen Presse Rumäniens und wurde sowohl von den jungen als auch von den älteren rumäniendeutschen Autoren als herausragendes lyrisches Talent geschätzt. An Grete Löw mag er in all dieser Zeit wohl kaum noch gedacht haben.

Doch im Herbst des Jahres 1957 tauchte er plötzlich bei ihr in Hermannstadt auf. Veranlasst hatten diesen unerwarteten Besuch die Verfolgungen und Verhaftungen, die im Nachfeld der gescheiterten antikommunistischen Revolution in Ungarn (1956) auch in Rumänien in vollem Gange waren. Sie markierten das Ende der von Chruschtschow nach Stalins Tod (1953) eingeleiteten Tauwetterperiode und die Rückkehr zu verschärften Unterdrückungs- und Sozialisierungsformen. Pastior, bei dem Erinnerungen an seinen Aufenthalt in den Arbeitslagern der Sowjetunion noch lebendig waren, muss von panischer Angst ergriffen worden sein. Unter dem Vorwand, er habe ihr neue Texte zum Aufbewahren gebracht, bat er Grete Löw beim Weggehen, sie möge die Gedichte, in denen Realitäten aus den sowjetischen Lagern aufscheinen, eigenhändig abschreiben, ihnen neue Titel geben und als Autor O(tto) Hornbach eintragen, damit der Anschein erweckt werde, es handle sich um Texte eines jüdischen Autors, der seine Erfahrungen im KZ Buchenwald dichterisch verarbeitet habe. Die Originale solle sie danach vernichten. Grete Löw hatte seinem Wunsch entsprochen, die von ihm empfohlenen Änderungen vorgenommen, die Gedichte weggesperrt und vorerst niemandem davon erzählt.

Doch zwei Jahre später war Grete Löw selbst in Schwierigkeiten geraten, weil sie mit ihrem nach dem Ende des zweiten Weltkrieges in Österreich lebenden Bruder korrespondierte und diesem verschlüsselte Nachrichten über ihre Absicht, die Ausreise in den Westen zu beantragen, zukommen ließ. Der Bruder hatte sie über einen gemeinsamen Bekannten wissen lassen, er werde von Österreich aus alles unternehmen, Grete Löws Ausreise zu beschleunigen und sie über seine Schritte in dieser Angelegenheit auf dem Laufenden halten. Das könne er jedoch nicht in einem gewöhnlichen Brief tun, weil dieser von den zuständigen rumänischen Behörden wahrscheinlich geöffnet und gelesen werde. Er werde deshalb diese und ähnliche Informationen mit unsichtbarer Tinte in die Räume zwischen den Briefzeilen eintragen, sie brauche, um das alles lesen zu können, den Brief dann bloß anzufeuchten und über eine Lichtquelle zu halten. Sollte das nicht ausreichend sein, werde er seinen Briefen Zeitungsausschnitte beigeben, in denen einzelne Buchstaben durch Nadelstiche gekennzeichnet wären, die in einer bestimmten Reihenfolge gelesen, einen Sinn ergäben. Auf diese Weise könne auch sie ihm besondere Nachrichten zukommen lassen.

Das hatte die Securitate jedoch spitz gekriegt und weil sie vermutete, Grete Löw werde auf diese Weise auch Staatsgeheimnisse verraten, sie unter Druck gesetzt und sie zur Agentin gemacht, die u. a. auch ihren Bruder für den rumänischen kommunistischen Geheimdienst nun auszuspionieren hatte. Dazu hatten die Offiziere nach langen aufreibenden Verhören Grete Löw auch eine Verpflichtungserklärung zur Zusammenarbeit verfassen und unterschreiben lassen. Dieser Umstand hatte aber Grete Löw seelisch ungemein belastet. Jetzt werde auch sie, hatte sie einer Freundin anvertraut, sollte es in ihrer Heimatstadt Hermannstadt ruchbar werden, wie die anderen, denen der Ruf vorausging, Spitzel der „Securitate“ zu sein, von ihren Landsleuten gemieden. Die Freundin empfahl ihr, zunächst abzuwarten, bis ein Verwandter sie besuchen werde, der sei erfahren und in diesen Dingen bewandert und könne ihr bestimmt helfen.

Es stellte sich heraus, dass dieser Verwandte kein geringerer als Fritz Cloos (1909–2004), einer der rücksichtslosen Spitzel der Securitate war, der damals unter dem Pseudonym „Ioan Lăzărescu“ viele seiner Landsleute mitunter regelrecht ans Messer geliefert hat (vgl. Totok und Macovei 2016). In der Zeit des Nationalsozialismus war er ein Spitzenfunktionär der „Deutschen Volksgruppe in Rumänien“, jener bereits erwähnten, mit viel Autonomie ausgestatteten Organisation. Zeitweilig war er zweiter Propagandachef dieses Verbands und die rechte Hand des berüchtigten Volksgruppenchefs Andreas Schmidt (1912–1948), der verantwortlich für die Gleichschaltung der rumäniendeutschen Organisationen mit jenen des „Dritten Reiches“ und maßgeblich die Rekrutierung banatschwäbischer und siebenbürgisch-deutscher Soldaten in die Einheiten der Waffen-SS veranlasst hatte. Nach dem 23. August 1944 war Cloos untergetaucht, er versuchte aus dem Untergrund zusammen mit den in Rumänien verbliebenen nationalsozialistischen Amtswaltern den Widerstand gegen die sowjetischen Besatzer zu organisieren. Doch er wurde relativ bald aufgegriffen, nach Moskau gebracht, dort verhört und in ein sibirisches Arbeitslager interniert, wo er bis 1956 einsaß. Nach seiner Freilassung kehrte er nach Rumänien zurück, wo er, nicht zuletzt weil er über ein breites Wissen über ehemalige Mitstreiter und Akteure verfügte, vom rumänischen kommunistischen Geheimdienst angeheuert, zunächst in Rumänien eingesetzt und danach, nachdem er sich als gewissenhafter, geheimdiensttreuer und zuverlässiger Zuträger erwiesen hatte, für den Auslandsdienst vorbereitet. In der Bundesrepublik Deutschland hat er seit Mitte der 1960er bis Ende der 1980er Jahre, bis zum Ende des Kommunismus, weiterhin der Securitate die Treue gehalten. Er hat vor allem die Leiter der Landsmannschaften und Vertriebenenverbänden ausgehört und die nationalkommunistische Politik des Ceaușescu-Regimes zu verteidigen und zu verbreiten gesucht. Dafür ist er von den Securitate-Offizieren, mit denen er sich immer wieder traf (meistens in Wien) und ihnen seine Berichte aushändigte, finanziell recht ansehnlich und in DM belohnt worden (Totok und Macovei 201, 73).

Grete Löw glaubte irrtümlicherweise – nicht zuletzt weil die Freundin ihr ihn empfohlen hatte –, in „Lăzărescu“ einen ehrlichen Ratgeber gefunden zu haben, und hatte ihm nicht lange danach ihr weiteres Geheimnis anvertraut, nämlich dass sie bislang unveröffentlichte Gedichte von Oskar Pastior verwahre. Nachdem die Securitate in den Besitz der Pastior-Texte gelangt war, setzte sie sowohl Grete Löw, der sie die Geheimhaltung und illegale Verbreitung von „feindlichen“ Texten vorwarf, als auch Pastior als deren Urheber unter Druck, mit dem Ziele, sie entweder zur Zusammenarbeit zu zwingen, oder wenn sie sich weigerten, sie der Justiz zu übergeben und ins Gefängnis zu bringen. Im Falle von Grete Löw ist ihr Plan nicht aufgegangen, die willensstarke und charakterfeste Frau zog es vor, ins Gefängnis zu gehen und hat von den sieben Jahren Haft, zu der sie verurteilt wurde, zwei davon auch abgesessen. Im Gefängnis hat sie einen Sohn zur Welt gebracht, der zur Adoption freigegeben worden war, den aber, damit er der Mutter nicht verloren gehe, eine Freundin adoptiert und nach der Entlassung Grete Löws ihn ihr wieder zurückerstattet hatte. Oskar Pastior, dem ein ähnliches Schicksal wahrscheinlich bevorstanden hätte, hat sich für die andere Möglichkeit entschieden, eine Verpflichtungserklärung unterschrieben und in den Jahren 1961 bis 1968, als er von einer Reise nach Österreich nicht mehr nach Rumänien zurückkehrte, unter dem Pseudonym „Otto Stein“ ab und zu, eher harmlose als inkriminierende Berichte seinem Führungsoffizier geliefert.

Dennoch lässt sich, was „Stein Otto“ von Juni 1961 bis April 1968 an Informationen für den rumänischen kommunistischen Geheimdienst geliefert haben mag, derzeit noch nicht feststellen. In seiner Akte ist hiervon verschwindend wenig vorhanden. Auch in den Unterlagen, die von der „Securitate“ über andere rumäniendeutsche Schriftsteller (Alfred Margul-Sperber, Oscar Walter Cisek, Alfred Kittner, Paul Schuster, Georg Hoprich) gehortet wurde, fand sich bislang kein bzw. kaum relevantes Material, aus dem hervorginge, Pastior habe diese Schriftsteller in irgendeiner Weise belastet. Verglichen mit den anderen IMs („Silviu“, „Florescu“, „Johann Wald“, „Marga“, „Dorina Gustav“ u. a.), die in den 1950er und 1960er Jahren in vielen „Securitate“-Dossiers deutscher Intellektueller aus Rumänien mit ihren oft inkriminierenden Berichten präsent sind, war „Stein Otto“ eine marginale Erscheinung und vermutlich wohl auch vorwiegend darauf bedacht, durch seine Berichte möglichst niemandem zu schaden. Trotzdem lässt sich in all den sieben Jahren kein einziger Versuch Pastiors verzeichnen, dem rumänischen Geheimdienst die Mitarbeit aufzusagen, irgendetwas zu unternehmen, um sich von dieser seelischen Last zu befreien.

## VI.

Wie ist zur Anlegung der Akte von Herta Müller gekommen und was enthält sie für Materialien? Diese Frage lässt sich leicht beantworten, hat sich doch

Herta Müller selbst in ihrem Büchlein *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht* (2009), mit ihren vom rumänischen kommunistischen Geheimdienst gehorteten Unterlagen auseinandergesetzt.

Laut Aktenlage war es keine unangemessene politische Aussage, kein ungebührliches Verhalten und keine besondere Auffälligkeit, die die individuelle Beobachtung von Herta Müller durch die „Securitate“ in Gang setzten. Es war – und wie hätte es gerade bei dieser Schriftstellerin anders sein können – ein Text, den die am 17. August 1953 in Nitzkydorf im Banat geborene, damals in Temeswar als Übersetzerin in einem Industrieunternehmen für Maschinenbau wirkende Autorin an die in Bukarest in deutscher Sprache erscheinenden Zeitschrift des Rumänischen Schriftstellerverbandes *Neue Literatur* zugeschickt hatte und der in Heft 12 des Jahres 1980 veröffentlicht wurde. Die *Dorfchronik*, so der Titel, sollte rund ein Jahr später als einer der zentralen Texte in den zunächst in Bukarest bei Kriterion und unmittelbar danach in einer verbesserten Auflage im Berliner Rotbuch Verlag herausgegebenen Debütband *Niederungen* aufgenommen werden, der den frühen Ruhm der später mit vielen bedeutenden deutschen und internationalen Preisen und 2009 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichneten Schriftstellerin begründete.

Die inhaltlichen und künstlerischen Besonderheiten der *Dorfchronik* waren auch dem literaturwissenschaftlich geschulten Informellen Mitarbeiter (IM) „Barbu“ aufgefallen, der mit beeindruckender Regelmäßigkeit einzelne Hefte der Bukarester Literaturzeitschrift für die Temeswarer Abteilung des rumänischen Innenministeriums zu rezensieren und diese vor allem auf politische Unbotmäßigkeiten in einzelnen Texten aufmerksam zu machen hatte. In einem handschriftlich sauber aufgesetzten Bericht, der zweieinhalb Seiten umfasst und am 26. März 1981 einem Hauptmann übergeben wurde, hatte „Barbu“ dem Text der jungen banatschwäbischen Autorin mehrere Passagen gewidmet. Die in der Bukarester Zeitschrift acht Seiten einnehmende *Dorfchronik* beziehe sich auf aktuelle Aspekte des Dorflebens in einem auch von Deutschen bewohnten Dorf des Banats. In dem stilistisch sehr gelungenen Text versuche sich die Autorin, durch Verfremdung, Ironie und Satire vom Dargestellten zu distanzieren. Nach Wiedergabe des Inhaltes und der Auflistung einiger ideologisch problematischer Stellen des Textes (die Verfasserin würde u. a. behaupten, die Gebäude seien verfallen, die Beamten korrupt, im Dorf gäbe es nur noch wenige deutsche Schulkinder), schlussfolgert „Barbu“, die Schriftstellerin würde mit ihrem Text zweifellos auch Sachverhalte vermitteln, die es wahrscheinlich hie und da in einigen Dörfern Rumäniens gäbe, doch ihr Fehler sei es, dass sie diesen „negativen Erscheinungen“ allzu große Bedeutung beimesse.

Damit hatte sich „Barbu“ – hinter dem Pseudonym verbirgt sich einer der Hochschullehrer von Herta Müller – seiner unangenehmen Aufgabe entledigt, er hatte, um sich wohl auch selbst gegenüber seinen Auftraggebern zu schüt-

zen, zwar einige von der Autorin aufgeworfene, ideologisch anrühige Themenfelder erwähnt, doch, um ihr auch nicht übermäßig zu schaden, den Sicherheitsorganen keine besondere politische Interpretationshilfe geliefert und die ganze Problematik auf die künstlerische Ebene verlagert. Man werde das Ganze noch prüfen, hatte der Verbindungsoffizier am Ende des Berichtes notiert und gegebenenfalls die Parteiorgane informieren.

„Barbus“ Text hatte vorerst keine unmittelbaren Folgen. Auch jene Berichte, die IM „Mayer“ und „Voicu“, zwei der eifrigsten Spitzel in der Temeswarer Literaturszene jener Jahre, mehr als ein Jahr später am 16. Januar bzw. am 16. März 1982 verfassten, obwohl nachhaltiger und eindeutiger in den Hinweisen auf die ideologische Fragwürdigkeit der Texte von Herta Müller, blieben zunächst folgenlos. „Mayer“, der geflissentlich jede auf den ersten Blick auch noch so unscheinbar wirkende Information seinen Führungsoffizieren zukommen ließ, teilte mit, er habe von einem Redakteur der Temeswarer deutschsprachigen Radiosendung telefonisch erfahren, dass auf einer Sitzung des Literaturkreises Adam Müller Guttenbrunn Herta Müller sechs Texte vorgelesen habe, die wohl für immer in der Schublade verbleiben müssten. In einem der Prosastücke sei in ironischer Überhöhung von einer Busfahrt die Rede, während derer im Radio ständig Nachrichten über ein Präsidentenehepaar gesendet würden. Die Anspielungen seien unverkennbar, wie übrigens auch in einem anderen Text, in dem sich die Autorin lustig mache über die allenthalben im Lande stattfindenden Friedensveranstaltungen, zu denen die Menschen nur hingehen würden, weil sie müssten.

Schärfere Töne schlägt „Voicu“ in einer Kurzbesprechung der *Niederungen* an, die in den Temeswarer Buchhandlungen aufliegen würden. Die aus der Sicht eines Kindes konzipierte Darstellung sei eine Verzerrung der Dorfrealitäten, denen die Autorin, die sich lauter Klischees bediene, keine positiven und optimistischen Züge abgewinnen könne. Kein Wunder, dass die Leser der *Neuen Banater Zeitung* bereits gegen die in der Zeitung vorabgedruckten Fragmente dieses Buches, beispielsweise gegen den Text *Schwäbisches Bad*, Sturm gelaufen wären. Er frage sich, wozu und wieso solche Texte überhaupt veröffentlicht würden.

Solche Urteile hatten die Aufsichtsbehörde irritiert, ihren Mitarbeitern zu denken gegeben und sie zum Handeln gezwungen. Die niedrigen Chargen der Temeswarer Kreisstelle des Geheimdienstes wurden beauftragt zu eruiieren, ob Herta Müller weitere solche Texte veröffentliche bzw. im Adam Müller Guttenbrunn Kreis vorlese. Um ihren Fall an die Parteibehörde weiterleiten und die Genehmigung für die Eröffnung eines informell-operativen Einzelvorgangs einholen zu können, brauchte die Securitate mehrere solcher Texte als Beweisstücke, die übers Agentennetz aufzutreiben den niederen Offiziersrängen oblag.

Ein Jahr später glaubte ein Leutnant der Temeswarer Sektion des rumänischen Innenministeriums, der mit diesem Fall betraut war, über genügend

belastende Materialien zu verfügen, die die Eröffnung eines *Dosar de urmărire individuală*, eines individuellen Beobachtungsvorganges, rechtfertigen könnten. Er verfasste am 24. Februar 1983 einen Bericht für seine Vorgesetzten, die wahrscheinlich auf dieser Grundlage um die Erlaubnis bei der Kreisparteibehörde ansuchten, die Eröffnung einer individuell angelegten Akte über Herta Karl, geborene Müller, zu erlauben. Die verheiratete Frau sei am 17.08.1953 in „Nițchidorf“, so die rumänische Bezeichnung ihres Geburtsortes Nitzkydorf, im Kreis Temesch als Tochter des Ehepaares Josef und Katharina Müller geboren. Sie habe die Philologiefakultät der Temeswarer Universität absolviert, arbeite als Lehrerin an einem Lyzeum der Lebensmittelindustrie und sei politisch nicht integriert, d. h. sie sei kein Mitglied der Kommunistischen Partei Rumäniens. Sie verkehre in einem Kreis junger deutschsprachiger Autoren, die durch „feindliche Haltung“ gegenüber dem rumänischen Staat aufgefallen seien. In ihren Schriften, in denen ein ähnliches Verhalten wie bei ihren Dichterfreunden zum Ausdruck gelange, behandle sie gesellschaftlich-wirtschaftliche Themen, verzerrte durch die Schilderung in düsteren Farben die Realität in den banatschwäbischen Dörfern, stelle die Rolle der Familie in der sozialistischen Gesellschaft negativ dar. In ihre Bücher schleuse sie zweideutige Aussagen und tendenziöse Ideen gegen den rumänischen sozialistischen Staat ein. Danach führt der Bericht mehrere Beispiele an, die zum Großteil den Beiträgen von „Barbu“ und „Voicu“ entstammen, und erwähnt die empörenden Reaktionen, die einzelne Texte unter den Banater Schwaben hervorgerufen hätten.

Um ihre Tätigkeit in ihrer Gesamtheit kennen zu lernen, schlägt der Offizier vor, eine individuelle Beobachtungsakte anzulegen. Was auf diese Weise zustande kam und in den nächsten fünf Jahren zu einem Konvolut von fast tausend Seiten anschwellen sollte, ist die mit dem Decknamen „Cristina“ versehene Beobachtungsakte der Schriftstellerin, die im Archiv des rumänischen Geheimdienstes aufbewahrt worden ist und 2008 im Rahmen der Recherchen zum Forschungsprojekt des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas e. V. an der Ludwig-Maximilians-Universität München (IKGS) entdeckt und der Schriftstellerin ausgehändigt wurde. Herta Müller hat in ihrem Beitrag vor allem auf die lückenhafte Überlieferung als Folge bewusster Manipulation durch den kommunistischen Geheimdienst „Securitate“ und dessen Nachfolgeorganisation SRI („Serviciul Român de Informații“) hingewiesen. Die Akte sei „entkernt“ worden, aus ihrer Sicht fehlten darin besonders die „zentralen Dinge“, die „getilgt worden seien“, und ebenso „alles, wodurch die hauptamtlichen Securisten sich selbst belasten würden.“ (Müller 2009, 15)

Möglich ist aber auch, dass dieser Teil ihrer Akte in einem anderen Konvolut gelandet ist, und, sollte er im Nachhinein nicht bewusst vernichtet worden sein, irgendwann mal auftaucht. Es könnte aber auch sein, dass der rumänische Geheimdienst damals noch keine separate Akte über Herta Müller angelegt hat,

nicht zuletzt weil der Versuch, sie als Spitzel anzuwerben, gescheitert ist, und der mit dem Vorgang betraute Offizier sein Scheitern nicht dokumentiert haben wollte. Es wäre seiner beruflichen Beförderung nicht dienlich gewesen.

Dass ein individueller Bespitzelungsvorgang recht spät in die Wege geleitet wurde, wirkt auf den ersten Blick auch bedenklich, kann aber wohl auch dem Umstand zugeschrieben werden, dass sie bis dahin in einem Gruppenvorgang eingebunden war und in jenen Dossiers präsent ist, die der damals im Lichtkegel der Securitate stehenden „Aktionsgruppe Banat“ gewidmet sind, zu deren Mitgliedern sie nahe Kontakte pflegte. Erst als sich die Anzeigen der Spitzel häuften, und es aus der Sicht der Securitate genügend Anzeichen gab, dass hier etwas „Staatsfeindliches“ sich abspiele, ging man daran, die Schriftstellerin auch individuell gezielt zu verfolgen.

Aus der Akte ihres damaligen Lebenspartners und späteren Ehemannes in den Jahren 1984–1991, des Schriftstellers Richard Wagner, des führenden Mitglieds der „Aktionsgruppe Banat“, geht hervor, dass die Securitate durch eine eingebaute Abhöranlage die Wohnung des Ehepaares rund um die Uhr über eine längere Zeitspanne ausspionierte. Herta Müller schreibt: „In der Wohnung unter uns wurde die Decke und bei uns der Fußboden durchgebohrt. Die Wanzen waren in beiden Zimmern hinter den Schränken [...]. Dass alles, was wir reden, dass sogar das Schlafzimmer abgehört wird, dachten wir nie [...]. Doch angesichts der furchtbaren Armut und Rückständigkeit Rumäniens glaubten wir, moderne Abhörtechnik könne sich die Securitate gar nicht leisten. Genau genommen dachten wir auch, dass wir zwar ihre Staatsfeinde, aber diesen Aufwand nicht wert sind. In all der Angst blieben wir dennoch naiv, über den Grad der Überwachung haben wir uns gründlich getäuscht.“ (27f.)

Herta Müller gehört zu jenen deutschen Schriftstellern aus Rumänien, die konsequent den Zugang zu den vom kommunistischen Geheimdienst gehorteten Überlieferungen und deren wissenschaftliche Aufarbeitung gefordert haben. Jeder Betroffene habe das Recht, war die Meinung mehrerer Schriftsteller aus diesem Raum, zu wissen, wer sich unbefugt in ihr Leben eingemischt habe. William Totok beispielsweise, ein prominentes Mitglied der „Aktionsgruppe Banat“ und Mitstreiter von Richard Wagner und Herta Müller, der mehrere Monate im Gefängnis saß, betonte, er sei vom letzten Jahr am Gymnasium bis zum Fall des Kommunismus rund 20 Jahre lang bespitzelt worden und habe „sämtliche Varianten der Securitate-Repression kennengelernt.“ (Totok 195) Diese habe darauf abgezielt, „einen als Regimegegner eingestuften Menschen zum Schweigen zu bringen, ihn zu kompromittieren und seine kritische Stimme verstummen zu lassen.“ (195)

Als dann im Vorfeld des EU-Beitritts Rumäniens mit dem „Consiliul național pentru studierea Arhivelor Securității“ (CNSAS) in Bukarest eine ähnliche Institution wie die Gauck-Behörde in der Bundesrepublik Deutschland ins Leben

gerufen wurde, hat der Großteil der rumäniendeutschen Autoren Einsicht in ihre Akten nehmen können. Das IKGS hat ab 2009 mehrere Tagungen organisiert, die auch in den überregionalen Medien Aufmerksamkeit gefunden haben, worauf in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann.

#### Literatur:

- Leber, Peter-Dietmar. „Das deutsche Problem war für die Securitate bis 1989 sehr wichtig“. Gespräch mit Dr. Virgil-Leon Țărău, stellvertretender Leiter des Nationalen Rates für das Studium der Securitate-Archive (CNSAS). Banater Post, 20. Mai 2011
- Müller, Herta. Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht. Göttingen: Wallstein, 2009. 15
- Motzan, Peter. Die vielen Wege in den Abschied: Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien (1919–1989). In: Florstedt, Renate (Hg.). Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien – Siebenbürgen, Banat, Bukowina. Ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Leipzig: BlickPunktBuch 1998. 108–116.
- „Securitate“. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. <https://de.wikipedia.org/wiki/Securitate>. 8. April 2017
- Siennerth, Stefan. „Operative Vorgänge der Securitate im Problemfeld „Deutsche Faschisten und Nationalisten“. Anmerkungen zu den Aktionen „Epilog“ und „Scutul“ in den Jahren 1971–1976“. In: Csejka, Gerhardt und Sienerth, Stefan (Hg.). Vexierspiegel Securitate. Rumäniendeutsche Autoren im Visier des kommunistischen Geheimdienstes. Regensburg: Friedrich Pustet, 2015. 17–29.
- Siennerth, Stefan. Zielstrebig, leidenschaftlich, übereifrig. Zur Securitate-Akte des Literaturhistorikers Heinz Stănescu. In: von Puttkammer, Joachim, Sienerth, Stefan und Wien, Ulrich A. (Hg.). Die Securitate in Siebenbürgen. Köln: Böhlau, 2014. 308–341.
- Siennerth, Stefan. „Die Wirrnis wurde Lebenslauf“. Zur Securitate-Akte des Dichters Georg Hoprich“. In: Spiegelungen 6(60). H. 3. München: IKGS, 2011. 231–263.
- Siennerth, Stefan. „Ich habe Angst vor unerfundenen Geschichten“. Zur „Securitate“-Akte Oskars Pastiors“. In: Spiegelungen 5(59) H. 3. München: IKGS, 2010. 236–271.
- Siennerth, Stefan. „Die deutsche Literatur Siebenbürgens, des Banats und der Bukowina. Von ihren Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“. In: Sienerth, Stefan. Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa. Bd. I. München: IKGS, 2008. 57–78.

Totok, William. „'Es werden andere Zeiten kommen.' Zwanzig Jahre lang im Visier der Securitate.“ In: Csejka, Gerhardt und Sienerth, Stefan (Hg.). *Vexierspiegel Securitate. Rumäniendeutsche Autoren im Visier des kommunistischen Geheimdienstes*. Regensburg: Friedrich Pustet, 2015. S. 195.

Totok, Wiliam/ Macovei, Elena-Irina. *Intre mit și bagatelizare*. [Zwischen Mythos und Bagatelisierung]. Iași: Editura Polirom, 2016. 193-218.

### ROMANIAN-GERMAN WRITERS AND SECURITATE

After the Nobel laureate for literature Herta Müller 2009 publicized their files, which were commissioned by the Romanian security service, in the weekly *DIE ZEIT* and then in their book *Cristina and their dummy or what* (in the files of the Securitate), the observation of the Romanian - the Communist Intelligence became a popular subject not only of the media, but also of literary research. According to a brief account of the history of the German minority in Romania, the author describes in a first part how, after the end of the Second World War, the Romanian communist secret service was founded, which officially commissioned the new social order against enemies from outside and protect from the interior. In reality, however, the new rulers were concerned with stifling critical utterances in the germ, silencing other thinkers, and, if necessary, shutting them down or even eliminating them. All this was done with the intention of spreading a general climate of fear and uncertainty to prevent any rebellion against the politically unauthorized authority. In a second part we will discuss case histories of how the spotting of famous Romanian-German writers (Oskar Pastior, Georg Hoprich, Herta Müller, and others) was planned and carried out by the Securitate, and the effects it had on biography and work.

**Key Words:** Rumäniendeutsche, Securitate, Oskar Pastior, Georg Hoprich, Herta Müller

## Politische Machtstellung oder kulturelle Insellage der Literatur. Leidlich kämpft Plenzdorfs junger W. um seine Charlie.

Miodrag Vukčević, Belgrad, mvukcevic@fil.bg.ac.rs

**Abstract:** Als Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* 1973 in beiden deutschen Staaten erschien, da gehörten Mauer und Stacheldrahtzaun schon zum deutschen Alltag. Wertet man die deutsch-deutsche Teilung als Ergebnis einer in beiden Staaten nach den Jahren des Wiederaufbaus jeweils stattgefundenen kulturellen Revolution, so wird dem Buchtitel sowohl eine Vorbild- als auch Symbolfunktion zuteil. Erstere wird durch intertextuelle Bezüge deutlich, die mit dem Titel, den Zitaten und inhaltlich hergestellt werden. Im Vordergrund stehen dabei kulturelle Identifikationsmerkmale. Aber gerade die zweite Bestimmung war wohl der Auslöser für die Furore, die das Werk seinerzeit ausgelöst hat. Durch den Bezug zu historischen Kerngebieten deutscher Kultur wenden sich beide Faktoren einer kulturpolitischen Funktion zu. Die Untersuchung stellt vorab die in den beiden deutschen Staaten jeweils hergestellten Gesellschaftssysteme in kurzen Zügen gegenüber, um daraus auf die Bedingungen für kulturelle Praktiken zu schließen. Aufgezeigt wird, wie das Werk einerseits Vorstellungen der kulturellen Abgeschiedenheit im Osten anspricht, des Verlusts an kultureller Identität im Westen. Mit dem Handlungsmittelpunkt in Berlin und den zahlreichen Verbindungen zum englischsprachigen Gebiet, intertextuell und sprachlich, projiziert sich das Werk in der Metatextebene hingegen in die Rolle einer Insellage, die der Lage West-Berlins entsprach. Durch eine so geartete Konstellation gelang es Plenzdorf zum einen, die Literatur in ihrer autonomen kulturtragenden Rolle aufzuzeigen, zum anderen Kultur über die politische Blockteilung hinweg als entscheidenden gesellschaftsbildenden Faktor.

**Schlüsselwörter:** Deutsch-deutsche Teilung, Gesellschaftssysteme, Intertextualität, kulturelle Identität, Kalter Krieg, Kulturpolitik, Kulturraum, Ulrich Plenzdorf

Charlie. Für den Namen selbst sollte es an Signifikanz nicht mangeln. Natürlich ist er auch im Deutschen vertreten, und damit sollte zunächst nichts sonderlich Bewegendes festgestellt worden sein. Weit hergeholt dürfte es aber sein, ihn als Vorgriff auf eine Jahrzehnte später entfachte Gender-Diskussion zu sehen. Ob in einen ökonomischen oder politischen Zusammenhang gestellt, von marktgerecht entworfenen Strategien bis hin zu in ideologischem Rahmen

sich bewegenden Zuweisungen, eine sprachliche Verwandtschaft mag den Rufnamen in einen kulturellen Bezugszusammenhang stellen, welcher dergestalt ausgeformt seine Banden eher ausdrückt als Karel oder Slobodan. Doch die relativ kleingehaltene Zahl an Untersuchungen zu Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* findet im Vergleich zur weitaus umfangreicheren Spannweite der Besprechungen zum Werk im Feuilletonwesen ihre Freude mehr am gesellschaftspolitischen Ansatz denn als an einem kulturkritischen.

Anders als die Fülle der erschließenden Titel zu Plenzdorfs Aufsehen erregendes Werk in der Zeit vor der deutschen Wiedervereinigung, aber auch in den darauffolgenden Jahren, dürfte eine mittlerweile zu verzeichnende historische Distanz zur deutsch-deutschen Teilung heute eine Interpretation ermöglichen, die sich von ideologischen Vorzeichen loslöst. Aus diesem Grund soll im Folgenden ein Deutungsansatz vorgestellt werden, der versuchen soll, aus dem Verhältnis zwischen ideologisch geleitetem Interesse einerseits und literarischer Reflexion andererseits Rückschlüsse zu ziehen, die am Beispiel der deutsch-deutsche Erfahrung einer Spaltung des eigenen kulturellen Wesens Aufschlüsse über kulturbildende Prozesse bieten.

### **1. Gesellschaftssysteme in den deutschen Staaten**

Unabhängig von der erfolgten deutsch-deutschen Teilung und der einhergehenden Erstellung einer Regierungsverwaltung in beiden deutschen Teilstaaten, die dem jeweils herrschenden ideologischen gesellschaftspolitischen Konzept der Besatzungsmacht nach entworfenen wurde, blieb die Wahrnehmung des eigenen Wesens ein doch der eigenen Kultur zugehöriges. Das lässt sich an der Problemstellung der terminologischen Differenzierung bei der Eingrenzung des Gegenstandes als deutsche Literatur zzt. der deutsch-deutschen Teilung erkennen. Eine ‚sozialistische Nationalliteratur‘, die sich seit 1949 auf dem Gebiet der einstigen Ostzone, dann der DDR herausbilden sollte, maß sich an der Vorgabe der Repräsentation eines real existierenden Sozialismus. Trotz anfangs nicht wahrgenommener Akzentverschiebungen, wurden, nach einem Jahrzehnt von bundesdeutscher Seite aus betrachtet, dann doch verschiedenen gelegte Entwicklungsbahnen erkannt. Als ausschlaggebend für die Zuordnung des Bezugsgefüges in literarischen Produkten galt jedenfalls stets der Wohnsitz ihrer Schöpfer. Abgegrenzt wurde es durch einerseits „marktwirtschaftliche“ Verhältnisse und andererseits durch eine „staatlich reglementierte Literaturöffentlichkeit“ (Zimmermann 18), was allerdings den Rezeptionsrahmen im Voraus um die kulturpolitische Komponente minderte. Selbst der vermeintliche Gegensatz zwischen liberaler oder sozialer Gesellschaftspolitik konnte durch das Grundsurteil des Bundesgerichtshofs in Karlsruhe über mögliche Konfiskation von „staatsgefährdenden Druckerzeugnissen aus der DDR“ (Zimmermann 18) über diesen Eindruck nicht hinwegtäuschen.

Im innerdeutschen Austausch gestaltete sich der jeweils der Gegenseite zugewandte Aussagewert folglich nicht nur begrenzt in seinem Wirkungsvermögen, sondern entwarf vielmehr ein hypothetisches Bild, dessen relative Gewichtung ein undeutlich gehaltenes Ergebnis nach sich zog. Selbst bei Texten zu Plenzdorfs *Neue Leiden des jungen W.*, die nach der Wiedervereinigung entstanden sind, und deren erschließender Ansatz sich von einem systematisch-theoretischem Interesse geleitet sieht, scheinen sich durch unzureichend ausgebildete zeitliche Distanz vorgeprägte Deutungsmuster nicht umbilden zu lassen. Ein indifferentes Meinungsbild in beiden deutschen Staaten selbst nach Willy Brands Kniefall von Warschau, verwies jedenfalls auf die Funktion, welche die deutsch-deutsche Teilung mittels tagespolitischer Themengewichtung wahrnahm, nämlich kulturpolitische Fragen auszuklammern. Meinungsbildende Sprachrohre in Westmedien charakterisierten Edgar dementsprechend als „sozialistischen Neuerer auf romantischem Ego-Trip“ (Schneider 14). Umso mehr verwundert es, wenn Verweise auf projizierte Ebenen heute trotz Entleihung und Einführung einer fachterminologisch begrifflichen Ausdifferenzierung, wie Michael Ahlers' von Benjamin Harshaw (227-251) abgeleiteter Ansatz, den vorgezeichneten Argumentationsstrategien konzeptuell verpflichtet bleiben. Verschiebungen innerhalb sog. „textinterner Bezugfelder“ werden am Beispiel Plenzdorf nicht als solche dargestellt, die vom Schriftsteller entworfen wurden, sondern als ideologischer Rahmen, in welchem „Autor und Leser in der intertextuell wahrgenommenen Textstruktur“ in ihren Positionen verharren (Ahlers 63). In diesem Zusammenhang wirft sich natürlich die Frage nach dem rezeptiven Rahmen auf. Eine systemkonforme Rezeption entsprechend der politischen Gesellschaftseinrichtung lässt in diesem Fall das Werk Plenzdorfs dichotomisch als Einwegspiegel zwischen pluralistischer Individualität und sozialistischem Kollektivdenken erscheinen. Die einzige Entscheidung, vor die man gestellt wird, möchte man sich in die über Jahrzehnte einstimmigen Ansichten wie Ilse Reis' oder Marcel Reich-Ranickis einreihen, ist entweder die Position des Einzelgängers als sozialutopischen Gegenentwurfs einer individuellen Entfaltung anzunehmen oder eine sozialhistorisch bestimmte, die von einem Integritätsgedanken gezeichnet ist.

Vereinzelte literaturkritische Stellungnahmen lassen sich dennoch nicht von der Hand weisen. Während man im Westen zwischen gesellschaftlicher Realität und politischem Gesellschaftssystem stand, was an einer Generation abzulesen war, die zwischen den „schon mythisierten Daten 1968 und 1977, zwischen APO, Punk und militantem Widerstand angesiedelt“ (Kühn 26) war, warnten die vom Osten her kommende Wahrnehmungen vor „qualitätsfeindlicher Routine“ in der Literatur, sprachen von „vorfabrizierten Einsichten“, welche Geschichten konstruieren, d.h. in Schablonen einer vorgegebenen Welterklärung einpassen (Kühn 27). Andererseits gehört ein marktstrategisch gelenktes

Denken im Westen fast schon zum Habitus, und solches führte früher dazu, Plenzdorfs Intention in der Befriedigung einer Publikumsnachfrage dingfest machen zu wollen. Hinweise darauf wurden von Fachkundigen auf sprachlicher Ebene aber auch auf der gesellschaftlicher Bedürfnisse konstatiert. Solch eine Änderung der Rahmenbedingungen wirkte sich auf das Bestehen einer kritischen Intention zwar nicht aus, führte jedoch unvermeidlich zu einem Wechsel der Perspektive, die sarkastisch untermalt, „Patient auf dem Transportweg verstorben“ (Luft 20) Hinweise auf Wahrnehmungsgrenzen hier und da bietet.

## 2. Bedingungen für kulturelle Praktiken

Die Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge nach dem 2. WK erfolgten plötzlich. Kulturelle Praktiken passten sich dem jeweils herrschenden ideologischen Rahmen an, der die sog. sozialen Milieus zersetzte. Einerseits wirkte eine „kulturelle Amerikanisierung im Westen vor allem auf subkulturelle Segmente in der Gesellschaft, die sich als unter- und anti-bürgerlich dünkten“ (Ketelsen 135), was gleichzeitig die konservativen Einflüsse dämmte, wobei man andererseits trotz liberaler Kulturpolitik unter dem Stichwort ‚Bitterfelder Weg‘ bei der Befürwortung einer sozialistischen Nationalkultur in der DDR weiterhin ordnungsgemäß den Zensor bemühte. Dergestalt auseinander divergierende kulturpolitische Richtungen vertieften sich in der Gegenüberstellung vorgegebener Wertevorstellungen (Thurich 55).

Die Deutungsmöglichkeiten eines gesellschaftlich gegebenen Handlungsraumes sind dabei nicht zwangsläufig eingeeengt. Gerade am Beispiel der Diskussion um Edgar Wibeaus Schicksal zeigt sich, inwieweit ein ‚Einzelgängertum‘ als Gegenstück zu sozialistisch gelenkten Gesellschaftsstrukturen zu verstehen sei oder doch eine komplementäre Erscheinung zur gesellschaftlichen Produktion ist (Biele 1288 – 1293). Unter diesen Vorzeichen leitete sich die Kritik allerdings erneut aus einem ideologisch bestimmten Rahmen ab. Insofern ist es eine Frage des Bedarfs, Plenzdorfs Intention außerhalb des Spannungsfeldes einer vermeintlichen Kritik am sozialistischen Gesellschaftssystem zu suchen. Trotz einer inzwischen eingetretenen zeitlichen Distanz und eines gesellschaftlichen Umfeldes, dessen Ausgangssituation sich grundsätzlich verändert hat, scheinen die vormals geltenden Rezeptionsvorgaben sich aber weiterhin in ihrer Gültigkeit bestätigen zu müssen. So halten Forschungsansätze in der Gegenwart kontinuierlich an Argumentationssträngen der überkommenen Gesellschaftslage fest. Die Darstellung der Zeitschrift *Sinn und Form* in der Funktion eines Sprechrohrs der offiziellen vertretenen Wertmaßstäbe (Parker/ Phillots) zeigt, inwiefern die Entbehrung einer ausgewogenen Analyse mittels Ansätzen eines Wechsels der Perspektive, stattdessen die Argumente in ihrer Position verhärtet. Im Vergleich zur weltbewegenden und die sie teilenden ideologischen Frage erscheinen Plenzdorfs Anmerkungen nicht nur konnotativ abgeschwächt bis belanglos son-

dern, obwohl im Kontext zwar gesondert betrachtet, erscheint seine Aussage: „die Wirklichkeit nach ihrer Deckung mit den Idealen immer wieder befragen“ zu müssen (Plenzdorf 1974, 24), doch mehr als ein Hinweis auf einen gesellschaftlich generierten Generationskonflikt denn eine konkrete Kritik am sozialistischen Regierungssystem.

Anders dagegen die Stimmen in der Bundesrepublik. Marcel Reich-Ranickis sarkastisch untermalter Verweis auf den Fundort deutscher Hochkultur (2) erkennt zumindest eine Nische, die eine bedarfsweise Umdeutung des öffentlichen Tenors erlaubt hätte. Zumal sich seine Feststellung eng an den Text hält. Ist es doch Edgar selbst, der im Gespräch mit Charlie das Exemplar des deutschen Kultursymbols in den Rahmen prosaischer Zwecke stellt (Plenzdorf 1976, 70). Welche schwerwiegenden Folgen die intertextuellen Bezüge haben, lässt sich ferner am Zusammenhang ablesen, den Ahlers in der ursprünglich geführten Debatte rund um die Frage der „ästhetischen Gesichtspunkte“ und im Blickwinkel der „’Erbe’-Problematik in der DDR“ ausmacht (Ahlers 61). Wie es bei der Schaffung von Bedingungen für das Entstehen einer Hochkultur bekanntermaßen immer an besonderen Umständen bedarf, galt solches natürlich auch für das kulturelle Erbe der bürgerlichen Hochkultur. Diese in Verbindung gesetzt mit dem Kulturverständnis nach der sozialistischen Kulturrevolution wird durch den vorstehend dargelegten Zusammenhang dabei in indifferenter Weise mit dem Verhältnis zum politischen Gesellschaftssystem in eine Waagschale gelegt, was die Abwertung von Goethes Werk durch die „Art des Rückbezugs auf ihn in Plenzdorfs Text“ (62) zur Folge hat. Solche Absichten sollten allerdings keinem der Vorgenannten unterstellt werden.

Betrachtet man jedoch den Beitrag Reich-Ranickis im Zusammenhang der Begriffsbildung zur Umschreibung von literarischen Tendenzen der 70er Jahre, so ergeben sich letztlich Tendenzen, die sich den ideologischen Prämissen entziehen. Der von Reich-Ranicki geprägte Gedanke des Rückzugs in die Subjektivität stellte die Diskussionen um literarisch gestaltete Themen nunmehr unter einen Leitsatz der Neuen Subjektivität. Damit im Zusammenhang hielt Plenzdorfs Beschreibung eines in sich zurückgezogenen Teenagers den Schritt mit einer Zeit, die oftmals als „Dezennium neuer Sensibilität und Subjektivität“ bezeichnet (Mattenklott und Pickerodt) wurde. Als ob sich zeitlich ein Pendant zur Mitte des 18. Jh. abgebildet hätte. Jeweils symbolisch in der Figur des Titelhelden vereint, lassen sich die der Gesellschaft zur Diskussion gestellten Themen in den soziokulturellen Verhältnissen ablesen. Reich-Ranickis Parallele, „der Fänger im DDR-Roggen sei ein deutscher Bürstenabzug der DDR von Jerome David Salingers *Catcher in the Rye*“ (2), ist allerdings ebenso dann auf zwei Ebenen zu interpretieren. Robinson Crusoe diente in der Rezeption in Deutschland ab 18. Jh. zz. der Empfindsamkeit zwar zur Ausbildung einer Grundlage für den Aufstieg einer bürgerlichen Kultur als Hochkultur, was sich durchaus mit der Wirkung

von J. D. Salingers Werk unmittelbar zum Ende des 2. WK als amerikanischer neuer Kultur vergleichen lässt. Ein zusätzliches Vergleichspaar ergibt sich jedoch anhand der kulturellen Zuweisungen Reich-Ranickis. Mit der Verbindung von Prozessen der Herausbildung deutscher Hochkultur zu kulturellen Prozessen in der US-amerikanischen Gesellschaft, gebrochen im Spiegel der DDR-Gesellschaft, erscheint die Dichotomie, überträgt man sie auf die damals bundesdeutsche Kulturperspektive, vom Spannungsverhältnis zwischen Identitätsverlust, Verlustgefühlen wegen abgeschiedenem kulturellen Identifikationsbezug, und fremdem Kultureinfluss gekennzeichnet. Es ist eine Gegenüberstellung zweier Grundsätze.

Das mittels intertextuelle Verweise aufgebaute Spannungsverhältnis zwischen einerseits dem sozialutopischen Gegenentwurf einer individuellen Entfaltung, das Holden Caulfield in gedämpfter Stimmung, „pretty damp out“, mit dem „old hunting hat“ (Salinger 122) beim Gedanken an seine jüngeren Schwester Old Phoebe reflektiert während seines sonnabendlichen Museumsbesuchs und andererseits dem sozialhistorisch konventionell bestimmten Integritätsgedanken, dem Edgar W. nachhängt.

„An Herrn Edgar Wibeau, den ollen Hugenotten. Jeder Blöde hätte gemerkt, daß ich eben nichts wissen sollte über meinen Erzeuger, diesen Schlamper, der soff und der es ewig mit Weibern hatte. Der schwarze Mann von Mittenberg. Der mit seiner Malerei, die kein Mensch verstand, was natürlich allemal an der Malerei lag.“ (Plenzdorf 1976, 21)

So ist es unverständlich, wie aus westdeutscher Sicht eine „sozialistisch-realistische Schreibweise, die mit einer eindeutigen Leserlenkung arbeitet“, als Ursache für eine in der DDR vermeintlich nicht genügend wahrgenommene „Mehrschichtigkeit des Werkes“ (Jäger), attestiert werden kann, stellenweise gar als „Simplifizierung“. Demgegenüber wirft sich natürlich das Dilemma auf, ob dann Deutungsmöglichkeiten eines formalistischen Denkens als Form des Denkens oder auf Formen ausgerichtetes Denken begriffen werden können und sollen, was an eben exemplifiziertem Rückschluss scheinbar den Selbstbezug an sich problematisiert. Insofern hält sich Georg Jägers Diskussionsbeitrag an die Lesart, wie sie sonst im allgemeinen öffentlichen Diskurs steht, nämlich der Rückführung von poetischen Fragen an politische Zusammenhänge. Einerseits verweist er kulturkritische Fragestellungen wie z. B. „die moralische Provokation“ zwar „auf die poetische Geschlossenheit“, doch indem er eine „konsequente Beschränkung auf eine Perspektive“ reduziert (Kohlhaase 248), verlässt er wieder das Terrain und verharrt in der tagespolitischen Diskussionsebene. So ist es auch um die an manchen Orten erkannte „Subjektivität des Autors zum Helden und des Helden zur Welt“ (Jäger) gestellt, die als Argument in den Zusammenhang mit der „einseitigen Verletzung des sozialistischen Realismus“

(Kerndl) verlegt wird, was sich als objektive Kategorie wiederum aus dem Blockdenken ableitet. Solches wird in Plenzdorfs Werk stellenweise durchaus unterstützt, nimmt man den entsprechenden Passagen jedoch die innewohnende ironische Anspielung, wie beispielweise an kriegstaktische Manöver der russischen Armee im Ersten WK unter General Brussilow (Plenzdorf 1976, 115). Auf diese Weise erhält man eine Erzähltechnik, welche die Perspektive, die Aussichten in eine vereinsamte Individualität verlegt.

### 3. Vorstellungen der kulturellen Abgeschiedenheit im Osten

Die Einführung von sog. „Nicht-Orten“ in der erschließenden Literatur (Augé), die zu ständigen Orientierungsmarken berufen werden, stehen für die ausbleibende Möglichkeit Erfahrungen zu sammeln, welche Erinnerungen schaffen. Nach der überwundenen ideologischen Teilung Europas dürfte heute dem nun nichts entgegenstehen, diese allgemeinen, für gegenwärtige Zustände geltenden Erkenntnisse auch auf Verhältnisse anzuwenden, deren Erscheinungsformen früheren Zeiten angepasst waren. Was in einen Raum projiziert wird, der Werner Jung zufolge „von einsamer Individualität von Vorübergehendem, Provisorischem und Flüchtigem geprägt ist“ (11), also von den zeitgenössischen Symbolen der konsumierenden Verkehrsgemeinschaft gezeichnet ist, steht allerdings ebenso in Korrelation zum Kommunikationsraum, in dem der Teilnehmer eine „Simultanerfahrung der ewigen Gegenwart und der Begegnung mit sich selbst“ (11) macht. Insofern zieht sich der Mensch wegen ausbleibenden Raum und Zeitkoordinaten in sich selbst zurück, kann also, „weder eine charakteristische Identität noch eine Beziehung“ aufrechterstellen und bleibt in „Einsamkeit und Ähnlichkeit“ verhaftet (11). Das Verhältnis zwischen Erzählen und Kommunikation entwirft sich demzufolge analog zum Verständnis vom historischen Gedächtnis, das dem Austausch in der Gegenwart gegenübersteht.

Es ist zweifelfrei zunächst der deutsche literaturgeschichtliche Zusammenhang, in dem die intertextuellen Bezüge *Der neuen Leiden* zu suchen sind. Zum einen stehen Plenzdorfs Allusionen auf die deutsche Literaturgeschichte dadurch im Konnex historischer Erfahrungen, die kulturgeschichtlich zu umreißen sind. Doch aufgrund Edgars gedanklichen Austauschs, der seine Kommunikation in einen zeitgemäßen intertextuellen Rahmen stellt, tauchen die Bezüge als Form einer Diskussion auf, die den aktuellen geschichtlichen Zusammenhang der deutschen Gesellschaft aufgreift. Parallelen zu Salingers *The Catcher in the Rye* projizieren ein Bild der individualisierten Gesellschaft, deren soziale Verhältnisse eine Aussteiger-Mentalität erlauben, gar unterstützen oder fördern, sei es Edgars Leben in der Laube oder seine Gedanken zum Bruder eines Filmhelden, von dessen Rolle eines Begleiters Holden Caulfield fasziniert ist, da jener letztlich vom Clowndasein träumt, um die Welt zu bereisen. Im Text ebenfalls enthalten, sieht Mark-Oliver Carl das Gefüge einer sozialistischen Gesellschaft als Gegen-

stück zu der individualisierten Gesellschaftswahrnehmung. Eine aus dem Kollektivdenken abgeleitete Perzeption kann ihm zufolge für den ostdeutschen Bürger ein Anhaltspunkt sein, Tschingis Aitmatow (1928-2008) wiederzuerkennen, womit „sein westdeutscher Bekannter mit dem Hinweis im Paratext vielleicht nicht viel anfangen“ kann (Carl 10). Abgeleitet aus einer Erziehung in kulturellen Zusammenhängen, die im Kontrast stehen zum gesellschaftspolitischen Gefüge, wird dadurch das Wesen menschlichen Seins thematisiert, sich am Umfeld orientierend in die Lebensabläufe einzufügen. Beides ist sowohl in Aitmatows Prosaerzählung *Der erste Lehrer* (1962) als auch in Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* zu erkennen. Ist es einerseits eine soziale Entwurzelung, die das Heranwachsen der Protagonistin Altynai Sulaimanowa in einem gesellschaftlichen Gefüge erschwert, so ist es andererseits die soziale Zersplitterung, welche den Fortgang kontinuierlicher kultureller Entwicklung hemmt. Edgars Vater erscheint schließlich symbolisch für die Erziehung in einem kulturellen Umfeld, dessen historische Verbindungen sich für den Sohn mosaikartig verschlüsseln. Aber erst durch das Kennenlernen des Sohnes entschlüsseln sich für den Vater dann die gesellschaftlichen Verhältnisse, die jeweils zur Abgeschiedenheit geführt haben. Für Edgar ist Kulturgut jedenfalls der Reihe nach geordnet:

„Ich weiß nicht, was er alles hatte. Garantiert alle diese guten Bücher. Reihenweise Marx, Engels, Lenin. Ich hatte nichts gegen Lenin und die. Ich hatte auch nicht gegen den Kommunismus und das, die Abschaffung der Ausbeutung auf der ganzen Welt. Dagegen war ich nicht. Aber gegen alle andere. Daß man Bücher nach der Größe ordnet zum Beispiel. Den meisten von uns geht es so. Sie haben nichts gegen den Kommunismus. Kein einigermaßen intelligenter Mensch kann heute was gegen den Kommunismus haben. Aber ansonsten sind sie dagegen. Zum Dafürsein gehört kein Mut. Mutig will aber jeder sein. Folglich ist er dagegen.“ (Plenzdorf 1976, 81)

Unabhängig von ideologischen Einflüssen und terminologischen Kategorisierungen, realgeschichtlicher oder marxistischer Geschichtsauffassung nach, das Spannungsverhältnis zwischen historisch ererbter Kultur und ihrer Zukunftsperspektive entwirft ein beklemmendes Bild der Unbeholfenheit. Einen Ausgang aus dieser Situation bietet die Möglichkeit, sich identifikationsstiftende Merkmale zu schaffen:

„Anschließend kroch ich wieder in meine Laube, wie immer. (...) Ich analysierte mich kurz und stellte fest, daß ich sofort damit anfangen wollte, *meine* Spritze zu bauen. *Mein* NFG [nabelloses Farbspritzgerät, M. V.]. Und dann, wenn sie funktionierte, meine Spritze, wollte ich lässig wie ein Lord bei der Truppe aufkreuzen“ (Plenzdorf 1976, 109).

Schlussendlich lässt sich festhalten, dass jeglicher Eindruck kultureller Aussonderung in einem System zur Identitätsfindung also nötig.

#### 4. Verlust an kultureller Identität im Westen

Als gemeinsames kulturgeschichtliches Identifikationsmerkmal ist der grundsätzliche intertextuelle Bezug zum Symbol deutscher Hochkultur ein Anhaltspunkt, der unweigerlich zunächst integrativ gekennzeichnet ist. Durch die inhaltlich aufgefächerten intertextuellen Verweise auf literaturgeschichtlich abgeleitete Identifikationsmerkmale wird in Plenzdorfs Werk allerdings auf kulturelle Identifikationsmerkmale verwiesen, die erst im literarischen Diskurs selbst an Form gewinnen. Prinzipiell lassen sich darauf aufbauend die Hinweise auf Texte mit besonderem Status in jeweils einem der ideologisch distinkten Kulturkreise als literarisch geübte Diskussion zur Ausbildung kultureller Identifikationsmerkmale ablesen. In scheinbarer Unkenntnis oder etwa einem quasi gebildeten Stand überlagern sich zwar Georg Friedrich Händel, Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy in einem „Händelsohn Bacholdy“, doch wird die zum Einen von Händel als in Abstand haltende Beziehung und zum Anderen von Bach sich um Annäherung bemühte im Klassischen durch einen gemeingeschichtlichen Ansatz, wie es Bartholdy zueigen war (Großmann-Vendrey 124), miteinander versöhnt.

Zu einem wenn nicht ausschlaggebenden, dann doch aber sehr wichtigen Gesichtspunkt, zählt vor allem der Lebensabschnitt des Helden. Der Eintritt und das Aufwachsen in einem gesellschaftlichen Gefüge verlangt es insbesondere von Adoleszenten, sich den normativen Vorgaben zu stellen. Ähnlich wie es sein namenloses literarisches Vorbild im Brief vom 19. Juni 1771 schildert, als Werther nämlich bei gesellschaftlicher Unterhaltung im Tanz von einem Unwetter unterbrochen wurde, und er die Reaktionen qualitativ wertet, muss Edgar ebenso eine Meinung zu den Erscheinungen ausbilden, von denen seine Interessen geleitet werden. Analog dazu stehen die eingenommenen Positionen von Vertretern der jeweiligen Staatsführung im geteilten Deutschland. Ob es einerseits Annäherungsversuche sind oder das Bestehen auf eine nachkriegspolitische Tradition andererseits, die „Mittelstellung zwischen Identifikation (Verständnis) und Distanz (Kritik), die das Beurteilungs- und Wertungspotential des Lesers aktiviert“ (Brinker-Gabler 90), wird über eine aktuelle Jugendsprache überbrückt. Aber ungeachtet ihrer integrativen Funktion, steht sie dennoch für eine Positionseinnahme, die im Heranreifen Adoleszenter für ihre Identitätsfindung steht.

„Für Jeans konnte ich überhaupt auf alles verzichten, außer der schönsten Sache vielleicht. Und außer Musik. Ich meine jetzt nicht irgendeinen Händelsohn Bacholdy, sondern echte Musik, Leute. Ich hatte nichts gegen Bacholdy oder einen, aber sie rissen mich nicht gerade vom Hocker. Ich

meine natürlich echte Jeans. (...) Echte Jeans dürfen zum Beispiel keinen Reißverschluss haben vorn. (...) Was nicht heißt, daß jeder, der echte Jeans trägt, auch echter Jeansträger ist.“ (Plenzdorf 1976, 26/27)

Während der Nachkriegsära gehörte das ideologisch geteilte Blockmodell zur Grundlage, um eine Scheidelinie zwischen den deutschen Teilstaaten zu bilden. Von westdeutscher Seite aus betrachtet, konnte Edgars Lebensweg dementsprechend nicht vom Gesellschaftsmodell losgelöst betrachtet werden. Den *Neuen Leiden* schien das Schicksal dadurch vorgezeichnet. Jegliche Interpretation bewegte sich im Rahmen vorgegebener gesellschaftlicher Verhältnisse. Es überrascht daher nicht, dass systemkonformes Denken, von ideologischer Grundlage gestützt, im Westen als Ausgangspunkt für die Rezeption wahrgenommen wird. Was im Rückkehrschluss allerdings auf die Rezeptionsgrundlage verweist. Von westdeutscher Seite aus gesehen, lässt sich ergo eine Verhärtung der projizierten Gegensätze erkennen, die an dem zweifelsohne kulturell näherstehenden äußeren Einfluss ansetzt. Diese Herangehensweise sollte im Folgenden auch die Distinktionen bestimmen. Daher blieben die Interpretationsprobleme im Westen weiterhin auf theoretische Kenntnisse über den Rezeptionsrahmen im Osten beschränkt.

Selbst eine Auffächerung der Kommunikationswege in verschiedene mediale Formen vermochte es nicht, den Diskurs umzuleiten. Auf Brenners Feststellung, das Werk hätte Erfolge verzeichnet, weil es die „eigentliche ‚politische‘ Leistung (...) im Offenhalten, nicht im dogmatischen Statuieren von Möglichkeiten“ suchte (Brenner, 11-68), entgegnete Mews in Zusammenhang mit der jeweiligen Entstehungssituation von Textfassungen für DDR, Theater, Film, Hörfunk und BRD, sie gehörten eher in die „Schublade“ (Mews, 34). Demzufolge verhärtet sich der Hinweis auf die Notwendigkeit der politischen Leseweise, die sich aus „vorgängigen Aussagen (im zeitpolitischen Kontext) ergeben und zu weiterführenden ästhetischen Überlegungen im engeren Sinne im Hinblick auf die Rezeptionsbedingungen (aufgrund des Medienwechsels) führen (Brenner, 11-68). Mag sein, dass sich die Umstände für Plenzdorf glücklich gestalteten, dadurch, dass das distinktive Merkmal für die Dichotomiebildung als erfasst erschien. Es sollte sich alsdann im Rahmen eines organisierten Literatur- und Mediensystems abspielen. Verweise darauf enthält das Werk selbst. Edgars Welt ist ebenfalls auf mediale Vermittlung angewiesen und wird durch den Medienwechsel auf neuen Reflexionswegen geleitet. Vom Abenteuerer eines Robinson Crusoe, der sich sein eigenes soziales System entwirft, über den sozialen Außenseiter Charlie Chaplin und seine Integrationsprobleme, Sidney Poitier, den Melonenfilmen oder Tropenhelmen (Plenzdorf 1976, 38) – die im Mediendiskurs symbolisch dargestellten sozialen Verhältnisse werden zu zukunftssträchtigen Orientierungsposten. Im Gegensatz dazu erkennt Holger Helbig die Konstrukti-

on des Textes als wegweisend. Obgleich man zu seiner Problemstellung weitere Überlegungen anstellen sollte. Überdenkt man nämlich die Ansicht, es wäre „müßig zu fragen, ob es wahrscheinlich oder gar realistisch ist“, dass Edgar „der Name Werther nichts sagt und Charlie (...) beim Blättern des Reclam-Heftchens auch nichts“ (Helbig 81) auffällt, kennt doch jeder den Werther, dann wird die Frage zur Kulturverbundenheit ambivalent.

Vom Aspekt der Funktion einer kulturellen Identifikation her betrachtet, bot die Lage um die deutsche Kultur nach dem 2. WK weniger aussichtsreiche Perspektiven. Insofern verschließt Helbigs Umdeutung von Brenners Ansatz der Zukunft nicht die Tür. Schreibt er diesem doch eine erkannte „Appellstruktur“ zu, die sich an einen impliziten Leser wendet (93) und nach Brenner als in „Bewegung befindliche Auseinandersetzung“ mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu interpretiert wäre, „deren Ergebnis noch nicht vorentschieden ist“ (43), so war es mit der politischen Lösung noch nicht getan. In der Person Edgars sublimiert, lässt sich seine Perspektive als eine auf das menschliche Leben übergreifend gestaltete Perspektive erkennen, die zukunftsweisend die Möglichkeit einer selbstgesteuerten Überprüfung eigener Leistungen eröffnet. In der Textkonstruktion wird diese Symbolik unterstützt. Die Jahreswechsel stehen gleichzeitig für den Wechsel von Zeiten. Helbigs Bestätigung dieser Kenntnis, „am Umgang mit der Vorlage wird die neue Zeit sichtbar“ (Helbig 82), sagt jedoch nichts darüber aus, woran sich der Wechsel ausmachen lässt. Solches würde eine Kontinuität voraussetzen, und gerade daran lässt sich die Sonderstellung von Plenzdorfs Werk festhalten, denn bei der Zuordnung von Plenzdorfs Roman lassen sich Schwierigkeiten vor allem an der Zuweisung von Kontinuitäten erkennen. Während für Brenner Plenzdorfs Werk eine „endgültige Abwendung von tradierten Positionen der Literaturtheorie und Politik in der DDR“ (46) darstellt, sieht Raddatz in Edgars Lebenslauf jedoch einen höheren Grad von Anpassung an die bestehende Gesellschaft (...) oder sogar als systemkonform“ (1175).

Auch Jahrzehnte nach der Wiedervereinigung lassen sich die Auswirkungen des vorher beabsichtigten Bruchs mit einer kontinuierlichen Kulturentwicklung weiterhin deutlich wahrnehmen. Edgars Jeans symbolisieren zweifelsohne den aufrührerisch-pubertären Selbstfindungsprozess; sie sind aber gleichzeitig ein Symbol für die kulturelle Trennung, ein erstrebenswertes Symbol, das Freiheit projiziert, da sie im Ostteil als Bückware schwer zu beschaffen waren. Die Entscheidung, welcher Argumentationsstrategie man sich letztlich zuneigen möchte, hängt auch damit zusammen, ob genügend Bereitschaft zu einer Neuorientierung oder dem Überdenken früherer Standpunkte besteht. Wird der Bezug eines verhaltensgestörten Jugendlichen zum klassischen Erbe im Zusammenhang mit dem VIII. Parteitag 1971 und der problematisierenden Darstellung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft gestellt sowie mit einer Monographie zum *Werther* als wissenschaftlicher Vorlauf zu Plenzdorfs Werk

(Gille 145), dann weiß sich der Ansatz noch immer systemkonformen Argumentationsstrategien verpflichtet. In der Nachwendeära scheint das Unvermögen, kulturelle Inhalte ohne ideologische Vorzeichen zu erkennen, sich hartnäckig gegen neue Vorzeichen zu wehren.

### **5. Handlungsmittelpunkt Berlin: englischsprachiges Gebiet und Metatextebene in einer Insellage**

Aus dem Handlungsort heraus, Berlin, einer längsgeteilten Stadt, deren westlicher Teil durch Mauerbau und Umzäunung als ausgesondertes Element in einer Insellage erscheint, findet die Kommunikation scheinbar autark von ideologisch beeinflusster Indoktrination statt. Zum einen steigert sich dadurch zwar der Eindruck großstädtischer Verfremdung, den die Erzählprosa im inneren Monolog, mittels Assoziationen und Montage als Realitätsverlust eng an die großstädtische Lebenswelt bindet (Delabar 102). Ein Deutungsrahmen, der sich aus dem allgemeinen Phänomen des Zivilisationsfortschritts ergibt, wird jedoch um die aus westdeutscher Perspektive geographisch wahrgenommene Insellage ausgeweitet, was zusätzlich den Eindruck verstärkt, es projiziere sich ein Symbols kultureller Abgeschiedenheit. Dieters Arbeitsumfeld und Haltung selbst verweisen jedenfalls in eine derart gestaltete Raumwahrnehmung: „Wenn einer nur ein Zimmer hat, in dem er auch noch arbeiten muß, dann muß er sich irgendwie abschirmen. Und Dieter machte das mit dem Rücken. Sein Rücken war praktisch eine Wand.“ (Plenzdorf 1976, 117)

Charlottes Reaktion beim Versuch, die zwei jungen Männer in einem Gespräch zusammenzuführen, „Dreh dich mal um“ (Plenzdorf 1976, 117), eröffnet Aussichten auf einen möglichen Ansatz, das eigene zwischen Kontinuität und neuer sozialer Wirklichkeit gespaltene Wesen zu vereinen. Dieter, kurz für Dieterich, der durch seine Vokation, die intellektuelle Tätigkeit, auf einen geistigen Bereich und damit einen der kulturellen Entwicklung verweist, welcher sich aus historisch abgeleiteten Verhältnissen ergibt, verwehrt sich im Übrigen der Konfrontation mit Edgar, dem Symbol für neue soziale Verhältnisse. Das Vorgehen Charlottes erscheint nicht lediglich als Suche nach Lösungen, sondern vielmehr als Aufruf zur Kehrtwendung in der Suche nach neuen Kulturmerkmalen. Edgar verwirft dabei den Schmerz ausmalenden Laut in seinem Nachnamen und besteht auf den interkulturellen Ursprung:

„Von dir hätte ich das am allerwenigsten erwartet, Wiebau! [...] Wie das klingt: Edgar Wiebau! – Aber Edgar Wiebeau! Kein Aas sagt ja auch Niveau statt Niveau. Ich meine, jeder Mensch hat schließlich das Recht, mit seinem richtigen Namen richtig angeredet zu werden.“ (Plenzdorf 1976, 13/14)

Was als Kulturverlust erscheint, bewegt zum Auffinden neuer Wiedererkennungsmerkmale. Eine äußerlich-konzeptuelle bzw. formale Erscheinungsform stellt Parallelen her, die sich auf inhaltlich-motivische übertragen lassen. Unabhängig von der Altersgrenze, obwohl sie mit Edgar und den sozialen Bezügen, die für seine Altersgruppe unmittelbar von Bedeutung sind, für seine soziale Legitimation, ist die Herausbildung von Identifikationsmerkmalen gleichzeitig ein Ausdruck sozialer Kommunikation. Durch die Lektüre der Helden, die ihre Anschauungen wiedergibt, ist es gleichfalls die Kleidung, und sie halten Kleidung für ein Medium, ihr Verhältnis zur Gesellschaft auszudrücken (Helbig 81), verarbeiten sich nicht lediglich ihre eigenen sozialen Erfahrungen; sie beziehen gleichzeitig Stellung zu Problemen, die sie in der Gesellschaft vorfinden. Intertextuell fällt Salingers *The Cather in the Rye* daher eine Schlüsselrolle anheim. Helbig zufolge stellt die Bezugnahme zu Salingers Werk eine Erhebung dieses zum Kultbuch dar, dessen Lektüre nicht nur zum Leser spricht, „sondern auch für ihn“ [den Leser, M. V.] (86), indem er durch die Lektüre, der Auseinandersetzung mit dem Werk eine öffentlich wahrnehmbare Haltung einnimmt. Charlottes alias Charlies Forderung wird in Edgars Einladung an Holden Caulfield reflektiert, er solle 'rüberkommen'. Die zwischen Anonymität im Großstadtleben und Kollektivdenken divergierende Wahrnehmungsweise, „Mittenberg war natürlich ein Nest gegen New York, aber erholt hätte er sich hervorragend bei uns“ (Plenzdorf 1976, 33), findet letztlich ihren Ausdruck im vom Blockdenken motivierten Aufruf zum Seitenwechsel. Kulturelle Identität bleibt bei Plenzdorf demzufolge unabhängig von historischen Konsequenzen.

Von Edgars Lebensweg, seinem Heranwachsen her betrachtet, versetzt Plenzdorf die Sozialisierung der Gesellschaft in einen Raum ohne sozialen Rückhalt, und „daß man einen Jungen auch sehr gut ohne Vater erziehen kann“ (Plenzdorf 1976, 23), kommt der Absage an die Tradition gleich. Berlin wird zu diesem Zweck zum Exempel statuiert. Ohne die Möglichkeit, an tradierte Werte anzuschließen, sie weiter zu vertiefen, wurde er doch an der Kunsthochschule in Berlin abgelehnt, wird an Edgars Schicksal deutlich, in welchem Maß die Vorstellung vom Kulturverlust unterstützt wurde. Der Handlungsmittelpunkt eignet sich vor allem als „spezifische Lebensform der Moderne“ (Delabar 104), um Neuorientierungen aufzuzeigen. Ein Umdenken findet seine Anknüpfungspunkte nun in neuen sozialen Werten, das in „konkreten Metropolen“ mit ihrem „besonderen, extraordinären Charakter mit Mythos- und Marktwert“ (104) eine Umstrukturierung der Mythen hin zum Verbraucherkonzept einleitet. Anstatt der ideologischen Systemkonfrontation entwirft Plenzdorf ein Bild der Systemlosigkeit als Gegenprojektion:

„Ich verstreute also zunächst mal sämtlichen Plünnen und Rapeiken möglichst systemlos im Raum. Die Socken auf dem Tisch. Das war der Clou. Dann griff ich zum Mikro, warf den Recorder an und fing mit einer mei-

ner Privatsendungen an: Damen und Herren! Kumpels und Kumpelinen! Gerechte und Ungerechte! Entspannt euch! (...) Ich fing meinen Bluejeans-Song an, den ich vor drei Jahren gemacht hatte und der jedes Jahr besser wurde.“ (Plenzdorf 1976, 29)

Sofern man Edgars Bestätigungsversuche gegenüber Charlie als Motivation auffasst, eröffnet sich zugleich die eindeutige Kritik an der Zukunftsperspektive. Jegliche eingleisig ausgerichtete Kritik einer „scheinliterarisch aufgepulverten (...) banalen Handlung kunstvoll mit Zitaten aus Goethes 'Werther' verschlungen“, scheint sich der Metapher der auf sich selbst ausgerichteten Werther-Pistole zu verschließen.

Stellt man das nach dem Krieg konstruierte, geteilte Staatesgebilde in den Konnex literarischer Motive, die einen Zustand von Umbrüchen sozialer Werte projizieren, gelangt man zu den Aussichten, die in literarischen Genres vorgegeben werden. Das Symbol der Teilung und der versprecherisch anmutend gelegten Entwicklungsbahnen verdichtet sich synekdochisch zum Bild eines Cultural-turns, das mit „kriminalisierten Studenten in Gesellschaft eines marxistisch-leninistischen 'Lumpenproletariats' bestehend aus Arbeitslosen, Huren und Klein-Kriminellen in Kreuzberg“ den Grund für „den Bewegungs- und Spielraum von sozial Stärkeren“ (Delabar 109) gelegt hat.

### **5. Literatur in ihrer autonomen kulturtragenden Rolle, Kultur als gesellschaftsbildender Faktor**

Aus dem Tenor des Interpretationsrahmens heraus, der von den geläufigen gesellschaftspolitischen Kategorien bestimmt ist, ließ sich zum Leidwesen der kulturtragenden Aspekte eine ausbleibende Motivation verzeichnen, das Werk im Bezugsgefüge einer autochthonen Kulturentwicklung zu betrachten. Weder die vorangestellten Dokumente, Zeitungsnotizen, Todesanzeigen reg(t)en dazu an, einen kulturkritischen Ansatz herauszulesen, oder die in der dialogisiert inszenierten Erinnerungsperspektive der Eltern und Arbeitskollegen, noch haben Edgars Kommentare aus dem „off, 'von jenseits des Jordans'“ und „die Brechung und Verfremdung der gesellschaftlichen Beziehungen des Helden im Spiegel des Werther-Zitats und der Werther-Fabel“ (Helbig 225-226) dazu verholfen, einen Rückgriff auf einen kulturkritischen Ansatz zu bieten.

Ein gewiss nicht unbedeutender Aspekt, der im Deutungsansatz literarischer Werke verbleibt, ist gewiss die Funktion, die literarischen Werken zugeschrieben wird. Unterstützt von der Vielfalt unterschiedlicher technischer Formen, in denen das Werk seinen Ausdruck verleiht bekam – die Wahrnehmung des unterhaltenden Werts war stets gegeben. Betrachtet man diesen Gesichtspunkt allerdings im Zusammenhang mit Goethes eigener Aussage zum Werk

vom 2. Januar 1824: „Es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder in seinem Leben einmal eine Epoche haben sollte, wo ihm der *Werther* käme, als wäre er bloß für ihn geschrieben“, (Wapnewski 340) dann stellt sich zwangsläufig die Frage der Rolle des Rezipienten. Wird Literatur nämlich „zwangsläufig 'selbstreferentiell' – selbstbezüglich“ definiert, „daß Literatur eben Literatur und nur Literatur ist“ (Jung 11), dann wird auch die „Zeitlosigkeit und Zeitbedingtheit seiner *Werther*-Figur“ (Wapnewski 540) fraglich. Mindert man den Aussagewert sowohl von Goethes Musterwerk als auch von Plenzdorfs Reflexion darauf um den Aspekt der Selbstreflexion, verbleibt es also, die Literatur lediglich in ihrem kulturellen Unterhaltungsbeitrag zu definieren. Demgegenüber lässt sich der selbstreflektierende Unterhaltungswert als kulturelle Leitung werten, wenn man Plenzdorfs Vorgehen als eine Kommunikation versteht, die innerhalb eines literarischen Bezugssystems steht. Durch die Thematisierung eines tradierten Wertesystems und seiner Perspektive anhand derer sich das literaturgeschichtliche Vorbild und sein moderner Kommentar zusammenführen lassen, wird zudem die kommunikative Funktion der Literatur zu ihrem Publikum deutlich. Ist es doch jeweils der Romanheld selbst, der die Entwicklung der Gesellschaft symbolisiert und ihr kulturelles Fundament einer Kritik unterzieht; mit ihm avancieren die nach ihm benannten Romane zu einem Meta-Genre, das mit dem Bildungsroman eines gespaltenen Wesens seine Kulturleistung im historischen Rückblick gewährleistet.

Hatte sich *Werther* beim Anblick der Gewässer umgebenden Ufer dem von Naturgewalten beherrschten ästhetischen Eindruck, der das menschliche Schicksal lenkt, nicht entziehen können, wird er sich dabei der Rolle des Menschen in der natürlichen Ordnung schmerzlich bewusst.

„o meine freude / warum der strom des genies so selten ausbricht / so selten in hohen fluten hereinbraust und eure staunende seele erschüttert – liebe freunde / da wohnen die gelassenen herren auf beiden seiten des ufers / denen ihre gartenhäuschen / tulpenbeete und krautfelder zugrunde gehen würden / die daher in zeiten mit dämmen und ableiten der künftig drohenden gefahr abzuwenden wissen – das alles / wilhelm / macht mich stumm – ich kehre in mich selbst zurück und finde eine welt – ende.“ (Plenzdorf 1976, 19)

Plenzdorfs ironischer Bezug zu Werthers 'Wahlheim' hebt sich in den historischen Gegebenheiten seiner Gegenwart auf. Er stellt der auferlegten Wahl zwischen dem Sich-fügen und Werthers Freiheitsbegriff den Prozess entgegen, in dem 'Steher', jemand der sich nicht ergibt, wie in etwa Addi der Brigadeleiter oder Zaremba, sich dem Bücken auferlegter Wertegefüge nicht fügen. Widerstand befindet sich dementsprechend im Selbstwertgefühl der Menschen,

das sie zu Kulturträgern erhebt. Die Frage nach dem Kulturwert beantwortet Plenzdorf mit „Schiller und Goethe und die, das waren vielleicht wertvolle Menschen. Oder Zaremba“ (Plenzdorf 1976, 87).

Mit der Entscheidung im hochsommerlichen August eine unüberbrückbare Wand zwischen zwei Lagern zu errichten, sah man den Grundstein gelegt, sie zur Ausbildung eines jeweils eigenen Kulturkreises bewegt zu haben. Im Zusammenhang mit der nachträglichen Erkenntnis, dass „die Vorgänge von '89 auch ein Produkt der Medien sind, ein Sieg der in Echtzeit ausgestrahlten Bilder,“ findet Jung selbst „die Marxsche Ansicht bestätigt, die große Revolution findet 'überall und gleichzeitig' statt“ (10). Daher bewegt sich die Frage nach einerseits „kulturellen Codes, wie Jazz, Jeans und langen Haare oder der Sprache, mit denen Jugendliche auch im Westen sich von der Welt der Erwachsenen absetzen“ (Gille 131), hin zum kulturellen Kontext, der andererseits sich durch die Blöcke bestimmende Teilung definiert sieht. Eine Kritik der Faktoren, welche zum Grundsatz der Teilung erhoben wurden, wendet sich folglich gegen dieselben Inhalte, die letztlich gegen das Selbstwertgefühl gerichtet sind. Eine stoische Haltung, die die Entscheidung der Zeit überlässt, „Ich hatte was gegen Selbstkritik, ich meine: gegen öffentliche. Das ist irgendwie entwürdigend. (...) Ich finde man muß dem Menschen seinen Stolz lassen.“ (Plenzdorf 1976, 15), ist folgerichtig gegen sich selbst ausgerichtet. Man mag deshalb einen Versuch, der dem Zeitgeist abseits steht, als kulturkritisch werten können, wie beispielsweise Joachim Nawrockis moderate Tonlage. Allerdings sind solche allein stehenden kritischen Versuche affirmativer Annäherung an die *Neuen Leiden* der Mehrheit vermeintlich theoretischer Stellungnahmen gegenüber gestellt. Deren Nischen, die entweder auf abgegriffene literaturkritische Kategorisierungen verweisen oder sich aus kulturkritischer Selbstbetrachtung herleiten, scheinen sich der Haltung von Edgars Kollegen Zaremba nicht annähern zu wollen:

„Das war endlich mal wieder Old Werther. Zaremba riß seine Schweinsritzen auf und knurrte: NO! Das sag du nicht!

Er war der erste, den dieses Althochdeutsch nicht aus dem Sattel warf“ (Plenzdorf 1976, 99).

Der unaufhörliche Zeitfluss mag diesen Behauptungen widersprechen und Marc-Oliver Carls Ansichten bestätigen, die *Neuen Leiden* würden den Zugang zu Goethes Werther erleichtern (228), damit ein ständig rückläufiger Anklang der historischen *Leiden* bei Schülern und sogar Studenten die Distanz zwischen ihnen und den Zeitgenossen Edgars eventuell überbrücken könnte.

## Literatur:

- Ahlers, Michael. Die Stimme des Menealos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993
- Augé, Marc. „Wenn Orte zu Texten werden und Menschen sich in Magnetkarten verwandeln...“ In: Der Alltag. Ich ist ich – Über Identitäten. 62, 1993. 53-68.
- Biele, Peter. „Nochmals - "Die neuen Leiden".“ In: Sinn und Form. 6, 1973. 1288 – 1293.
- Brenner, Peter J. "Die alten und neuen Leiden. Kulturpolitische und literaturhistorische Voraussetzungen eines Textes in der DDR." In: Peter J. Brenner (Hg.) Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“ Frankfurt/Main: 1982 (= Suhrkamp tabu 2013). 11-68.
- Brinker-Gabler, Gisela. „»Ich weiß nicht, ob mich einer versteht, Leute.« Funktions- und Wirkungspotential von Teenagersprache und Werther-Zitat in Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W.“ Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 11, 1978. 80-92.
- Carl, Mark-Oliver. (Un-)Stimmigkeiten bei Ulrich Plenzdorf : Analyse intertextueller Wiederaufnahmen in Kein runter kein fern, Die Legende von Paul und Paula, Zeit der Wölfe, Karla und Die neuen Leiden des jungen W. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2008
- Delabar, Walter. „Letztes Abenteuer Großstadt. (West) Berlin-Romane der achtziger Jahre.“ In: Delabar, Walter et al. (Hg.) Neue Generation — Neues Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. 103-126.
- Gille, Klaus F. „"Ein Kerl, ungekämmt und völlig vergammelt" – Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W. In: Jattie Enklaar und Hans Ester (Hg.) Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 2000. 131-146.
- Großmann-Vendrey, Susanna. Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Regensburg: Bosse 1969
- Harshaw, Benjamin. „Fictionality and Fields of Reference.“ Poetics. 2, 1984. 227-251.
- Helbig, Holger. „Alles andere begriff ich. Zur Kultbuchlektüre in und von Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W.“ In: Rudolf Freiburg et al. (Hg.) Kultbücher. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004. 77-99.
- Jäger, Georg. „Ein Werther der DDR. Plenzdorfs Neue Leiden des jungen W. im gespaltenen Deutschland.“ Goethezeitportal, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 23. Nov. 2009, [www.goethezeitportal.de/index.php?id=155](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=155). 27. März 2017
- Jung, Werner. „Exzentrik und Exterritorialität.“ In: Delabar, Walter et al. (Hg.) Neue Generation — Neues Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. 9-14.

- Kerndl, Rainer. „Zweimal Edgar W.“ Neues Deutschland. 24. Dezember 1972. 4.
- Ketelsen, Uwe K. (Hg.). Wir tragen ein Licht durch die Nacht. Gedichte aus der Welt des Bergmanns herausgegeben von der Industriegewerkschaft Bergbau. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011
- Kohlhaase, Wolfgang. „Diskussion um Plenzdorf.“ Sinn und Form. 1, 1973, 219-252.
- Kühn, Rainer. „Bürgerliche Kunst und antipolitische Politik. Der «Subjektkultkarrurierist» Rainald Goetz.“ In: Delabar, Walter et al. (Hg.) Neue Generation — Neues Erzählen: Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. 25-34.
- Luft, Friedrich. „Vorsicht, transportunfähig!“ Die Welt, 10. Mai 1973. 20.
- Mattenklott, Gert and Gerhart Pickerodt (Hg.). Literatur der siebziger Jahre. Berlin: Argument-Verlag, 1985
- Mews, Siegfried. Ulrich Plenzdorf. München: C. H. Beck, 1984
- Parker, Stephen and Matthew Phillots. Sinn und Form. The Anatomy of a Literary Journal. Berlin/ New York: De Gruyter, 2009
- Plenzdorf, Ulrich. Die neuen Leiden des jungen W. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976
- Plenzdorf, Ulrich. In einem Interview. Sinn und Form. 3, 1974, 24.
- Raddatz, Fritz J. „Neuer Realismus in der DDR II. Ulrich Plenzdorfs Flucht nach innen.“ Merkur. 307, 1973, 1174 – 1178.
- Reich-Ranicki, Marcel. „Ein Rebell – halb so schlimm: Ein Fänger im DDR-Roggen.“ Die Zeit, Zeit-Online, 4. Mai 1973, [www.zeit.de/1973/19/der-faenger-im-ddr-roggen](http://www.zeit.de/1973/19/der-faenger-im-ddr-roggen), 7 S., 27. März 2017
- Reis, Ilse H. Ulrich Plenzdorfs Gegen-Entwurf zu Goethes 'Werther'. München: Francke Verlag, 1977
- Salinger, Jerome David. The Catcher in the Rye. New York: Bantam Books, 1965.
- Schneider, M. „Kuß von Charlie.“ Der Spiegel. Spiegel Online, 28. Juni 1973, [www.spiegel.de/spiegel/print/d-42645294.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42645294.html), 25 Abs., 27. März 2017
- Thurich, Echart/ Endlich, Hans. Deutschland in den fünfziger Jahren. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1970
- Wapnewski, Peter. „Zweihundert Jahre Werthers Leiden oder: dem war nicht zu helfen.“ Merkur. 325, 1975, 530 – 544.
- Zimmermann, Bernhard. „Der Blick nach 'drüben'." Zur literaturkritischen Rezeption von DDR-Literatur in der Bundesrepublik.“ GDR Bulletin. 17/ 1, 1991. 18 – 22; <http://dx.doi.org/10.4148/gdrb.v17i1.1091>

**POLITICAL POSITION OF POWER OR CULTURAL INSULARITY OF LITERATURE.  
PLENZDORF'S YOUNG W. FIGHTS PASSABLY FOR HIS CHARLIE.**

In 1973, at the time the novel *Die neuen Leiden des jungen W.* by Ulrich Plenzdorf was published in both German states, the Wall and Barbed wire fence were already an integral part of everyday live. If the German-German division is considered to be a result of a cultural revolution, an exemplary and symbolical function of the book title is granted. The former is being confirmed by intertextual connections that are recognizable in the title, the quotations as well as in the content. The focus is set on the identification features. But just the second determination was the trigger for the furor the work was setting of. By referring to historical core areas of German culture both features turn towards taking a function of cultural policy. The paper starts with setting against in short strokes the two different social systems established in one German state each, in order to come to a conclusion on the conditions for cultural practices. On the one hand Plenzdorf's work addressed ideas of cultural seclusion in the East part while on the other hand a loss of identity was discerned in the West. With Berlin being the centre of action and the numerous connections to the English language area either intertextual or linguistic, the work creates on a metatext level a projection of insularity which was corresponding to the location of West-Berlin. By such a kind of constellation Plenzdorf succeeded on the one hand in showing the autonomous role of literature in culture-supporting, and on the other hand he pointed out the crucial meaning of culture as a feature creating social relations beyond the political block division.

**Key Words:** German-German division, social systems, intertextuality, cultural identity, Cold war, cultural policy, cultural space, Ulrich Plenzdorf



## Das Patriarchat als Ort männlicher Macht in den Erzählungen von Marie von Ebner-Eschenbach

Eldi Grubišić Pulišelić, Split, eldi@pmfst.hr

**Abstract:** In der patriarchalen Gesellschaft ist die Frau ein Objekt, das der Macht und Gewalt des Mannes untergeordnet ist, ohne Rechte und ohne Bedeutung als Individuum. Marie von Ebner-Eschenbach zeigt in ihren drei Erzählungen „Die Totenwacht“, „Mašlans Frau“ und „Das tägliche Leben“ verschiedene Formen des Patriarchats als Ort männlicher Macht auf. Die Frauenfiguren kommen aus unterschiedlichen sozialen Schichten: Anna aus der Erzählung „Die Totenwacht“ kommt aus einer armen Bauernfamilie und ist nicht nur der männlichen Dominanz, sondern vor allem seiner Tyrannei unterworfen und wird Opfer einer Vergewaltigung. Für den Mann ist der Status der Frau auf Besitz reduziert und er glaubt, dass sein Verbrechen mit einer Ehe korrigiert werden kann, aber die Heldin ist ihm moralisch überlegen und schlägt das Angebot einer Ehe aus. Evi, eine reiche Bauerntochter aus „Mašlans Frau“ lehnt sich gegen die Doppelmoral auf und ist entschlossen, die Verletzung weiblicher Würde nicht zu vergeben. Frau Gertrude aus der Erzählung „Das tägliche Leben“ stammt aus einer gutbürgerlichen Familie und ihr Selbstmord am Tag der silbernen Hochzeit erscheint als Mittel einer Selbstdefinition. Die Lüge über das ideale Familienleben, in dem die Frau in Wirklichkeit keine Individualität besitzt, bekommt durch den alles entscheidenden und doch zugleich nichts verändernden Tod der Mutter ein jähes Ende. Die Frauenfiguren aus den drei Erzählungen leben in völlig unterschiedlichen Lebensbedingungen und wehren sich gegen die traditionellen sozialen Strukturen, um sich von der männlichen Dominanz zu befreien und eine eigene autonome Welt aufbauen zu können.

**Schlüsselwörter:** Marie von Ebner-Eschenbach, Patriarchat, Erzählungen, Macht, Gewalt, Doppelmoral, Individualität, Ehe, Familie

Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) wurde als „die größte deutschsprachige Schriftstellerin“ bezeichnet (Kord 1), bislang aber nicht ausreichend als Emanzipationsautorin rezipiert. (Seeling, 233) Die Autorin zählt nicht zu den militanten Vertreterinnen der Frauenbewegung, aber rezipierte und verarbeitete deren Ideen und Anliegen. (Tanzer, 5) Der feudal-patriarchalischen Gesellschaft zum Trotz, drang sie in die traditionell männliche Welt der Literatur ein. Ihre Familie stellte sich ihren literarischen Ambitionen entgegen und hielt es nicht für angebracht, dass sich eine Frau und Aristokratin mit schriftstelle-

rischer Arbeit befasst. (Rossbacher, 366) Gegen Ende ihres Lebens galt sie als die bedeutendste deutsche Erzählerin des 19. Jahrhunderts. (Koopmann, 158) Man bezeichnete die Autorin als Dichterin der Güte und des Mitleids (Cella, 183), aber betonte auch ihre Rolle als Sozialreformerin. (Rossbacher, 263) Es wurde auf das politische Bewusstsein der Autorin hingewiesen, sowie auf sozialkritische Aspekte. (Aichinger, 483) Marie von Ebner-Eschenbach glaubte an die Möglichkeit einer Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit und an die Kraft des einzelnen Menschen. (Lohmeyer, 9) Da man die Frau als passives Wesen betrachtete und den Mann als denjenigen, der durch Kraft, Energie und Intellekt Menschheitsgeschichte machte, bedeutete jeder Versuch, die bestehenden Geschlechtsstereotypen zu relativieren, ein Abweichen vom gesellschaftlich Akzeptablen hin zum gesellschaftlich Inakzeptablen. (Duden, 134) Die Autorin unterstützte die Kämpferinnen für die Frauenemanzipation, doch sie bekannte sich nicht öffentlich zu ihnen. (Strigl, 17)

In ihren literarischen Werken kritisiert Marie von Ebner-Eschenbach häufig das Patriarchat und stellt es als einen Ort des Machtmissbrauchs dar. In der patriarchalen Gesellschaft ist die Frau ein Objekt, das der Macht und Gewalt des Mannes untergeordnet ist, ohne Rechte und ohne Bedeutung als Individuum. (Gorla, 50) Alleine durch den Akt der Geburt steht den Männern das Recht der Dominanz über die Frauen zu und dieses Recht bleibt ihnen ohne Rücksicht auf ihre moralischen Eigenschaften erhalten, während Frauen eine untergeordnete Rolle einnehmen und zu Opfern einer solchen Machtkonstellation werden. Ein solches Verhältnis zwischen den Geschlechtern beruht nicht nur auf gesellschaftlichen Normen, der Staat unterstützt dies mit all seinen Mechanismen, wodurch sich die männliche Dominanz jederzeit in Tyrannei ausarten kann. (Gorla, 51) Die patriarchale Macht verwandelt sich damit in eine Art politische Macht, deren Missbrauch weitreichende Folgen für die menschliche Zivilisation hat. Aber die Autorin ist nicht nur Kritikerin der Geschlechterverhältnisse ihrer Zeit, sie ist auch Visionärin, die ihren Heldinnen moralische Kraft verleiht, um aktiv an den Veränderungen mitzuwirken, deren Früchte die europäischen Frauen erst nach dem Tod der Autorin ernten werden. Der Blick der Autorin ist auf die politisch marginalisierten Gesellschaftsgruppen des 19. Jahrhunderts gerichtet, seien dies die Armen, Angehörigen ethnischer Minderheiten oder Frauen. Marie von Ebner-Eschenbach kann daher auch als soziale Reformerin gesehen werden, deren Rolle darin besteht, die Welt und die von Tradition geprägten zwischenmenschlichen Beziehungen zu verändern.

Marie von Ebner-Eschenbach zeigt in ihren Erzählungen Übergriffe männlicher Gewalt und Formen weiblichen Widerstands auf. In ihren Erzählungen erweist sich die Frau als dem Mann moralisch überlegen und fungiert als Trägerin von Werten wie Treue und Würde. (Tanzer, 207) Anhand dreier Erzählungen untersucht die vorliegende Arbeit die Beziehung der Autorin zum Patriarchat,

in dem die männliche Macht angesiedelt ist. In „Die Totenwacht“ zeigt sie die schwierige Lage der Frauen der unteren Gesellschaftsschichten, aber auch ihre bemerkenswerte moralische Kraft. Die Autorin thematisiert das Leben der Frauen aus armen Dorffamilien, deren Leben vor allem von schwerer Arbeit und materieller Not, oft aber auch von unterschiedlichen Formen der Gewalt bestimmt ist, wobei die Gewalt unmittelbar aus dem Patriarchat resultiert. (Gorla, 53) Den Mittelpunkt der Erzählung bildet die tragische Lebensgeschichte einer jungen Frau, die allen Schicksalsschlägen zum Trotz einen unermüdlichen Lebenswillen und Humanität an den Tag legt. Obwohl zweifach ihrer Rechte beraubt, als Frau und Angehörige der unteren Gesellschaftsschicht, verkörpert Anna eine seltene physische und seelische Kraft sowie Schönheit. Die Geschichte beginnt die Autorin mit der Schilderung der prekären materiellen Situation, in der die Heldin lebt, das Haus ihrer Familie beschreibt sie als das armseligste im Dorf:

Es war am Ende eines kleinen Dorfes im Marchfeld, das letzte, das ärmlichste Haus. Seine niedrigen Lehmmauern schienen jeden Augenblick aus Scham über ihre Blöße und all ihre zutage gekommenen Gebrechen in sich zusammensinken zu wollen. Das schiefe Strohdach bot nur noch einen sehr mangelhaften Schutz gegen Hitze und Kälte, Sturm und Schnee. Die Eingangstür, die des Schlosses entbehrte, war mit Stricken an den verrosteten Angeln befestigt, klaffte von allen Seiten und hatte längst aufgehört, eine feste Schranke zu bilden zwischen der Straße und dem einzigen Wohnraume der Hütte. (Ebner-Eschenbach, DTW, 4)<sup>1</sup>

Die ganze Handlung spielt sich in einer Oktonacht in einem einzigen Raum der heruntergekommenen Hütte in Marchfeld ab, von den Ereignissen aus der Vergangenheit erfahren wir aus den Erinnerungen der Protagonistin. Anna, die Tochter der Verstorbenen, hält Totenwache neben dem leblosen Körper der Greisin und betet für das Seelenheil ihrer Mutter:

Die Wacht am Sarge hielt die Tochter der Verstorbenen, ein nach dörflichen Begriffen altes Mädchen. Dreißig Jahre der Entbehrung und der Arbeit wiegen schwer; aber sie schien ihre Last nicht zu fühlen. Eine trotzigste Leidenschaft sprach aus ihrem dunklen, noch schönen Gesichte; ihre Gestalt war schlank und geschmeidig geblieben. (Ebner-Eschenbach, DTW, 4)

Die auktoriale Erzählweise wird durch eine personale Sicht unterbrochen, die die Gedanken der Heldin verdeutlicht. (Tanzer, 209) Wir erfahren von dem Plan der jungen Frau, nach der Beerdigung das Heimatdorf zu verlassen und in die Fremde zu ziehen, um sich – von ihm – zu befreien: „Eine letzte, schwerste Trennung noch und dann: Leb wohl, Heimat! Grüß Gott, liebe Fremde, in der es keinen Huber Georg gibt, in der man ihm nie begegnen, in der sein blankes Haus einem nicht entgegenprunken kann und man seine verwöhnte Kuh nicht brüllen zu hören braucht.“ (Ebner-Eschenbach, DTW, 5) In diesem intimen und schmer-

<sup>1</sup> „Die Totenwacht“ (DTW)

zertifüllten Augenblick erscheint an der Schwelle ihres Hauses Georg Huber, der Mann, der ihr in der Vergangenheit so viel Böses und Unrechtes zugefügt hat. Die Autorin beschreibt ihn als vom Äußeren her attraktiven und gut angezogenen jungen Mann, der in seiner Erscheinung vom Ambiente der ärmlichen Hütte absticht:

Er war groß und breitschulterig und hatte einen kleinen Kopf und ein hübsches Gesicht mit niedriger Stirn und schlanker, gerader Nase. Seine blauen, ein wenig vorstehenden Augen schauten unsicher und betroffen drein; trotzdem aber nahm er sich aus recht wie ein Herr in seinen städtischen Kleidern, und seine neuen Stiefel knarrten gar vornehm. (Ebner-Eschenbach, DTW, 5)

Schüchtern begrüßt er die junge Frau, die ihm gegenüber von Anfang an eine feindliche Haltung einnimmt und ihm deutlich zu verstehen gibt, dass sie diese letzte Nacht neben der verstorbenen Mutter alleine verbringen möchte. Es schlägt ein Uhr nachts und der Dialog zwischen der Heldin und ihrem ungebetenem Gast nimmt die Züge eines Traums an, der mit der elenden und qualvollen Wirklichkeit verwischt. Georg bittet die Verstorbene um Vergebung und die Heldin um ihre Hand und ist der Ansicht, mit der Ehe als einer legalisierten Form der männlichen Dominanz alle existenziellen Probleme der jungen Frau zu lösen und gleichzeitig die eigenen Sünden auf wundersame Weise in christliche Barmherzigkeit und Großzügigkeit zu verwandeln:

Schweig einmal!' sprach er, Warum mußt mich so niederdonnern? Ich will alles gutmachen, wie g'sagt. Ich nehm dich. Ich hätt dich schon lang g'nommen; aber hatt's denn sein können? Ich hab warten müssen, bis dein Vater nimmer is. Wie der war, hätt er uns an den Bettelstab 'bracht. Dein Vater hat halt zu lang g'lebt.' (...) Georg räusperte sich so gewiß ablehnend und überlegen:; No ja, freili. Jetztunter aber sein's beide tot, und ich nehm dich also. Der Herr Pfarrer verkündigt uns am nächsten Sonntag zum erstenmal, und in drei Wochen hol ich dich zur Trauung. 's is höchste Zeit, daß d' fortkommst. Der Gersthofer, der den Krempel' – er sah sich geringschätzig um –, gekauft hat, kann's eh nit erwarten, daß er leer wird und daß er ihn niederreißen kann.' (Ebner-Eschenbach, DTW, 15)

Die Position, aus der er handelt, ist vom Machtgefühl bestimmt, das auf seiner zweifachen Dominanz beruht, da er sich durch seinen sozialen Status sowie durch seine gesellschaftliche Rolle, die ihm sein Geschlecht zusichert, in einer übergeordneten Position sieht. Zu seiner großen Überraschung zeigt die junge Frau, die er ihr ganzes Leben lang auf unterschiedliche Weise misshandelt hat, eine unerwartete moralische Kraft und Entschlossenheit, nie wieder und in keiner Hinsicht sein Opfer zu sein. Anna spricht über ihre Kindheit, die einerseits von materieller Not und dem gewalttätigen Vater, andererseits von Georgs Misshandlungen geprägt war. Sie erinnert sich an das geschenkte neue Kleid, das der Vater in Geld umgesetzt hat, um die Schulden beim Wirt zu bezahlen (Tanzer, 209):

Er wollte alles auf einmal nehmen, aber das gelang ihm nicht. Sie kratzte und biß und verteidigte jedes einzelne Stück ihres köstlichen Eigentums mit verzweifelter Mute. Aus den Händen, aus den Zähnen mußte der Vater es ihr reißen und tat's, und als sie sich an das letzte, das er ihr abrang, das große Tuch, festklammerte und im Kampfe niederfiel, schleifte er sie unbarmherzig hinter sich her, bis ihre Kraft versagte und sie das Tuch fahren ließ. Blutend und zerschlagen richtete sie sich auf die Knie auf, streckte den Hals und schaute. Der Vater stand wieder unter der Laterne vor dem Wirtshause, klopfte an und rief mit dem Selbstbewußtsein eines Kapitalisten: „Heda, Jud, abrechnen! Ich bring was! Ich bezahl!“ Man öffnete, man ließ ihn ein, den Dieb und Räuber! Annerl stürzte ihm nach, sie schrie sich heiser, stieß dem Vater abgelernte Flüche vor, polterte in sinnloser Wut mit ihren kleinen Fäusten an die Tür, bis sie endlich aufging und ein Fußtritt, gut gezielt, einer von der wohlbekannteren Art, das Kind zum Schweigen brachte. Aber nicht zum Weichen. Annerl blieb auf der Schwelle sitzen, an der Unglücksstätte, wo ihr höchstes, noch kaum genossenes Gut verschachert wurde. Empörung kochte in ihrem Herzen; ihr verzweiflungsvoller Schmerz schrie zum Himmel aus ihrem leisen Weinen, ihrem unterdrückten Schluchzen und wurde nicht gehört, nicht damals – und nie! (Ebner-Eschenbach, DTW, 10)

Mit Wehmut erinnert sich die Heldin an Georgs Schläge:

„Herr Jesus! da stehst auf einmal du hinter dein'm Zaun und schreist mich ganz pamstig an: Was schaust? Hast nit zu schaun! Schau nit!', und ich ärger mich: Dummer Bub, jetzt just!' und seh noch, daß du den Arm hebst, und dann seh ich nix mehr, fühl nur, daß mir was Warmes über mein G'sicht lauft und daß ich hinfall wie ein recht Müdes in sein Bett.“ (Ebner-Eschenbach, DTW, 12)

Kleine Streiche unter Kindern und die ständigen Streitigkeiten kulminieren in einer schrecklichen Vergewaltigung im Jugendalter:

„Damal'n hast dich an mir versündigt, schrecklich, fürchterlich... nicht zum Sagen! Just wie ich Vertrauen g'faßt hab, just wie ich g'meint hab: so arg böses er doch nicht, bist über mich herg'fallen wie ein wildes Tier, daß ich mir nicht hab helfen können, mich nicht hab retten können vor dir und deiner Kraft, deiner verfluchten Kraft, Verfluchter!“ (Ebner-Eschenbach, DTW, 14)

Aus den Erinnerungen der jungen Frau geht hervor, dass Georg sich weigerte, die Verantwortung für seine Tat zu übernehmen, die Tat sogar leugnete, auch nachdem Anna seinem Vater die Wahrheit erzählte, als sie erfuhr, dass sie schwanger ist. So wälzte er die ganze Last der eigenen Sünde auf die junge Frau ab, die sich nicht nur mit dem Schmerz und der Schande durch die Vergewaltigung, sondern auch mit den Folgen der Geburt eines unehelichen Kindes alleine durchringen musste:

„Weißt was? Wie das Kind gekommen is, das arme, unglückselige, hab ich, trotz Schand und allem, eine Freud an ihm gehabt. Ich hab nix, hab ich

mir gedacht, aber dich hab ich, und dir zulieb will ich leben und mich plagen, und meine Plag soll von jetzt an meine Freud sein. Und mit jedem Tag is meine Lieb zu dem armen Wurm g'wachsen und g'stiegen. Aber es hat schon zu viel g'litten g'habt, bevor's noch g'wußt hat, was leiden heißt. Eh 's Jahr um war, is 's g'storben... Da liegt mein Mutterl auf dem Schragen, mein altes, liebes Mutterl. Mein ganzes Inwendige is nur eine Wunden, und doch sag ich – wie mein Kind g'storben is, war mir ärger, und ich hab Gott verklagt: Hast mir's gegeben gegen meinen Willen in Not und Verzweiflung, und jetzt, nachdem's mein einzig's Glück worden is, reißt mir's weg! Unbarmherzig hab ich ihn g'scholten, den Höchsten, vor dem ich heut auf die Knie fall und zu dem ich ruf: Barmherziger! Allgütiger, du weißt, was du tust! Sei gelobt und gepriesen!... Du hast mein Kind zu dir g'nommen, es ist ein Engel im Himmel, und ich darf – Gott sei Lob und Dank! -, ich darf zu dem Menschen dort sagen: Ich nehm dich nicht; lieber in die Höll als in dein schönes Haus!" (Ebner-Eschenbach, DTW, 17)

Die Heldin schlägt sein Angebot mit Verachtung aus und zeigt die Entschlossenheit, einen eigenen Lebensweg zu suchen und sieht selbst den Tod des eigenen Kindes in diesem Zusammenhang als ein Zeichen der Gnade Gottes. Lieber schreitet Anna tapfer in eine ungewisse Zukunft als den Heiratsantrag anzunehmen und setzt auf die Kraft ihrer eigenen Hände. Mit dieser Tat lehnt die Heldin es ab, die gesellschaftlich bedingte untergeordnete Rolle der Frau anzunehmen, mit dieser Tat bezeugt sie, dass sie sich selbst nicht in der Position der Machtlosen und Schwachen sieht, sondern schafft dank ihrer moralischen Größe, Ehrlichkeit und Würde, die sie trotz der schwierigen Lebensumstände aufrechterhalten hat, eine eigene autonome Welt, in der kein Platz für einen Mann ist, der sich obgleich seines materiellen Reichtums und seiner äußeren Schönheit als Übeltäter und Feigling erweist. Im Bewusstsein, dass dies der einzige Weg ist, Frieden mit sich selbst zu schließen und ein neues Leben zu beginnen, vergibt sie ihm alles Böse, was er ihr zugefügt: „Verzeihn tu ich dir – in Gottes Namen. Ich bin ja fertig mit'm Leben hier daheim; was vorbei is, is vorbei. Wie wenn eins die Tür von sein'm Haus absperrt, eh's in die Fremd geht, so mach ich's. Abg'sperrt! Aus is mit jeder Lieb und Freundschaft, und mit unserer Feindschaft auch.“ (Ebner-Eschenbach, DTW, 18)

Georg ist weder in der Lage, die Essenz ihrer Entscheidung zu begreifen noch ihre moralische Größe zu erkennen, so demaskiert ihre Stärke seine Schwäche, ihre Großzügigkeit im Vergeben zeigt die ganze moralische Armut seiner Persönlichkeit. Bereit, schwere Arbeit und alle Widrigkeiten des Lebens, Verzicht auf Freude und Vergnügen hinzunehmen, motiviert sich diese junge Frau selbst durch das Vertrauen in die eigene Macht, die Macht ihres Körpers, Geistes und reinen Herzens. Dem Opfer gelingt es auf diese Weise, über die angeborene Rolle hinauszugehen. Die patriarchale Gesellschaft ist in dieser Erzählung Schauplatz männlicher Macht und die Männerfiguren werden als unan-

tastbare Tyrannen dargestellt, trotz ihrer moralischen Unterlegenheit, aber oft dank der streng geregelten sozialen Struktur. (Gorla 53) Ihre Macht wird durch die Lehren der Kirche gestärkt, sodass die untergeordnete Position der Frau und ihre Opferrolle als Aufrechterhaltung der natürlichen Ordnung gesehen werden: „Was dein Vater tut, muß dir recht sein, hab ich immer von der Mutter g’hört, und vom Herrn Pfarrer: was der liebe Gott tut, muß uns recht sein.“ (Ebner-Eschenbach, DTW, 7) Die Heldin ist von Geburt an prädestiniert, die Opferrolle einzunehmen, sie erträgt die Misshandlungen durch ihren alkoholsüchtigen Vater, der das Fehlen seines gesellschaftlichen Ansehens mit Macht über die weiblichen Familienmitglieder kompensiert. Er ist der Herr der Familie und er missbraucht seine Macht, weshalb sich die Beziehung, die auf Liebe beruhen sollte, in reine Tyrannei verwandelt. Frauen sind wehrlose Opfer solch konstruierter familiärer und gesellschaftlicher Verhältnisse und von ihnen erwartet man, dass sie fügsam ihr Schicksal hinnehmen und vollständig ihre Individualität aufgeben, um die Stärkung der männlichen Identität zu fördern. Die Protagonistin wird in ihrem Umfeld wegen ihrer Armut verachtet, die einzige Lebensfreundin findet sie in ihrer Mutter, die als Beispiel für die vergebliche Hoffnung in die Möglichkeit irgendeiner Veränderung steht, aber diesem Beispiel zum Trotz oder vielleicht gerade deswegen entschließt sich die Heldin, die Kontrolle über die eigene Zukunft zu übernehmen. (Gorla, 55)

In der Erzählung „Mašlans Frau“ lehnt es die Protagonistin ebenfalls ab, die untergeordnete Rolle der Frau hinzunehmen und anstatt sich mit der Opferrolle zufrieden zu geben, bestimmt sie selbst über ihr Leben. Die Handlung spielt in einem mährischen Dorf: Der neue Pfarrer möchte von Doktor Vanka darüber aufgeklärt werden, warum der todkranke Müller Matej allein lebt. Um die Frage zu beantworten, erzählt Doktor Vanka die Geschichte des Ehepaares Mašlan. „Die Erzählung umfasst zwei Handlungsebenen, eine auktorial erzählte Rahmen- und eine die Vergangenheit einbeziehende Binnenhandlung.“ (Seeling, 235) Evi und Matej werden aus der Perspektive des Arztes dargestellt: Nach einem kurzweiligen Eheglück muss sich das Ehepaar Mašlan erst mit dem Verlust der einjährigen Tochter und dann mit der Trennung abfinden. Im Herbst begibt sich Matej in Begleitung des Grafen auf eine Reise nach Wien, wo er sich fern der Augen seiner Frau auf außereheliche Liebesbeziehungen einlässt. Auch der Tod des zweiten Kindes zwingt ihn nicht zu einer früheren Heimkehr, er kehrt erst im Frühling zurück. Doktor Vanka erzählt: „Bald darauf ist, trotz aller Vorsicht, was ich fürchtete, doch eingetreten. Ich habe dem Mašlan schreiben müssen, daß seine Frau eine Fehlgeburt getan hat (diesmal wär’s ein Bub gewesen), (...).“ (Ebner-Eschenbach, MF, 54)<sup>2</sup> Evi erfährt von seinem Ehebruch und tut sich schwer, die Wahrheit zu akzeptieren, doch vergibt sie ihm nach einiger Zeit trotzdem. Matej fängt an, sein Doppelleben zu genießen: Die Winter

<sup>2</sup> „Mašlans Frau“ (MF)

verbringt er in schöner Uniform stolzierend in Wien und im Sommer spielt er den Gutsherrn des Besitzes seiner Frau. Jede neue Abreise fällt der treuen und immer noch verliebten Evi umso schwerer, schließlich verlangt sie entschlossen von ihm, zwischen ihr und den Reisen nach Wien zu wählen. Da Matej ein egoistischer und unreifer Mensch ist, versteht und respektiert er nicht den Wunsch seiner Frau und verlässt erneut sein Zuhause, nun zum letzten Mal. Seine Frau betrachtet er als Person, die sich auf natürliche Weise für sein Glück und seine Vergnügungen opfert, er glaubt nicht, dass sie ihr Versprechen halten und ihn vor die Tür setzen wird. Aus Wien erhält Evi Post von einer unbekanntem jungen Frau, die ihr Mann verführt, betrogen und schwanger sitzengelassen hatte, doch dieser Brief besiegelt nur ihren Entschluss:

Es war ein Brief von einem Frauenzimmer, Hochwürden, von einem jungen Mädchen, das der Mašlan niederträchtig betrogen hatte. Es scheint, daß die Person bis dahin brav und unschuldig gewesen ist. Aber dem Mašlan widerstand nicht leicht eine. In diesem Falle wendete er überdies eine falsche Vorspiegelung an, ab sich für ledig aus und versprach seiner Geliebten das Heiraten. Wie sie hinter den Betrug gekommen ist, war schon alles hin, Ehr' und Reputation und ihre Stelle in einem guten Haus. Eingestellt aber haben sich die Folgen von dem Verhältnis. Was hat die Unglückliche anfangen sollen? Mašlan war der letzte, bei dem sie Rat und Hilfe gefunden hätte. In ihrer Verzweiflung, was tut sie? Sie schreibt an die Frau – eben den rief, von dem ich Hochwürden sagte. (Ebner-Eschenbach, MF, 56)

Anders als ihr scheinheiliger, selbstsüchtiger und verantwortungsloser Ehemann empfindet Evi eine moralische Verantwortung der unglücklichen jungen Frau gegenüber und schickt ihr einen Umschlag voller Geld. (Tanzer, 210) Wie jedes Jahr kehrt Matej im Frühjahr zurück, doch diesmal steht er vor der verschlossenen Tür seines ehemaligen Hauses. Beleidigt durch die Zurückweisung und den Ungehorsam seiner Frau, wovon auch andere Männer aus dem Dorf, die gerade in der Nähe waren, Zeugen werden, schwört er pathetisch, nie im Leben ihr Haus zu betreten:

„Wenn du nicht aufmachst, gleich – verstehst mich, gleich? –, komm ich über diese Schwelle nimmer, und wenn du auf den Knien liegen tätest, wie ich vorhin gelegen bin, und wenn du mich mit ausgebreiteten Armen bitten tätest: Komm! Das schwör ich, Evi, bei Gott dem Allmächtigen, und mög er mich in meiner letzten Stund verlassen, wenn ich den Schwur breche.“ (Ebner-Eschenbach, MF, 58)

Matej zieht in die Mühle und die Eheleute leben weiterhin getrennt. Obwohl sie beide wegen der Einsamkeit leiden, möchte keiner von ihnen den Eid brechen.

Evi lebt nach ihren moralischen Überzeugungen und wird als eine selbstbewusste und prinzipientreue Frau geschildert. Als reiche Bauerntochter ist sie

wirtschaftlich unabhängig und überschreitet die Grenzen der Geschlechtsrollen. (Seeling, 244) Aus der Sicht des Arztes Vanka wehrt sich Evi zu Recht gegen die Demütigungen durch ihren Mann. Ihr Stolz wird aus seiner Perspektive positiv gezeichnet, aber der Pfarrer bewertet ihr Verhalten negativ. (Seeling, 243) Doktor Vanka verkörpert hinsichtlich der Geschlechterproblematik eine sehr fortschrittliche Einstellung und solidarisiert sich aufgrund seines Geschlechts nicht mit Matej. Auch wenn von der Frau erwartet wird, ohne Widerrede ihrem Mann zu gehorchen und das Unrecht zu ertragen, nur um so ihre „natürliche“ Funktion auszuüben, gibt sich Evi nicht mit der Rolle als Opfer und Dulderin ab. Die Autorin betont schon zu Beginn der Erzählung, dass es sich um eine intelligente und selbstbewusste Frau handelt, wodurch Evi einen Standpunkt einnimmt, der unvereinbar ist mit dem Frauenideal der damaligen Zeit: „Die Evi hat nie etwas von einem Kappzaum gewußt; es ist immer alles nach ihrem Kopf gegangen. Es war im Grund ein ganz guter Kopf, sie ist in der Schule immer die Erste gewesen; daß sie’s auf dem Tanzplatz war, versteht sich von selbst.“ (Ebner-Eschenbach, MF, 50) Statt dem Glück des Mannes zu dienen, ohne seine Rechte und Motive zu hinterfragen, entschließt sie sich, eine eigene Integrität aufzubauen und keine erniedrigenden Kompromisse einzugehen. Evi übernimmt eine typisch männliche Rolle und regiert mit harter Faust über ihren Besitz, auf dem, wie auch der Evi feindlich gesinnte Pfarrer zugeben muss, alles einwandfrei funktioniert:

Der Pfarrer trat in das Vorgärtchen. Es war von einem grün angestrichenen Lattenzaun umgeben, und am Eingang standen zwei riesige Sonnenblumenstauden wie ein paar Wächter. Ein breiter, gut besandeter Weg führte zwischen Gemüsebeeten geradehin zu den gemauerten Stufen der Haustür, teilte sich dort und lief dem Obstgarten hinter dem Hause zu. Junge Birn und Aprikosenbäume, an Traillagen gezogen, breiteten ihre mit Früchten behangenen Zweige zwischen den sechs Fenstern der Fronte aus. Große Fenster mit blinkenden Scheiben und vorspringenden Sims, auf denen ein farbenheiterer Flor von Rosen, Geranien und Nelken duftete und prangte. (Ebner-Eschenbach, MF, 61)

Der Pfarrer vertritt ausgesprochen konservative Ansichten über die Beziehung zwischen Mann und Frau und ist sogar bereit, die Sünde des Mannes zu relativieren, um die Verpflichtung der Frau in den ersten Plan zu rücken. Im Gegensatz zum Pfarrer hat der Arzt Vanka sehr fortschrittliche Ansichten und ohne seine Sympathie zu verstecken, beobachtet er die emanzipierte Frau. (Seeling, 243) Obwohl die männlichen Figuren im Text mehrmals die ausgesprochen konservative und für die patriarchale Gesellschaft typische Meinung hervorheben, wonach die Frau ihrem Mann den Gehorsam schuldet, überschreitet Evi bewusst die vorgegebenen Grenzen und schafft ihre eigene autonome Welt: „Da waren viele Männer entrüstet; Hoho!’ hat man durcheinanderrufen gehört, du hast nicht zu schwören, du hast zu gehorchen, und der Mann hat zu befehlen, so steht’s im Gesetz.“ (Ebner-Eschenbach, MF, 59) Obwohl sie eine sehr emo-

tionale und moralisch verantwortungsbewusste Person ist, deren Leben vom Gefühl der Pflicht bestimmt ist, möchte sie ihre Rolle als Opfer und Dulderin nicht akzeptieren, sondern reißt durch ihr Verhalten teilweise die Grenzen des Patriarchats ein.

Dennoch hegt die Heldin nicht die Ambition, weder in der Ehe noch in der Gesellschaft die Position des Mannes einzunehmen, sie ist bereit, wieder ihre „natürliche“ Rolle anzunehmen, unter der Bedingung, dass der Mann sich öffentlich zu seiner Sünde bekennt. In seinem potentiellen Geständnis sieht sie die Möglichkeit, die eigene Integrität aufzubauen und die Zuversicht in die Veränderung der Verhältnisse zwischen Mann und Frau. Demnach können wir schlussfolgern, dass Evi eine Art aufgeklärtes Patriarchat anstrebt, wobei jeder seine natürliche Rolle annimmt und dabei die Würde und die Gefühle des anderen achtet. (Gorla, 61) Die patriarchale Gesellschaft erweist sich als Ort, wo die Stärke der Frau der Macht des Mannes gegenübergestellt wird und wobei die Frau als moralische Gewinnerin aus dem Kampf hervorgeht. Anders als die weibliche Heldin, die im Laufe der Erzählung an Reife gewinnt, kann der Mann den Stationen, die er durchläuft, nichts abgewinnen und ist keineswegs in der Lage, die eigenen Motive und Taten kritisch zu hinterfragen. Obwohl der Pfarrer auf Vergebung und Frieden zwischen dem schon todkranken Matej und seiner Frau drängt, bestehen die Eheleute auf dem, was sie geschworen haben. Evi öffnet die Tür ihres Hauses für den Mann erst als er auf der Totenbahre zu ihr gebracht wird. In einer sehr gefühlsgeladenen, aber nicht pathetischen Szene, küsst die Heldin den Mund und die Hände des toten Ehemannes und hält einen kurzen Dialog, aus dem deutlich wird, dass sie das Festhalten an ihren Prinzipien nicht bereut.

Erst als man den Toten hingestellt unter das Muttergottesbild in der großen Stube und sie mit ihm allein gelassen hatte, zog sie das Bahrtuch herab, sank in die Knie, küßte seinen Mund und die Hand, die noch den Trauring trug, und sprach zärtlich und liebevoll zu ihm: ‚Hast mich nicht gerufen, hast deinen Schwur halten wollen. Hast recht gehabt. Es war kein so heiliger Schwur wie der meine, aber ein Schwur! Mein Matej, hast dich nach mir geseht? Nicht so, wie ich mich nach dir, o lang, lang nicht, aber doch geseht; und jetzt bin ich dein und bist du mein für die Ewigkeit.‘ (Ebner-Eschenbach, MF, 73)

Auch in dieser Erzählung zeigt die patriarchale Gesellschaft den Missbrauch der männlichen Macht auf, wobei die Protagonistin nicht bereit ist, die Opferrolle zu akzeptieren, sondern mit einer aktiven Lebenseinstellung die eigene moralische Integrität aufbauen möchte.

Die Stimme der Frau, die mit ihrem Platz in der Gesellschaft nicht zufrieden ist, macht sich in vielen Werken Marie von Ebner-Eschenbachs bemerkbar. Ein Beispiel dafür ist das Schicksal der Frau Gertrude aus der Erzählung „Das tägliche Leben“. (Grubišić Pulišelić, 140) Die Autorin eröffnet die Erzählung mit einem kurzen Bericht über das Geschehen: „Am Vorabend der silbernen

Hochzeit eines allverehrten Ehepaares, die von einem großen Familien- und Freundeskreise festlich begangen werden sollte, erschoss sich die Frau. Es war ein ganz unerklärliches Ereignis. Die Selbstmörderin hatte in den glücklichsten Verhältnissen gelebt und war von allen, die in Beziehung zu ihr standen, innigst geliebt und hochgeschätzt worden.“ (Ebner-Eschenbach, DTL, 624)<sup>3</sup> Die Stimme, die die Autorin der Mutterfigur verleiht, ist jedoch von besonderer Wirkung, denn sie wird durch den Selbstmord, laut. Es ist nicht die Verzweiflungstat eines Vaters oder eines Kindes, die diese Figur veranlasst, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Der Selbstmord der Mutter stellt die Gefühle dieser in den Vordergrund, er lässt erkennen, dass sie eine eigene Geschichte hat. (Gorla, 95) Obwohl die Erzählung mit dem Tode anfängt, liegt der Hauptakzent nicht auf dem Endpunkt, sondern auf der Entwicklung der Katastrophe. Die Stimme der Heldin kommt durch den Akt des Selbstmordes zum Ausdruck. (Grubišić Pulišević, 140) Ihr Leben wird durch eine Freundin, aus der Perspektive des Ich-Erzählers analysiert:

Tausenden zum Heil hat sie gewirkt, ein großartiges Herrschertalent mit liebenswürdiger Weisheit ausgeübt; sie war das Haupt und die Seele unseres Vereins, und wir waren stolz darauf gewesen, mitarbeiten zu dürfen an dem groß angelegten Werke der genialen und starkmütigen Frau. Besonders als solche und als unerreichbares Beispiel für mich schwache und nachgiebige Person hatte ich Gertrud bewundert. Aber als ich sie in ihrem eigenen Hause sah, verschob sich mir das Bild. Unsere klare und kräftige Führerin erschien zerstreut, unsicher, beinahe schüchtern. (Ebner-Eschenbach, DTL, 629)

Gertrude, eine starke und vernünftige Frau, konnte das ihr „täglich gereichte Leidensbrot“ nicht mehr ertragen: „Täglich – darin besteht’s. Das ihr vom Schicksal täglich gereichte Leidensbrot wurde ihr endlich ungenießbar, ihre jahrelang geübte Seelenstärke versagte plötzlich, und sie erlag.“ (Ebner-Eschenbach, DTL, ) Die ganze Misere ihres Lebens kommt zum Ausdruck - ihre „lange Lebenslüge“ wird vernichtet. (Klein, 930)

Die Reaktion der Familienmitglieder enthüllt die Wirklichkeit und Wahrheit des Lebens: den schwachen Ehemann, der sich in eine imaginäre Welt zurückgezogen hat, die gefühllosen Eltern, die Töchter, die „so nahe mit ihr verwandt wie ein Paar Paradiesvögel mit einer Löwin“ sind (Tanzer, 9): „Du hast mich zur Tochter einer Selbstmörderin gemacht. Gewiß, das waren die Gedanken der schönen Frau mit dem stahlharten Herzen. Sie hatte nur Vorwürfe für ihre Mutter, sie fragte nicht: Was hat dich fortgetrieben von uns? Was hat dir, du Arme, dein Leben unerträglich gemacht?“ (Ebner-Eschenbach, DTL, 626) Die Feier der silbernen Hochzeit hätte für Frau Gertrude eine Lüge bedeutet. Die ihr auferlegten Pflichten hat sie stets, wie von ihr erwartet, treu erfüllt, aber vor aller Welt zu bekunden, dass sie dabei glücklich war, ging ihr zu weit. (Gorla, 96)

<sup>3</sup> „Das tägliche Leben“ (DTL)

Gertrude begeht ihren Hochzeitstag auf ihre Weise: Der Selbstmord ist das Bekenntnis, nicht glücklich gewesen zu sein. Bei der Tat handelt es sich nicht um einen Verzweiflungsakt, sie hatte gerade noch ihre tägliche Arbeit in den Rechnungsbüchern beendet und das Wirtschaftsgeld für den nächsten Tag bereit gelegt:

Sie mußte in den Tod gegangen sein, wie man von einem Zimmer ins andere geht. Auf ihrem Schreibtisch lagen die Rechenbücher, in die sie noch die Ausgaben des letzten Tages eingetragen, das Küchengeld für den nächsten Tag eingelegt hatte. Daneben eine vor wenigen Augenblicken eingetroffene Huldigung des Vereins, dessen Präsidentin sie gewesen war, fünfundzwanzig La-France-Rosen in schöner silberner Schale, und ein Paket zum Teil schon eröffneter Telegramme, lauter warme Lobpreisungen und herzlich dargebrachte Glückwünsche. (Ebner-Eschenbach, DTL, 624)

Die Hand, die den Revolver bedient hatte, war eine ruhige gewesen und der Schuss ein gut berechneter: „Und die Frau, der sie galten, war tot in ihrem Sessel am Schreibtisch gefunden worden und neben ihr auf dem Boden der Revolver, mit dem sie sich ins Herz geschossen hatte. Mitten ins Herz. Ein gut berechneter Schuß, den eine ruhige Hand geführt haben mußte.“ (Ebner-Eschenbach, DTL, 624 ) Die Frau handelt auf ihre Weise wohl bedacht, sie nimmt sich das Recht, die Familie und ihren Aufgabenbereich zu verlassen, wobei sie die Entscheidung ohne jegliche Rechtfertigung trifft. Sie sieht sich in keiner Weise mehr ihrer Familie gegenüber verantwortlich und lässt dieser keine andere Wahl, als mit ihrem Entschluss fertig zu werden. Ihre Handlungsweise ist ein Protest gegen die Gesellschaft, die von ihr verlangt, bedingungslos zu lieben und zu leiden (Tanzer, 10) . „Ich bin überzeugt, daß sie früher nie an Selbstmord gedacht hat. Aber es kam der Tag, an dem ihr häusliches Glück gefeiert werden sollte und an dem sie es preisen und Gott und den Ihren dafür danken sollte... und davor schrak sie zurück. Selbstüberwindung bis an die äußerste Grenze des Möglichen... Heuchelei – nein!“ (Ebner-Eschenbach, DTL, 634 )

Die Protagonistin gehört der höchsten gesellschaftlichen Schicht an, ist aber ihrem sozialen Status zum Trotz als Frau dennoch in allen wichtigen Belangen vollkommen machtlos. Als Frau ist sie gezwungen, sich mit ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter zu begnügen, d.h. allen Verpflichtungen nachzukommen, welche ihr die patriarchale Gesellschaft auferlegt. Der Selbstmord kann daher nur als Schritt in die Freiheit gesehen werden, ihre Tat zeigt, dass sie ein Wesen mit eigener Denkweise ist. Nach vielen Jahren der Unterwerfung entschließt sie sich, dagegen anzukämpfen und in dem verzweifelten Selbstmord die ganze Absurdität ihres Lebens zu artikulieren:

Vielleicht wäre es nicht zum Äußersten gekommen, wenn sie weniger Selbstbeherrschung geübt hätte; vielleicht würde ein zeitweises Versagen ihrer Standhaftigkeit sie gerettet haben. – Aber ihr Schweigen, ihr heroisches Schwei-

gen, ihr Stolz, den sie hätte brechen müssen, um mir oder einem andern treuen Menschen zu sagen: Sieh her, es sind nur Nadelstiche, doch treffen sie immer dieselben Wunden. Ich halte es nicht mehr aus! Wenn man die Hände ringt und schluchzt und schreit: Ich halte es nicht mehr aus! – dann hält man's aus. Aber stumm bleiben, der Ungeduld, dem Zorn, dem Schmerz nicht ein Ventil öffnen, heißt sündigen auf seine Kraft. Es ist, wie wenn einer den Staub, der während des Tages gefallen, still fortschöbe, Abend für Abend, gegen eine Wand – soweit sein Arm reichen kann... Und an der Mauer häuft sich die Masse und steigt und steigt und wird zum Walle, der einzusinken droht, wenn neue, immer neue Anstöße ihn erschüttern, lange nur droht, am Ende jedoch das Gleichgewicht verliert und über seinem Erbauer zusammenstürzt. (Ebner-Eschenbach, DTL, 633)

Während sie sich nach außen als Frau mit starker Integrität gibt, ist sie sich im privaten Umfeld ihrer begrenzten Möglichkeiten bewusst. Von verständnislosen Menschen umgeben, die sie eigentlich gar nicht kennen, und gezwungen, sich der Illusion von einem glücklichen Familienleben zu unterwerfen, warnt die Protagonistin durch ihre Autodestruktion vor der unerträglichen Unterwerfung. Auch wenn wir ihren Ehemann nicht wie die Männerfiguren aus anderen Erzählungen Marie von Ebner-Eschenbachs als Tyrannen ansehen können, so macht er seine Dominanz durch eine gewisse Distanz deutlich. Als Ehefrau und Mutter ist die Heldin gänzlich von der Liebe anderer abhängig, doch die Familienmitglieder sind im Grunde Fremde, die sich nicht die Mühe machen, sie als Mensch kennenzulernen, was bei ihr zusätzlich zur Unzufriedenheit führt. Obwohl von den weiblichen Familienmitgliedern erwartet wird, Solidarität mit der Hauptfigur zu zeigen, machen diese durch ihr herzloses und distanziertes Verhalten Gertrudes Einsamkeit nahezu greifbar.

Die Erzählung wurde vor mehr als einhundert Jahren geschrieben, doch sie löst trotz aller Fortschritte in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse und Frauenrechte bei den Leserinnen und Lesern heute noch eine starke Reaktion aus. Das Lebensbild einer Fremden zeigt sich als Illusion, die aus dem Konzept der (veränderbaren) politischen Korrektheit hervorgeht und in der die Frau in zyklischen Abständen so lange in die Opferrolle gedrängt wird, bis sie unter der Last ihres Leids zusammenbricht. Aus dieser Sicht gilt Gertrude als zeitlose Heldin, die durch die Geschichte nur ihre Daseinsformen, aber nicht auch ihr Wesen ändert.

Die Erzählungen Marie von Ebner-Eschenbachs schlagen einen kraftvollen Ton an, wenn es um den Missbrauch der Macht der Männer geht und sind somit auch heutzutage hochaktuell. Das männliche Subjekt erweist sich als Träger der patriarchalen Macht und ist unmittelbar für das Unglück der Frauenfiguren verantwortlich. Die Frauen können die Gewalt der Männer auf zwei Arten erwidern: durch Revolte oder Autodestruktion. Obschon die Protagonistinnen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten angehören und eine völlig andere

Lebensweise haben, sind Anna, Evi und Gertrude, jede auf ihre eigene Weise, Opfer der männlichen Dominanz und sie alle versuchen, den Teufelskreis aus Aufopferung und Selbstmitleid zu durchbrechen. Ihre Mütter dienen als Beispiel der unveränderbaren Beziehungen zwischen Mann und Frau, in einer Welt, in der Staat und Kirche von den Frauen Gehorsam und nicht moralische Integrität verlangen. Trotz dieser Gegebenheiten entschließen sich die Frauenfiguren aus den drei Erzählungen Marie von Ebner-Eschenbachs, mit der gängigen Praxis, nach der sie sich naturgemäß der männlichen Autorität unterwerfen, zu brechen und sie stellen ihre Stärken den Schwächen der Männer gegenüber, ihre hohen ethischen Prinzipien bilden den Kontrast zur Prinzipienlosigkeit und zum Opportunismus der Männer. Die autonome Welt, die sie dabei erschaffen, gibt ihnen inneren Frieden und moralische Integrität, ohne die sie nicht leben konnten; einige von ihnen führen den Kampf fort, einige finden Trost in den Weiten der Ewigkeit und andere wählen den Freitod, um von ihrem Leben zu zeugen.

#### Literatur:

- Aichinger, Ingrid. „Harmonisierung oder Skepsis? Zum Prosawerk der Marie von Ebner-Eschenbach“. In: Österreich in Geschichte und Literatur, 5, 1971. 211-241.
- Cella, Ingrid. „Marie von Ebner-Eschenbach“. In: Realismus, Naturalismus und Jugendstil, Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max (Hg.), Bd. 6. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 1989. 183-188.
- Duden, Barbara. „Das schöne Eigentum : Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. und 19. Jahrhundert“. Kursbuch, 47, 1977. 125-140.
- Ebner-Eschenbach, Marie. „Das tägliche Leben“. In: Marie von Ebner-Eschenbach. Erzählungen. Autobiografische Schriften, Johannes Klein (Hg.). München: Winkler, 1958. 624-634.
- Ebner-Eschenbach, Marie: „Mašlans Frau“. In: Marie von Ebner-Eschenbach. Das Schädliche. Maslans Frau. Zwei Erzählungen, Michael Holzinger (Hg.). Berlin: Edition Holzinger, 2013. 48-73.
- Ebner-Eschenbach, Marie: „Die Totenwacht“. In: Marie von Ebner-Eschenbach. Die Totenwacht und andere Erzählungen, Karl-Maria Guth (Hg.). Berlin: Verlag der Contumax GmbH&Co. KG, 2015. 4-19.
- Gorla, Gudrun. Marie von Ebner Eschenbach: 100 Jahre später. Eine Analyse aus der Sicht des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit Berücksichtigung der Mutterfigur, der Ideologie des Matriarchats und formaler Aspekte. Bern u. a.: Petar Lang, 1999.
- Grubišić Pulišelić, Eldi. „Der 'häusliche Engel' im Spiegel der Frauenliteratur, am Beispiel von Dragojla Jarnević und Marie von Ebner-Eschenbach“. Zagreber Germanistische Beiträge. Beiheft 9, 2006. 131-155.

- Klein, Johannes. „Nachwort“. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Erzählungen. Autobiografische Schriften, Johannes Klein (Hg.). München: Winkler, 1958. 919-930.
- Koopmann, Helmut. „Spätherbst einer Gesellschaft. Soziale Erzählkunst in Marie von Ebner-Eschenbachs Novellen“. In: Marie von Ebner-Eschenbach. Ein Symposium zu ihrem 75. Todesjahr, Karl Konrad Polheim (Hg.). Bern u.a.: Peter Lang, 1994. 155-176.
- Kord, Susanne: „Einleitung“. In: Letzte Chancen. Vier Einakter von Marie von Ebner-Eschenbach, dies., London: The modern Humanities Research Association, 2005. 1-20.
- Lohmeyer, Enno: Marie von Ebner-Eschenbach als Sozialreformerin. Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 2002.
- Rosbacher, Karlheinz. Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: J&V Verlag, 1992.
- Seeling, Claudia. „Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung Mašlans Frau als literarästhetische Antwort auf Gender- und Nationaldiskurs im Kontext der Habsburgermonarchie Ende des 19. Jahrhunderts“. In: Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus, Ulrich Kittenstein u. Stefani Kugler (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 233-252.
- Strigl, Daniela: Berühmtsein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg- Wien: Residenz Verlag, 2016.
- Tanzer, Ulrike. Frauenbilder im Werk Marie von Ebner-Eschenbachs. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart, 1997.

#### **PATRIARCHY AS A PLACE OF MALE POWER IN STORIES OF MARIE VON EBNER-ESCHENBACH**

In a patriarchal society, a woman is an object subordinated to the power of men, without any rights and without significance as an individual. Marie von Ebner-Eschenbach shows various forms of patriarchy as a space of male power in her three short stories “Die Totenwacht”, “Mašlans Frau” and “Das tägliche Leben”. The female figures come from different social backgrounds: Anna from “Die Totenwacht” comes from a poor family and is subjected not only to male dominance, but above all to its tyranny and becomes a victim of rape. For the man, the status of the woman is reduced to possession and he believes that his crime can be corrected by marriage. The heroine is morally superior to him and she refuses his marriage proposal. Evi, a rich peasant daughter from “Mašlans Frau” rebels against double mourning and is determined not to forgive the violation of female dignity. Gertrude from “Das tägliche Leben” comes from a well-bourgeois family and her suicide on the day of her silver wedding

anniversary appears as a means of self-determination. The lie about the ideal family life, in which the woman does not really have any individuality, comes to an abrupt end because of the mother's death. The women's figures from the three short stories live in completely different living conditions and defy the traditional social structures in order to free themselves from male domination and to build up their own autonomous world.

**Key Words:** Marie von Ebner-Eschenbach, patriarchy, short stories, power, violence, double moral standard, individuality, marriage, family

## Literatur vs. Engagement

### Einige Anmerkungen zu Peter Handkes Elfenbeinturm

---

*Anđelka Krstanović, Banja Luka, kandelka@gmail.com*

**Abstract:** Das Ziel dieses Beitrags ist, den programmatischen Essay von Peter Handke *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* im Zusammenhang mit dem darin thematisierten Verhältnis zwischen Literatur und Engagement näher zu beleuchten. Handkes feste Positionen sind in der Überzeugung von der Macht der Literatur erkenntlich, die auf eine Veränderung des Bewusstseins des Menschen gerichtet ist. Sie bilden einen kontinuierlichen Leitfaden im ganzen Œuvre des Autors. Deshalb wird an dieser Stelle das besondere Interesse der Stellung zur engagierten Literatur gelten, die laut Handke als willkürliche Haltung ein wertendes, normatives Bild von der Wirklichkeit entwirft. Handke setzt ihr eine reflexiv-deskriptive Poetik entgegen, welche die authentischen Erfahrungen festhält. In diesem Zusammenhang wird auch die Triade Selbstreflexion–Sprache–Form als Mechanismus der Literatur zum Entwurf einer neuen Lebensmöglichkeit besprochen.

**Schlüsselwörter:** engagierte Literatur, Peter Handke, normatives Bild, authentisches Bild, Selbstreflexion, Sprache, Form

Der Begriff Engagement kommt bekannterweise aus dem Französischen (*engagement*) und markiert die Verpflichtung. Unter engagierter Literatur versteht man alle Formen von Literatur, die ein politisches, soziales, religiöses oder ideologisches Engagement vorweisen (Wilpert 234). In der Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Erscheinungen verpflichten sich also die Autoren, durch den Gewinn und die Wiedergabe der kritischen Einsichten in die genannten Probleme an der aktiven Mitgestaltung der Umwelt teilzunehmen. Durch eine Stellungnahme zu zeitgenössischen Fragen und Parteinahme im Meinungsstreit treten die engagierten Schriftsteller in erster Linie für die gesellschaftlichen, bzw. politischen Veränderungen in ihrer Umwelt ein (Opitz, 190). Die engagierten Dichter marxistischer Prägung wie Brecht und Piscator haben in ihren Werken gezeigt, wie man durch literarische Mittel die Widersprüche in der Gesellschaft enthüllen kann, um das kritische Bewusstsein im Zuschauer zu erwecken. Indem der Zuschauer eine Lehre aus dem literarisch Präsentierten

gewinnen konnte, wurde er zum eingreifenden Handeln zwecks der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse bewegt. Eine solche Literatur ist damit immer auf eine Kritik und Veränderung der Gesellschaft aus. Die aktive Stellung des Autors gegenüber der Welt, in der er lebt und wirkt, zeigt sich in der engagierten Literatur vor allem durch die Schicht der Bedeutung. Es wurde also wichtig, was man zu den politischen, sozialen, religiösen oder ideologischen Fragen sagt und schreibt, weniger, wie und durch welche ästhetische Werte man das tut. (Wilpert 234) Aus der Bedeutung musste dementsprechend eine Tendenz hervorgehen, aus der Tendenz ein normatives Bild von der Wirklichkeit. Der Begriff „engagierte Literatur“ wurde 1945 von J.P. Sartre geprägt (Wilpert 234), der im Rahmen des Existenzialismus die Aufgaben der engagierten Literatur theoretisch ausgearbeitet hat.

Peter Handke ist einer von jenen Schriftstellern, dem es in seinem Werk gelungen ist, ein authentisches Bild von der Wirklichkeit zu entwerfen. Diese Bilder lassen sich in Handkes Werken als Vorschläge und Möglichkeiten lesen, welche den fixierten gesellschaftlichen Modellen andere Lebenskonzepte entgegensetzen und somit eine aktive Rolle der Literatur in der Umwelt, in der sie entsteht, unterstreichen.

Bei Handke setzte eine lange erfolgreiche literarische Karriere in den 60er Jahren ein. Kennzeichnend für diesen Anfang ist, dass er schon zu Beginn seines Schreibens klare Positionen über die Rolle der Literatur vertreten hat. Nach Handkes Kunstauffassung hat die Literatur in der Umwelt eine aktive Funktion. Er distanziert sich aber zugleich von einer engagierten Literatur im herkömmlichen Sinne. In diesem Beitrag wird deshalb der Frage nachgegangen, inwiefern Handkes Auffassung von der mitgestaltenden Rolle der Literatur von einer engagierten Literatur in ihrer üblichen Bedeutung abweicht, und zwar angesichts der Tatsache, dass beide Arten von Literaturverständnis auf der aktiven Rolle der Kunst in der Gesellschaft bestehen. Für ein klareres Erfassen dieses Zwiespalts ist Handkes Programmschrift *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* sehr aufschlussreich, deren Titel als eine ironische Auflehnung gegen die damalige sogenannte „realistische Literatur“ verstanden werden kann. In ihr wird eine poetologische Basis in Bezug auf die Stellung der Literatur in der Gesellschaft festgehalten, die von Handke in folgenden Jahren in dieser Richtung konsequent entwickelt wurde. Dieser Autor kann insofern als ein konsequenter Schriftsteller bezeichnet werden. Handke hat seine Positionen bei dem öffentlichen Auftritt in Princeton geäußert, wo es allerdings zu einem Missverständnis kam, da Handke nicht wie üblich über den gerade gelesenen Text geredet hatte, sondern über die Positionen der zeitgenössischen Literatur im Allgemeinen. Dieses Missverständnis erklärt Handke selbst später:

„Ich kenne die Gruppe 47 wenig und kann also nichts Umwerfendes über sie sagen. In Princeton bin ich zum ersten Mal dabei gewesen ... Ich möchte

keine Genrebilder von der Tagung geben, sondern nur die Einwände genauer fassen, die ich schon während der Tagung ausgesprochen habe. Man hat mir später gesagt, ich hätte mit einer meiner Äußerungen eine stillschweigende Gruppenregel gebrochen, die verlange, daß nur über den gerade gelesenen Text gesprochen werde. Ich habe von dieser Regel nichts gewußt. Hätte ich davon gewußt, so hätte ich vielleicht nichts gesagt, und der Vorwurf, ich sei `mutig` gewesen, wäre mir erspart geblieben ...“ (Handke 1972, 29)

Er hat damals seine Auflehnung gegenüber der zeitgenössischen Literatur geäußert, die sich nach Handke einer klischeehaften Sprache bediene und verbrauchten Erzählstrategien, die schematisiert sind, und dabei behaupte, sie hätte ein getreues Bild von der Wirklichkeit entworfen, und könnte als „realistische Literatur“ bezeichnet werden. Handke hat schon damals die Position vertreten, die Literatur müsse man nach der Sprache werten, da sie „mit der Sprache gemacht wird“ (Handke 1972, 30). Und wenn man die Sprache als ihr eigentliches Medium durchschaut hat, kann man auch ihre falschen Spiele dekonstruieren, die man für die Wirklichkeit ausgibt. Er setzte sich damit für eine mitgestaltende Literatur ein, die aber auf authentischen Bildern basieren würde, die auch eine authentische Sprache hervorrufen, und nicht auf vorgegebenen Schablonen.

Handke hat mit dieser Beurteilung der zeitgenössischen Literatur darauf hingewiesen, dass man aufmerksamer gegenüber der Sprache sein sollte, um die sprachlichen Konstruktionen nicht unbedacht für Wirklichkeit zu halten. In diesem Zusammenhang war es ihm auch wichtig, die neuen sprachlichen Modelle herauszufinden, um die Erfahrungen authentisch vermitteln zu können, ohne Anspruch auf endgültige Bewertungen. Um die Positionen dieses Schriftstellers im richtigen Licht zu verstehen, ist es nötig, seine Schriften unmittelbar zu lesen, so die Programmschrift *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, die - unter anderem - auch seine Stellung zur engagierten Literatur umreißt. Im *Elfenbeinturm* notiert Handke: „Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden.“ (Handke 1972, 19) Und an einer weiteren Stelle:

„So bin ich eigentlich nie von den offiziellen Erziehern *erzogen* worden, sondern habe mich immer von der Literatur verändern lassen ..., von ihr sind mir Sachverhalte gezeigt worden, deren ich nicht bewußt war oder in unbedachter Weise bewußt war. Die Wirklichkeit der Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.“ (Handke 1972, 19)

Aus der Erfahrung der Konstituierung des eigenen Bewusstseins durch die Literatur etabliert sich bei Handke die Vorstellung von einer aktiven mitgestaltenden Funktion der Literatur, denn, wie es aus dem genannten Zitat her-

vorgeht, sie weitet das Bewusstsein und verhilft, die Erfahrungswelt in und um das Subjekt durch ein Innehalten aufmerksamer und einen Erkenntnisgewinn kritischer zu betrachten als die von den gesellschaftlichen Mechanismen auferlegten Denkmuster das erlauben würden. Aus dieser Position erwächst auch Handkes Anspruch an die Literatur:

„Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewußt macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren ... Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder.“ (Handke 1972, 19, 20)

Die kritische Position der Literatur gegenüber der Wirklichkeit ergibt sich bei Handke vor allem aus ihrer Macht, dem Leser durch das Zerschneiden des Vorbestimmten - „der endgültig scheinenden Weltbilder“, die vor allem durch Sprache, d.h. durch fixierte Begriffe einen unmittelbaren Zugang zur Welt versperren, eine noch nicht gedachte Möglichkeit in Form von alternativen Denkweisen erschließt. Eine solche Poetik ist nicht auf eine abgeschlossene Weltsicht aus, sondern auf Bedachtsamkeit gegenüber den Einzelheiten. Ihre Aufgabe ist zu zeigen, dass man mit jeder einzelnen Erfahrung, ob die Erfahrung mit Bräuchen und Traditionen, die Erfahrung mit Medien, politischen Programmen, modernen Kommunikationsmitteln oder sonstigen tagesaktuellen Erscheinungen in der dargegebenen Welt statt eingespielt und unreflektiert bewusster umgehen muss. Daraus schöpft Handke die Grundposition seiner eigenen Literatur:

„ ... weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter leben konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können. Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewußtsein von der Welt geändert.“ (Handke 1972, 20)

Der Autor entwickelt in den nächsten fünf Jahrzehnten eine Literatur, die wirken will, eine Literatur, deren Engagement sich in der Absicht zeigt, das Bewusstsein der Menschen, die auf klischeehafte und vordefinierte Lebensweisen, von der Gesellschaft gerade durch Sprache als das einzig Legitime auferlegt, allzu gewöhnt sind, aufzurütteln und zu ändern. Er versucht durch sein ganzes Œuvre eine parallele Wirklichkeit zu der Menschheitsgeschichte - um Handkes Begriff zu verwenden - als ein alternatives Konzept des Denkens und Handelns zu entwerfen. Zu Handkes parallelen Welten als Räumen von alternativen Lebensmöglichkeiten notiert Susanne Himmelbauer folgendes:

„Dort, wo die Mechanismen der wirklichkeitsschaffenden Machtdiskurse (in unserer westlichen Welt sind das vor allem die Diskurse und Denkmuster

der Ökonomie, die langsam in alle Lebensbereiche hineingreifen) den Lebensraum einschränken, schafft Handke durch sein Schreiben neue Lebensmöglichkeiten in der Wirklichkeit. Sein Anspruch an die Literatur ist es, in unserer Welt `Auswege` in eine andere Lebensmöglichkeit zu finden, Räume zu erschaffen, in denen andere Lebensmöglichkeiten versucht werden können als jene, die uns von der Ökonomie als scheinbar alles regelnder Instanz aufgezwängt werden.“ (Himmelbauer 2006, 59)

Handkes Auffassung von einer aktiven Rolle der Literatur, die eine Veränderung von Denk- und Verhaltensweisen des Menschen anstrebt, steht im Widerspruch zu der Literatur, die auf die Vermittlung des Normativen, des zu Ende Gedachten im Sinne von „endgültig scheinenden Weltbilder“ aus ist. Denn sie zwingt den Einzelnen durch den Entzug der alternativen Lebensmöglichkeiten in fixierte Denkmuster ein und beabsichtigt zugleich tendenziös zu wirken. Handke verzichtet auf die Vermittlung der fertigen Lösungen für tagesaktuelle Probleme, er will über authentische Erfahrungen schreiben. Er distanziert sich dabei auch von dem Fiktiven, das dem Leser eine dem Leben abgewandte Geschichte vermittelt. Die Phantasie und deren Geschichten lenken nach Handke von der wirklichen Erfahrung ab. (Handke 1972, 23) Indem er die wirkliche Erfahrung thematisiert, erlaubt er sich eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der Umwelt, die stets alternative Reflexionen zu typischen Sichtweisen zum Ergebnis hat. Diese Literatur zeigt dem Leser, dass er durch persönliche Erfahrungen zu einer primären Wahrnehmung der Wirklichkeit gelangen kann, und damit zu einem authentischen Erlebnis der Welt, das sich durch ein komplexes Wechselspiel von Empfinden und Denken in abstrakten und eindeutigen Begriffen schwerlich vermitteln lässt. Damit macht sich eine solche Literatur nicht ein politisch-gesellschaftliches Engagement zur Aufgabe, sondern eine Veränderung der allgemeinen Denk- und Verhaltensmuster, die unkritisch nachgeahmt werden. Dementsprechend setzt sich Handke in der genannten Schrift auch mit den engagierten Schriftstellern seiner Zeit auseinander, welche die kritische Dimension der Literatur in einem unmittelbaren Bezug zu der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit erfassen. Diese normative Literatur bewertet Handke auf folgende Weise:

„Eine normative Auffassung von den `Aufgaben` der Literatur verlangt außerdem in recht unbestimmten, unklaren Formeln, daß die Literatur `die Wirklichkeit` zeigen soll, wobei diese Auffassung jedoch als Wirklichkeit die konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit jetzt, ... meint. Sie verlangt: wahrhaftig; *verlangt* eine Darstellung dieser politischen Wirklichkeit, sie verlangt, daß `Dinge beim Namen genannt werden` ... Dieser Auffassung von der Wirklichkeit geht es um eine sehr einfache, aufzählbare, datierbare, pauschale Wirklichkeit. Sie hält es mit der Genauigkeit der Daten, die die Dinge stumpf beim Namen nennen, aber

nicht mit der Genauigkeit der subjektiven Reflexe und Reflexionen auf diese Daten. Sie übersieht den Zwiespalt zwischen der subjektiv, willkürlich erfundenen Geschichte, die sie von der Literatur immer noch erwartet, und der dieser erfundenen Geschichte notwendig angepaßten, damit schon verzerrt gezeigten gesellschaftlichen Wirklichkeit.“ (Handke 1972, 24)

Aus dieser Aussage geht hervor, dass die literarische Wirklichkeit, die eine politische Tendenz aufweist, eher fragwürdig ist, da sie die Wirklichkeit auf einen Begriff bringt und sie zugleich je nach dem subjektiven Gestaltungsmuster filtrierte. Sie bleibt stets ein subjektives Produkt des Bewusstseins. Dieser in Anführungszeichen gesetzte Wirklichkeit sollte man sich nach Handke eher durch eine genauere Reflexion annähern. Und diese genauere Reflexion kann erstens durch Hinterfragung der Sprachmechanismen, die als Mittel für Auferlegung der gesellschaftlichen Normen fungieren, gelingen, und zweitens durch eigene Erfahrung. Auf diese Weise erreicht man eine authentische Wahrnehmung der Wirklichkeit, die den pauschalen Begriffen entgegengesetzt sei. Die Aufgabe der Literatur besteht nach Handke daher nicht in der Erzeugung von vorgefertigten normativen Modellen der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit, sondern in einem genaueren Betrachten der Dinge, das auf ein Zersprengen der fixierten Weltbilder durch eigene Reflexionen aus ist, oder mit Handkes Worten:

„Jedenfalls erscheinen mir gesellschaftliche oder politische Dinge in der Literatur, naiv beim *Namen* genannt, als Stilbruch, es sei denn, man nimmt die Namen nicht als Bezeichnungen dieser Dinge, sondern als Dinge für sich und zerstört dabei die festgesetzten Bedeutungen dieser Wörter. (...); Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe, so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen, ich möchte sie nur nicht *undenkbar* sein lassen. Ich möchte sie erkennbar werden lassen in der Methode, die ich anwende.“ (Handke 1972, 25)

Seine kritische Stellung zu der Sprache, mit der man die Wirklichkeit nicht buchstäblich abbilden kann, führte auch zur kritischen Beurteilung der Kritiker der Gruppe 47, die nach Handke das gesellschaftliche Engagement des Schriftstellers nach den Gegenständen messen, die er beschreibt, und nicht nach der Sprache, mit der diese Gegenstände beschrieben werden.

Die genannte Position lässt sich durch stete Hinterfragung der Sprache, mit der eine Wirklichkeit konstruiert wird, aufrechterhalten. Durch diese Methode bleiben die Dinge nicht „undenkbar“, und indem man bei einzelnen Sachverhalten innehält und sie aufmerksamer durchdenkt, enthüllt man die alternativen Welten, andere Möglichkeiten der Wirklichkeit, die sich hinter der Kruste der fixierten Sprache der gesellschaftlichen Diskurse frei zeigen. Es wird somit eine Literatur des Innehaltens oder, wie es bei Jun Xi'an heißt, der Langsamkeit festgelegt (Nie Jun Xi'an 2013, 149-158), welche die Reflexionen über die konkre-

ten Erfahrungen außerhalb der dargegebenen Sprache erlauben kann, um sich genauer, bedachtsamer, aufmerksamer der Wirklichkeit anzunähern. Denn die Aufgabe der Literatur ist die Dinge „nicht undenkbar sein lassen“, d.h. nicht zu normieren, sondern die alternativen Reflexionen zu initiieren. Sie fungiert somit als ewiger Opponent zu den normativen Weltbildern der engagierten Literatur im herkömmlichen Sinne, welche die dargegebenen Gesellschaftsnormen als falsch bewertet, um sie durch ein anderes normatives Weltbild zu ersetzen. Handke hält dieses Oppositionelle ganz explizit fest:

„Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders, (höchstens eine anarchistische). Ich weiß nicht, was sein soll, ich kenne nur konkrete Einzelheiten, die ich anders wünsche, ich kann nicht *ganz* anderes, Abstraktes, nennen.“ (Handke 1972, 26, 27)

In diesem Zusammenhang geht Handke auf Distanz zu den Schriftstellern, die mit Hilfe der Literatur politische Veränderungen anstreben. Er führt am Beispiel von Peter Weiss und Bertolt Brecht vor, wie sie unter Engagement eigentlich eine aktive Handlung durch die Literatur anstreben, die aus dem „Willen zur Änderung der Gesellschaftsform“ (Handke 1972, 35,36) hervorgeht (z.B. eine individualistische, kapitalistische Gesellschaftsform in eine universalistische, sozialistische, totalitäre umzuändern). Ein solches Engagement ist mit Bewertungen der gesellschaftlichen Umstände eng verknüpft. Der Schriftsteller vertrete ideologische Bilder, werte ein Weltbild als falsch, um es durch ein neues zu ersetzen, das wieder seine wertende Vorstellung von der Welt darstelle. Sein literarisches Streben sei damit zweckbewusst. (Handke 1972, 39) Handke bestreitet, dass diese Schriftsteller solche Vorsätze durch die Literatur verwirklichen können. Indem er Sartres Aussage einbezieht, die Schriftsteller seien dazu da, die Zustände zu enthüllen, und sie dadurch zu verändern, führt er vor, dass sie nur vorgeformte und subjektiv wertende Bilder entwerfen können. „Das Weltbild dessen, der sich engagiert, ist demnach kein ontologisches, kein Bild von dem, was ist, sondern von dem, was sein soll.“ (Handke 1972, 38) Außerdem sollte die engagierte Literatur, da sie in Sartres Sinne ein zweckbewusstes Handeln ist - und keinen spielerischen Umgang bedeutet, auch ohne literarische Mittel auskommen, und kann dadurch keine Kunstform sein, sondern allerhöchstens, wie es an einer Stelle heißt, „reine Manifeste, Theorien, Programme, Aufrufe“ (Handke 1972, 42) darstellen. Aufgrund seiner Interpretation des Begriffs Engagement fasst Handke zusammen, dass es keine engagierte Literatur geben könne, sondern nur engagierte Menschen. Das Engagement ist für Handke auch insofern unliterarisch, da es durch die literarische Form verändert wird und an Eindeutigkeit verliert. (Handke 1972, 44) Das Engagement wird durch die Literatur zur Form und dadurch entfremdet. Der Leser nimmt das Spiel der Form wahr, nicht den Ernst der Botschaft. Das so entwirklichte Engagement wird zum Stil.

Handke hat sich durch diese Positionen von einer gesellschaftlich engagierten Literatur klar distanziert, aber nicht von einer engagierten Literatur, die auf die Art und Weise der Wahrnehmung der Welt einen Einfluss ausüben kann. Skeptisch gegenüber all den fixierten Deutungsmustern der Wirklichkeit, vertritt er in seinen Werken eine persönliche und authentische Erfahrung der Wirklichkeit. Überzeugt auch davon, dass alles Normative, das die Gesellschaft dem Einzelnen auferlegt, durch Sprache durchgesetzt wird, bleibt er immer kritisch gegenüber den geschlossenen Sprachsystemen, die in unserer Welt die Individualität vertilgen.<sup>1</sup>

Ein gutes Beispiel für diese Positionen ist seine Erzählung *Wunschloses Unglück*, in der er den Selbstmord seiner Mutter als Konsequenz der erstickenden Sprache betrachtet. Sie fungiert als ein souveränes Machtinstrument der Gesellschaft, die unter Stichworten und Floskeln über die Bewahrung der „wahren“ traditionellen Werte jedes Frauenleben zwanghaft zu einem Typ ohne Anspruch auf individuelle Entwicklung reduziert. Wie die Gesellschaft die Menschen durch die Sprache determiniert, wird aus üblichen Phrasen erkenntlich. Man verbietet beispielsweise den Mädchen, ihre Gefühle auszuleben. Wenn so ein Versuch auch unternommen wird, werden sie mit der Mahnung „Du sollst dich schämen!“ (Handke 2003, 26) zum Schweigen gebracht. Auf den Versuch der Frau, etwas Freude zu zeigen, wird mit dem Satz „Sei doch vernünftig!“ (Handke 2003, 28) reagiert. Jede Art der Artikulierung des Persönlichen, ob Erlebnisse, Träume oder Wünsche, wird schon im Keim erstickt. So werden die gesellschaftlichen Mechanismen, die jede Frau für ein bedürfnisloses Leben als Hausfrau vorbereiten, mittels der Sprache durchgesetzt. Dass in einer solchen Gesellschaft auch die Religion ihre eigentliche Rolle für den Menschen – Vermittlung von Glauben, Hoffnung, Liebe, Moral, Freude, Halt - verloren hat, wird wieder durch Sprachvorrat erkenntlich. Ihre Ausprägung zeigt sich in kitschigen Phrasen, die sie von ihrer ursprünglichen Bedeutung in eine verkümmerte umgewandelt haben: „... das süße Grab, das süße Herz Jesu, die süße schmerzreiche Madonna verklärten sich zu Fetischen für die eigene, die täglichen Nöte versüßende Todessehnsucht; ...“ (Handke 2003, 38) Man verharrt also in einer materiellen Welt der mechanischen Tätigkeiten, in der auch die Religion zum Gegenständlichen geschrumpft ist. So werden die Normen aller gesellschaftlichen Instanzen, die zu einer Entindividualisierung führen, durch ein genaueres Reflektieren auf Sprachformeln, mittels deren sie durchgesetzt werden, entlarvt.

Handke zeigte ferner in seinen Werken, wie die zwischenmenschliche Kommunikation in der Nachkriegsgesellschaft, welche die Sprache zu einem

---

<sup>1</sup> Handkes Sprachkritik wird auch in einer neueren Untersuchung als ein konstitutiver Teil seiner Poetik hervorgehoben, die konsequent, auch in seinen späteren Werken, wiederkehrt. Vgl. Leopold Federmair: „Schock, Bruch, Finte. Handkes Beitrag zum Fortschritt des Bildersehens“. Handke-online, 2014.

knappen Formelvorrat reduziert hat, überflüssig geworden ist, bzw. sie wird nur auf einer formalen Ebene ausgetragen:

„Man erwartete endgültig keine persönlichen Auskünfte mehr, weil man kein Bedürfnis mehr hatte, sich nach etwas zu erkundigen. Die Fragen waren alle zu Floskeln geworden, und die Antworten darauf waren so stereotyp, daß man dazu keine *Menschen* mehr brauchte, *Gegenstände* genühten: ...“ (Handke 2003, 38)

Die Verdinglichung des Menschen auch durch Mediensprache als Gesellschaftsinstrument wird von seinem Protagonisten Gregor Keuschmig entlarvt:

„Im Büro las er die Zeitungen, die jetzt erst angekommen waren. Es fiel ihm auf, wie oft in den Überschriften auf einer einzigen Seite stand: 'Immer mehr ...': 'Immer mehr Babys werden überfüttert.' - 'Immer mehr Kinderselbstmorde.' Beim Lesen von TIME bemerkte er auf vielen Seiten den Satz 'I dig my life'. 'I dig my life', sagte ein Basketballstar. 'We are a happy family', sagte ein Kriegsveteran. 'I am very glad', sagte eine Countrysängerin. 'Now I dig my life', sagte ein Mann, der ein neues Haftpulver für sein Gebiß verwendete.“ (Handke 2012, 23)

Eine Konsumgesellschaft erlegt ihre sozialen Normen also auch durch die Instanz der Mediensprache auf. Innerhalb dieser Sprache operiert man mit Begriffen, welche die Verkaufswaren in den Vordergrund der menschlichen Existenz stellen und deren Besitz mit dem menschlichen Glück gleichsetzen. Manfred Mixner spricht in diesem Zusammenhang von einem „begrifflichen Bezugssystem“ (223), d.h. das menschliche Leben wird mittels der klischeehaften Begriffe, deren sich eine Zeitungssprache bedient, in ein normatives Bezugssystem aufgenommen, das als Maßstab für eine legitime Lebensform proklamiert wird.

Dieser Gefangenschaft im Netz der durch Sprachmechanismen auferlegten gesellschaftlichen Normen widersetzt sich Keuschmig mit dem Anspruch auf ein persönliches Erlebnis:

„Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, daß er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspanne. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. - 'Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?' - ... Ich habe an ihnen kein persönliches Geheimnis für mich entdeckt, dachte er, sondern die IDEE eines Geheimnisses, die für alle da ist! 'Was Namen als BEGRIFFE nicht vermögen, leisten sie als IDEEN.' Wo hatte er das gelesen?“ (Handke 2012, 82)

In diesen Worten, die Handke seinen Protagonisten aussprechen läßt, erkennen wir Handkes Anspruch auf das „Zersprengen aller endgültig scheinenden-

den Weltbilder“ und die Behauptung des Rechts auf eine authentische Existenz, in der alle Namen für Gegenstände als Ideen erfasst werden, und somit jedem Menschen erlauben, sein eigenes Bild von der Welt zu konstituieren.

Einen solchen authentischen Bezug zur Welt als Opposition zu normativen Denkmustern artikuliert auch der Erwachsene, der Protagonist der *Kindergeschichte*. Indem er seine Abneigung gegen politische Versammlungen und Programme, die die Welt auf einen allgemein verbindlichen Begriff bringen, ausspricht, fasst er auch näher zusammen, was er unter einer anderen Möglichkeit der Wirklichkeit versteht:

„Das Kind kam ihm dann vor wie seine Arbeit: als seine Ausrede vor der aktuellen Weltgeschichte. Denn er wußte, daß er, auch ohne Kind oder Arbeit, von Anbeginn weder willens noch fähig war, sich auf diese als Handelnder einzulassen. So nahm er halbherzig an ein paar Versammlungen teil, wo jeder dort gesprochene Satz eine geisttötende Untat war, und hielt die Flammenrede, mit der er ihnen ein für alle Male das Wort verbieten wollte, immer erst für sich beim Weggehen. Einmal schloß er sich sogar einer Demonstration an, aus der er freilich nach einigen Schritten wieder verschwand. Sein Hauptgefühl in den neuen Gemeinschaften war eine Unwirklichkeit, schmerzhafter als zuvor in den alten: diese hatten noch die Phantasie einer Zukunft ermöglicht – jene traten selber als das einzig Mögliche, als Zwangszukunft auf.“ (Handke 2002, 17,18)

Handke bekennt sich durch die Stimme des Erwachsenen zu einer anderen Weltgeschichte. Er unterstreicht immer wieder die Opposition zwischen der Menschheitsgeschichte, unter welcher er die gesellschaftliche und politische versteht, und deren schematisierte Weltbilder er so gern entlarvt, und einer Weltgeschichte, die dem Menschen jene Existenz offenbart, die ihm von der Natur als Vorbild verlieht ist. In diesem Fall ist das das Bekenntnis zum Kind, das als eine der Formen des Urgeistes fungiert. Das Kind ist der Wegweiser für die eigentliche Existenz. Das Betrachten seines sorglosen Spiels, seiner Freude, seiner zeitlosen Augen oder der Übereinstimmung der Bewegungen seiner Haare mit dem Wind, ist für Handke eine alternative Wirklichkeit, welcher der Mensch durch authentische Erfahrung habhaft wird. (2002, 23, 24, 27) In diesem Zusammenhang spielt die Natur eine große Rolle in Handkes Werken, weil sie immer als Korrektiv und Wegweiser für die eigentliche Existenz fungiert. Allerdings nicht die Entfremdung, bzw. Flucht in die Natur bringe die Befreiung vom normativen Leben, sondern ein stetes Aufblicken zu ihr als Maßstab für die wahre Existenz. Seine Protagonisten verbringen viel Zeit in der Natur, auf langen Wanderungen, und vermitteln die Empfänglichkeit für die ursprünglichen Formen des menschlichen Lebens. Sie stellen stets, wie es in der neueren Untersuchung von Jan Röhnert festgehalten wird, eine Opposition zu Medien des modernen Lebens her, und erfahren in der Natur verweilend „die Reinigung

in einer entzivilisierten Umgebung“ (2015, 4). Durch ein genaueres Reflektieren auf die Naturphänomene wie Bäume, Himmel, Jahreswechsel, Wind oder Schnee stellen sie wieder einen verloren gegangenen unmittelbaren Bezug zur Welt her, und vergewissern sich dadurch ihrer eigentlichen Existenz. Die Landschaften in Handkes Werken sind ein konstitutiver Teil der alternativen Lebensform, weil in denen, wie das Mireille Tabah festhält, „Urelemente der Natur vorherrschen“ (2006, 20), die „im Menschen noch die ‚Zukunftserinnerung‘ ... an den ursprünglichen Zusammenhang der Welt und die utopische Vision einer in universeller Liebe versöhnten Menschheit wecken.“ (2006, 25)

In der Natur besinnt sich der Mensch wieder der Schönheit der Welt, der Gewissheit über stete Verwandlungen und ewige Gesetze, der Gewissheit über die Freiheit und den Zusammenhang, die aus der Erkenntnis hervorgeht, dass der Mensch nicht gegenüber der Natur positioniert ist, sondern sesshaft in ihr verweilt, und deren Schönheit als Wegweiser für die Menschheitsgeschichte nur zu erkennen braucht. Deshalb unterstreicht Handke auch an einer weiteren Stelle, dass es wichtig ist,

„... mehr Zeit für die Farben draußen zu haben; genauer die Formen zu sehen; und in der Folge tiefer – nicht bloß in Stimmungen – den Ablauf der Jahreszeiten an einem sich entrollenden Farn, einem zunehmend ledrigen Baumblatt oder den wachsenden Ringen eines Schneckenhauses zu empfinden.“ (2002, 104, 105)

Die Berufung des Menschen besteht nach Handke nicht darin, das Weltbild nach tagesaktuellen Geschehnissen zu formen, sondern in den ewigen Gesetzen der Weltgeschichte friedlich zu verweilen. Handke ist immer darum bemüht, in dieser Welt, so wie sie seit ewig da steht, in Einzelheiten die Schönheit und das Gute zu erkennen, wobei unter Schönheit und Gutem die Urformen des Menschlichen erfasst werden. Deswegen lobt er in seinen Werken jene Schriftsteller, die die Natur als Vorbild hochgepriesen haben, so einen Stifter und sein „sanftes Gesetz“ oder einen Wagner und seine „Evangelien der Natur“. Er glaubt daran, dass alle wahren Gesetze, d.h. einem Menschenleben inhärente, in der Natur geschrieben stehen. Diese Botschaft vermittelt sein Protagonist Nova:

„Ja, die Verneigung vor der Blume ist möglich. Der Vogel im Gezweig ist ansprechbar, und sein Flug macht Sinn. So sorgt geduldig in der mit künstlichen Farben fertiggemachten Welt für die wiederbelebenden Farben einer Natur. Das Bergblau i s t – das Braun der Pistolentasche ist nicht; und wen oder was man im Fernsehen kennt, das kennt man nicht. Geht in der ausgestöpselten freien Ebene, als Nähe die Farben, als Ferne die Formen, die Farben leuchtend zu euren Füßen, die Formen die Zugkraft zu euren Häupten, und beides eure Beschützer ... Die Natur ist das einzige, was ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen. In ihr ist nichts ‚aus‘, wie in der bloßen Spielwelt, wo

dann gefragt werden muß: 'Und was jetzt?' Sie kann freilich weder Zufluchtsort noch Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß: dieses muß nur täglich genommen werden." (Handke 1992, 444)

Ein Leben im Einklang mit der Natur bedeutet für Handke auch ein friedliches Leben mit anderen Menschen. In seinem Werk *Versuch über die Müdigkeit* schildert er eine solche harmonische Gemeinschaft im Bild der Menschen, die von der Feldarbeit zurückgekehrt, in einer wohltuenden Müdigkeit das Gemeinschaftsgefühl genießen. In diesen alternativen Erfahrungen sieht Handke die Zukunft der Menschheit, wie es auch im Beitrag von Harald Baloch unterstrichen wird:

„Doch Handke sieht Geschichte nicht allein aus der politischen Perspektive. Seine Kunst ist es, aus einer Selbstbeobachtung heraus zu erfassen, wie die realen Schrecken der Menschheitsgeschichte jeden einzelnen von innen her erfassen, erschüttern, an menschlicher Entfaltung hindern, sprachlos werden lassen. Und umgekehrt: wie sich in anderen Erfahrungen eine Form friedlichen Lebens abzeichnet – in einer anderen Zeit und einem anderen Raum.“ (2014, 200)

Handke plädiert für eine geistesoffene Lebensform, die er in seinen Werken als Schwelle zu einer banalen, von Vergänglichkeit der tagesaktuellen Geschehnisse erfüllten Existenz, abgrenzt. Er versteht darunter eine alternative Lebensform, die in alltäglichen Erfahrungen, z.B. die gemeinsame Zeit mit dem Kind oder das genaue Betrachten des Jahreswechsels, die Urformen des Menschlichen erkennt, ein Verfahren, das Bartmann mit Goethes Verfahren vergleicht. (241) Er besteht „auf großen Worten“ (Handke 2002, 51) wie Liebe, Nähe, Schönheit, Friede, und beklagt, dass sie in unserem „blechernen Zeitalter“ (Handke 2002, 52) als überflüssig und veraltet abgestempelt werden. Er zeigt in seinen Werken, dass eine sinnvolle Existenz mit der Erkenntnis der Formen des ursprünglichen Geistes verbunden ist. Die andere Wirklichkeit, die Wirklichkeit des Schönen und Guten, wird bei Handke immer als ein großes Erlebnis, ein epiphanischer Augenblick dem Leser vermittelt, in dem die Besinnung auf das ursprünglich Menschliche im „Hier und Jetzt“ festgehalten wird. Durch diese qualitativen Momente im menschlichen Leben hält er sich fern von rasendem Tempo der Chronologie der Menschheitsgeschichte. Besonders seit den 80er Jahren werden die Bilder des Schönen und Guten, wie es der Analyse von Norbert Gabriel zu entnehmen ist, zunehmend zu einem „Glauben an das Gute und Schöne als Gemeinschaftsstiftendes.“ (496) Und im Gemeinschaftsstiftenden reflektiert sich wiederum die Absicht, durch die Literatur in der Umwelt mitgestaltend zu wirken, und zwar durch die Rückbesinnung auf unmittelbare Wahrnehmung. Der Mensch komme zu authentischen Einsichten, indem er au-

ßerhalb des von gesellschaftlichen Normen konstruierten unreflektierten kollektiven Bewusstseins zu einer Reflexion wieder fähig wird. Handke überführt diese Erfahrungen durch Sprache in die literarische Form – in die Erzählung. Indem er solche Bilder durch eine ästhetische Form vermittelt, bewahrt er die authentischen Erlebnisse als eine andere Möglichkeit der Lebensform auch für andere. Handke vermittelt diese Erlebnisse als ein komplexes Wechselverhältnis zwischen Erkenntnis und Empfinden, das sich nicht in eindeutige Begriffe aufnehmen lässt. In diesem Zusammenhang wählt er auch eine entsprechende Form für die Artikulierung solcher Momente, er vermittelt sie durch eine reflexiv-deskriptive Poetik, in der sich die authentischen Erfahrungen zu Erlebnissen hochsteigen. Da Handke kein normatives, sondern ein deskriptives Schreibverfahren vertritt, vermittelt er „das lange, ausführliche, schwingende, mäandernde und dann wieder lakonische Erzählen“ (Handke 1990, 128) dem Leser immer als seinen Lebenstraum, in dem die Kunstform mit Lebenserfahrungen harmonisch zusammenfließt. Handke artikuliert somit seine alternativen Lebensformen nicht durch eine operative, eindeutige und wertende Sprache, sondern sieht das Ideal des Schreibens in einem ästhetisch fundierten Zusammenspiel zwischen Form und Inhalt, zwischen Deskription und Reflexion. Die authentische Erfahrung innerhalb einer Kunstform erzählerisch zu vermitteln, hält er zugleich „für das schwierigste Menschenwerk überhaupt“, wie die folgende reflexiv-deskriptive Passage, die illustrativ für Handkes Schreibverfahren stehen könne, verdeutlicht:

„... Der Sonnenuntergangshimmel ist silbrig, einzelne Blätter und auch ein ganzer Zweig sind weit ins Leere hinaufgewirbelt. Die Uferbüsche unten wehen jetzt in einer wunderbaren Übereinstimmung mit dem kurzen Kinder-Haar im Vordergrund. Der Augenzeuge fleht einen Segen auf dieses Bild herab und bleibt zugleich nüchtern. Er weiß, daß in jedem mystischen Augenblick ein allgemeines Gesetz beschlossen ist, dessen Form er zum Vorschein bringen soll und das nur in seiner gemäßen Form verbindlich wird; und er weiß auch, daß, die Formenfolge eines solchen Augenblicks freizudenken, das schwierigste Menschenwerk überhaupt ist.“ (Handke 2002, 27)

Handkes Absicht ist, mit seiner Literatur in der Umwelt mitgestaltend zu wirken, da er den Menschen durch seine Werke andere Möglichkeiten des Denkens und Handelns zeigen will. Er findet diese anderen Möglichkeiten der Wirklichkeitserfahrung nicht in der von ideologischen und politischen Machtdiskursen beeinflussten Wirklichkeit, sondern in einer dem Menschen von Natur aus dargeschenkten Weltgeschichte, die man durch primäres Wahrnehmen und Empfinden erfährt. Somit legt seine Literatur andere Bewusstseinsinhalte frei. Handke ist in diesem Sinne überzeugt von einer aktiven Rolle seiner Literatur, weil sie immer wieder darauf hinweist, dass der Mensch die Möglichkeit

hat, eine Wahl zwischen einerseits normativen Weltbildern und andererseits authentischen Erfahrungen zu treffen. Er muss nicht der Gefangene der von der Gesellschaft konstruierten Weltsicht sein, da er sich durch Besinnung auf alternative Lebensformen, d.h. durch Besinnung auf ursprüngliche Formen der Existenz, einen freien existenziellen Raum erschaffen kann. Indem Handkes Literatur den Menschen zeigt, dass der Anspruch auf freies Bewusstsein zu verwirklichen ist, vermittelt er auch seine Überzeugung, dass mit jedem neuen Bewusstsein die immergleichen Möglichkeiten beginnen (Handke, 2002, 100), und daher die Chance für eine friedliche Zukunft nie ausgeschöpft werden kann. Das Engagement seiner Literatur besteht somit nicht darin, dem Leser normative Botschaften über die Gesellschaft und Politik zu vermitteln, sondern alle konstruierten Weltbilder durch ein genaueres Reflektieren auf Sprache als Machtinstrument zu entlarven, und gleichzeitig stets außerhalb der politischen Wirklichkeit andere Möglichkeiten des Existierens freizulegen und präsent zu halten. Die primäre Wahrnehmung, welche die daraus konstruierte Weltsicht durch ein persönliches Erlebnis steuert, ist der konstitutive Teil von Handkes Lebensform und der daraus schöpfenden Poetik, die über die aktuellen gesellschaftlich-politischen Gegebenheiten hinwegschaut. Sie zeigt, dass die Dinge, die von der Gesellschaft als „endgültige Weltbilder“ präsentiert werden, durch einen geistesoffenen Zugang zur Welt in einem unmittelbaren und ursprünglichen Licht erscheinen können. Daher lässt sich zusammenfassen, dass diese poetologische Basis, die schon im *Elfenbeinturm* verankert ist, als ein kontinuierlicher Leitfaden in Handkes ganzem Œuvre zu betrachten ist.

#### Literatur:

- Baloch, Harald. „Sich erzählen in Raum und Zeit. Zu einer poetischen Struktur bei Peter Handke“ In: Bieringer, Andreas / Tück, Jan-Heiner (Hg.): *Verwandeln allein durch Erzählen. Peter Handke im Spannungsfeld von Theologie und Literaturwissenschaft*. Freiburg: Herder, 2014, S. 200
- Bartmann, Christoph. *Suche nach Zusammenhang*. Wien: Braumüller, 1984
- Federmaier, Leopold: „Schock, Bruch, Finte. Handkes Beitrag zum Fortschritt des Bildersehens“. Handke-online, 2014, URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/federmaier-2014.pdf>
- Gabriel, Norbert: „Das ‘Volk der Leser‘. Zum Dichtungsbegriff in Peter Handkes Tetralogie *Langsame Heimkehr*“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3/1984, S. 496
- Handke, Peter. *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972
- Handke, Peter. „Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990

- Handke, Peter. Über die Dörfer. Theaterstücke in einem Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992
- Handke, Peter. Versuch über die Müdigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992
- Handke Peter. Kindergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002
- Handke Peter. Wunschloses Unglück. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003
- Handke, Peter. Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012
- Himmelbauer, Susanne: „Auswege in die Erzählung. Das Märchen Die Abwesenheit“ In: Haslinger, Adolf / Gottwald Herwig / Freinschlag Andreas (Hg): Abenteuerliche Gefährvolle Arbeit. Erzählen als (Über) Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke – Symposions. Stuttgart: Heinz, 2006, S. 58-73
- Mixner, Manfred. Peter Handke. Kronberg: Athenäum Verlag, 1977
- Nie, Jun (Xi'an). „Die Ästhetik der Langsamkeit in Peter Handkes Erzählkunst“. In: Wei, Liu / Müller, Julian (Hg.) Österreich im Reich der Mitte (Österreichische Literatur in China 1). Wien: Praesens, 2013, S. 149-158
- Opitz, Michael. „Engagierte Literatur“ In: Dieter Burdorf et al.: Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. 3. Auflage Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, S. 190
- Röhnert, Jan. „Die Anwesenheit der Abwesenheit der Anwesenheit. Medium und Wahrnehmung in Peter Handkes `Die Abwesenheit` und ihrer Verfilmung“. Handke-online, 2015, URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/roehnert-2015.pdf>
- Sergooris, Gunter. Peter Handke und die Sprache. Bonn: Bouvier, 1979
- Tabah, Mireille. „Landschaft als Utopie? Ästhetische Topographien in Peter Handkes Werk seit der Langsamen Heimkehr“ In: Haslinger, Adolf / Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas (Hg.): Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit. Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposions (Salzburger Beiträge 44; Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 432). Stuttgart: Heinz, 2006, S. 19-30
- Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner, 1989

LITERATURE VS ENGAGEMENT. SOME REMARKS ON PETER HANDKE'S  
*ELFENBEINTURM*

The aim of this paper is to elucidate the programmatic essay of Peter Handke's *I Am a resident of the Ivory Tower* in the context of the relationship between literature and engagement. Handke's firm positions are recognizable in his conviction of the power of literature, which is directed towards a change in man's consciousness. They are an all-encompassing guide to the author's oeuvre. For this reason, a particular interest here is committed to the position of Engaged Literature, which, according to Handke, as an arbitrary attitude creates a judging, normative image of reality. Finally, the triad self-reflection-language-form is to be discussed as a literary mechanism for the design of a new way of life.

**Key Words:** Engaged literature, Peter Handke, normative image versus authentic image, self-reflection, language, form

## Die poetische Darstellung der Macht im Werk *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* von Anton Prokesch von Osten

---

*Martina Lučić, Zadar, mmlucius@gmail.com*

**Abstract:** Das Thema dieses Beitrages ist die poetische Darstellung der Macht im Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* von Anton Prokesch von Osten, eines österreichischen Diplomaten und Reiseschriftstellers aus dem 19. Jahrhundert. Diesen Reisebericht kann man heute aus verschiedenen Gründen für wichtig und interessant halten. Zuerst, der Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* ist reich an detaillierten Beschreibungen und ausführlichen historischen, bildnerischen imagologischen, ethnographischen und geographischen Angaben zum Land, welches Prokesch von Osten im Jahre 1827 bereiste und in seinem Reisebericht bis ins Detail beschrieb. Zweitens, Anton Prokesch von Osten, Autor dieses Reiseberichtes, war ein Diplomat und General, welcher in Europa und in »Levante« eine sehr erfolgreiche militärische und diplomatische Karriere machte, und sich daher in seinen Werken mit der Darstellung von Macht und Politik sehr gerne und häufig beschäftigte. Drittens, der Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* ist besonders vom imagologischen Standpunkt ein interessantes Werk; so beschrieb Prokesch von Osten in seinem Reisebericht nicht nur das körperliche Aussehen, die Bekleidung, die Lebensweise und Gebräuche der Nubier und Ägypter, sondern auch ihre Religion, Geschichte und Kunst. In diesem Beitrag wird man vor allem die imagologische Methode nutzen; mit Hilfe einiger literaturwissenschaftlichen, imagologischen Theorien wird man erklären was „Macht“ in dem Reisebericht Prokeschs bedeuten kann und wie sie in diesem Werk dargestellt wurde. Man wird vor allem versuchen das komplexe Verhältnis zwischen den Ägyptern und Nubiern (Äthiopiern) zu beschreiben, das ein sehr häufiges Motiv in der Kunst des Landes zwischen den Katarakten des Nils ist. Ebenso wird man in diesem Beitrag erklären, was man unter dem historischen Begriff „das Land zwischen den Katarakten des Nil“ versteht und welche Rolle der Vizekönig Mehmed-Ali in der damaligen politischen Situation in Ägypten und Nubien spielte.

**Schlüsselwörter:** Anton Prokesch von Osten, Ägypten, Nubien, Reisebericht, Imagologie, Macht, Politik

Der Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* von Anton Prokesch von Osten, einem österreichischen Diplomaten und Reiseschriftsteller, dient laut Prokesch nicht der Unterhaltung. Er soll den Lesern vielmehr die Topographie des damals wenig bekannten Landes zwischen den Katarakten des Nils näherbringen:

„(...) Auch ist der Zweck desselben nicht Unterhaltung. Bekannt machen soll es den Leser mit der Topographie eines bis jetzt nur wenig bekannten Landes, die Monumente einer großen, und ich möchte sagen, unbegreiflichen Vergangenheit aufzählen, und so ein leeres Blatt der Erdbeschreibung mit sicheren und eines der Geschichte mit wahrscheinlichen Angaben füllen. (...)“ (Prokesch von Osten, aus dem Vorwort)

Prokesch von Osten war vor allem ein Staatsmann mit einer sehr erfolgreichen militärischen und diplomatischen Karriere.<sup>1</sup> Aus diesem Grund haben die Politik und andere mit ihr verbundene Themen einen großen Einfluss auf sein Opus.

In dem Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* beschreibt Prokesch von Osten das Verhältnis zwischen den Ägyptern und Nubiern (Äthiopiern), ein sehr häufiges Motiv in der Kunst dieses Landes. Diese Darstellungen lassen sich gut aus der Sicht der *literarischen Imagologie* beschreiben.

Es gibt zwei dominante Richtungen der literarischen Imagologie: 1. Forschung der Primärdokumente, nämlich der Reiseberichte; und 2. Forschung der fiktiven Werke, in denen die „Fremden“ dargestellt wurden, oder die als Ergebnis eines mehr oder weniger *stereotypisierten*, nationalen Fremdbildes entstanden sind.<sup>2</sup> (Dukić 151)

Die Hauptaufgabe der imagologischen Forschung der Literatur ist es, die Wichtigkeit und die Rolle der nationalen Fremd- und Eigenbilder in der künst-

<sup>1</sup> Prokesch von Osten, Anton, Freiherr (seit 1845), Graf (seit 1871), österreichischer Diplomat, geboren am 10. Dezember 1795 in Graz, gestorben am 26. Oktober 1876 in Wien. Anfangs Offizier; im milit. Rang stieg er bis zum Feldzeugmeister (1863) auf. Frühzeitig wurde er zu verschiedenen diplomatischen Sendungen, besonders im Orient, verwendet. 1834-49 war er Gesandter in Athen und in Berlin, im 1853 Präsidiälgesandter am Deutschen Bundestag in Frankfurt am Main und im 1855 kaiserl. Internunzius (seit 1861 Botschafter) in Konstantinopel. Im 1871 trat er in den Ruhestand. Schriften: „Erinnerungen aus Ägypten und Kleinasien“ (3 Bde., 1829-1931), „Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient“ (hg. von E. Münch, 3 Bde., 1836), „Geschichte des Abfalls der Griechen vom türk. Reich“ (6 Bde., 1867), „Kleine Schriften“ (7 Bde., 1842-44.) (Der Große Brockhaus 153).

<sup>2</sup> Imagologie ist ein Forschungszeitweig der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der nationale Fremd- und Eigenbilder in der Literatur untersucht. Der Begriff „Imagologie“ ist in den späten 60er Jahren des XX. Jahrhunderts entstanden und wird vom lateinischen Wort «Imago» abgeleitet ( „Bild“, „Vorstellung“) und dem griechischen Wort «Logos» ( „Begriff“, „Wort“, „Diskurs“). (Dukić 5).

lerischen, sozialen und historischen Sphäre zu analysieren. (Dukić 81) Da das Thema dieses Beitrages vor allem die nationalen Fremd- und Eigenbilder in einem Primärdokument (Reisebericht) ist, wird hier als Methode die literarische Imagologie verwendet.

Prokesch von Osten schreibt in seinem Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil*, dass man unter dieser Bezeichnung die Region von Nubien versteht, die sich damals zwischen den Wasserfällen von Assuan und Wadi-Halfa, oder den großen und den kleinen Katarakten des Nils erstreckte und die Prokesch von Osten im Jahre 1827 bereiste und in seinem Reisebericht beschrieb: „(...) Unter der Bezeichnung des Landes zwischen den Katarakten pflegt man die Strecke von Nubien zu verstehen, welche zwischen den Wasserfällen von Assuan und Wadi-Halfa, oder zwischen den kleinen und großen Katarakten des Nil liegt. (...)“ (Prokesch von Osten 9)

Die zwei oben erwähnten Katarakte bildeten in ältester Zeit zusammen mit dem Tempel von Philä die Grenze zwischen Ägypten und Nubien. Das Land zwischen den Katarakten des Nils war nämlich ein Teil Äthiopiens und in vier Bezirke aufgeteilt:

„(...) Ich habe nur die Strecke zwischen den Katarakten von Syene und jenen von Wadi-Halfa, d.i. zwischen den kleinen und großen durchgereiset, noch vor kurzem ein schwer zu betretender Boden, nun ein geöffnetes Feld. Dieses Land, dermalen zu Ägypten geschlagen, war ein Theil Äthiopiens, denn die Katarakten und Philä machten in ältester Zeit die Gränze zwischen beiden Ländern (Diod. I. 22.), wie sie für die Bewohner beider noch heut zu Tage diejenige zwischen Ägypten und Nubien machen. (...) Das genannte Land zerfällt dermalen in vier Bezirke: Kelabsche, Dör, Ibrim und Wadi-Halfa. Diese Bezirke sind dem Kascheff von Assuan untergeordnet, der seinerseits wieder von dem Nazir von Esne abhängt. (...)“ (Prokesch von Osten 3-12)

Weiter schreibt in seinem Reisebericht Prokesch von Osten, dass laut Diodor von Sizilien, Äthiopien „ein Ursitz frühester Kultur“ ist und das pharaonische Ägypten vielleicht nur seine „glücklich begabte Tochter“ wurde: „(...) Äthiopien ist ein Ursitz frühester Kultur, und das pharaonische Ägypten vielleicht nur die glücklich begabte Tochter desselben (Diod. III. 3.) (...)“ (Prokesch von Osten 3-4)

Die Äthiopier hatten zuerst ein großes Gefühl der Religion, da ihre Opfer als die den Göttern angenehmsten bezeichnet wurden. Als Belohnung gaben ihnen die Götter die zwei größten Geschenke: Eintracht und Freiheit. Im Laufe der Geschichte wurde das äthiopische Volk häufig fremden Herrschern unterworfen: dem ägyptischen König Sesostris, dem persischen Kambyses und der assyrischen Königin Semiramis. Die Äthiopier gelten als die „urältesten Ansiedler Ägyptens“, was die Ähnlichkeit der Gebräuche und der Schreibweise zwischen den Äthiopiern und den Ägyptern erklärt:

„(...) Ihnen [den Äthiopiern] schrieb man auch zuerst das große Gefühl der Religion und die Anordnung des Gottesdienstes zu. Ihre Opfer, noch rein, noch von unverfälschter Dankbarkeit und Liebe durchglüht, noch Gaben des Herzens, galten für die den Göttern angenehmsten. (...) Als offenbaren Lohn seiner Tugend soll dies Volk niemals das Joch fremder Herrschaft empfunden haben. Die Götter gaben ihm die zwei größten, alle Bedingungen bürgerlicher Glückseligkeit in sich vereinigenden Geschenke, Freiheit und Eintracht. (Diod. III. 2.) Doch sagt uns die Geschichte, daß sie, theilweise wenigstens, selbst in alter Zeit Fremden unterworfen waren, so dem Sesosis oder Sesostris (Diod. I. 55), der Semiramis (Diod. II. 14.) und dem Kambyses, weßhalb sie an die persischen Könige, noch zu Herodot's Zeiten, Tribut entrichteten. (Herodot's III. 97.) Sie brachen als Eroberer zu verschiedenen Malen bis an das Mittelmeer und bis nach Syrien herab. (II. Chronik 14. – II. Könige. 19.). Sie galten überhaupt als die urältesten Ansiedler Ägyptens, indem sie unter eben dem Osiris, der später als Gott verehrt wurde, in das aus dem äthiopischen Schlamme erwachsene Land niedergestiegen waren. Daher die Ähnlichkeit der Gebräuche zwischen dem Äthiopier und Ägypter, der heiligen sowohl als der anderen; daher auch bei beiden Völkern die gleiche Schreibweise. (Diod. III. 4) (...)“ (Prokesch von Osten 4-5)

Obwohl diese zwei Völker in vielerlei Hinsicht ähnlich scheinen, wurde ihr Verhältnis auf den Bildern der berühmten altertümlichen Tempel im Land zwischen den Katarakten des Nils auf verschiedene Art und Weise dargestellt. So erscheinen die Ägypter unter der Führung ihrer mächtigen Pharaonen und Götter immer als Sieger und die Äthiopier als besiegt und den Ägyptern untergeordnetes Volk. Die besten Beispiele dafür sind die in diesem Reisebericht beschriebenen Bilder, die Prokesch von Osten in den Tempeln von Abu Simbel, Kelabsche und Hamada findet.

Die Wände des berühmten ägyptischen Felstempels von Abu Simbel sind mit Bildern bedeckt, die Opferhandlungen, Sieges- und Schlachtszenen darstellen. Prokesch von Osten erzählt in seinem Reisebericht, dass die Besiegten auf den Bildern des Tempels von Abu Simbel „Völker aus dem inneren Afrika scheinen“ und von einem siegenden Pharaon „mit Bogen und Pfeil“ verfolgt worden sind:

„(...) Die Bilder an den Wänden geben Schlacht- und Siegesszenen und Opferhandlungen. Die Besiegten scheinen Völker aus dem inneren Afrika. Ihre Niederlage ist völlig; ihre Flucht trägt alle Zeichen der Vergeblichkeit. Mit Bogen und Pfeil jagt ihnen der siegende Pharaon nach und erstürmt ihre festen Orte. Die Geschichte der Größe Ägyptens blickt in solchen Darstellungen aus dem Dunkel der Vergessenheit. (...)“ (Prokesch von Osten 145)

Von der Pharaonenmacht zeugen auch die sechs Bilder die Prokesch von Osten im Tempel bei Kelabsche entdeckt. Die zentralen Figuren der Bilder sind die furchterregenden und siegenden Könige und Krieger, die ihre Feinde am Haarbush fassen und sie mit Pfeil und Bogen oder einem Messer in der Hand töten. Auf einem von den Bildern wurde dargestellt, wie der König mit einem Messer in der Hand das Haupt eines Feindes opfert. Laut Prokesch belegen diese Bilder die Macht der Pharaonen und stellen daher „ein Blatt der Weltgeschichte“ dar:

„(...) Die Wand zur Rechten zeigt im ersten Bilde gebundene Feinde, dann eine Frauenschaar, die sich bittend vor den König drängt. Das zweite Bild stellt einen Krieger vor, der mit dem Bogen in der Linken einen Überwundenen am Boden niederhält, mit dem kurzen, krummen Messer in der Rechten aber den Todesstreich führt. Im Ausdruck beider Gestalten lebt eine furchtbare Wahrheit. Im dritten Bilde kämpft der König vom Streitwagen herab mitten im Gewühl des Volkes, das mit Bogen, Lanze und Messer gegen einander wüthet. Einige sinken und Andere treten sie nieder. Wieder andere sind schon gefallen und recken die Glieder noch im Schmerz und Wuth empor. Der König aber faßt mit seiner Linken mehrere Feinde am Haarbush zusammen, indeß die Rechte das Messer schwingt. - Im vierten Bilde opfert der König eines Feindes Haupt. Er hält noch das Messer triessend in der Hand. Im Hintergrunde steht ein Tempel, von dessen Zinnen Volk in die Tiefe gestürzt wird. - Das fünfte Bild gibt einen Zweikampf mit Bogen und Pfeil. - Das sechste und äußerste ist undeutlich. Diese Bilder sind ein Blatt der Weltgeschichte. Sie belegen die Macht der Pharaonen. (...)“ (Prokesch von Osten 100-101)

Im Tempel von Hamada, der sich in der Wüste und auf nur „ein paar hundert Schritte vom Nil“ befand (Prokesch von Osten 132), entdeckt Prokesch von Osten ein Bild, auf dem ein rotbrauner und ein schwarzer Mann den Göttern auf demselben Altar sehr reiche Gaben opfern. Prokesch von Osten sieht dieses Bild als Darstellung der freundschaftlichen Verbindung zwischen den „rotbraunen“ Ägyptern und den „schwarzen“ Äthiopiern:

„(...) Ein Bild im letzten Gemache zur Rechten fesselte mich durch die Bedeutung, die ich demselben zutraue. Ein rothbrauner Mann und ein schwarzer opfern auf demselben Altar gemeinschaftlich sehr reichliche Opfer. Weiset dieß nicht auf eine freundschaftliche Verbindung zwischen Ägypten und Äthiopien? (...)“ (Prokesch von Osten 134-135)

Aus solchen Darstellungen der Ägypter und Äthiopier wird deutlich, dass auch die Körperfarbe als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen den zwei Völkern betrachtet wurde. Auf fast allen Bildern, die Prokesch von Osten in seinem

Reisebericht beschreibt, werden die Ägypter als „rotbraune“ und die Äthiopier als „schwarze“ Figuren dargestellt. Ein gutes Beispiel dafür sind die Wandbilder im Tempel von Seboa, auf denen ein Fest auf dem Fluss Nil dargestellt wird. Die „Untergeordneten“ - die Fährleute von einer der Barken und die Tiere – haben schwarze, während die Personen an Bord, unter denen auch ein Priester ist, die rotbraune Körperfarbe. Merkwürdig auf diesem Bild ist aber die Darstellung von Isis und der Fährleute auf der zweiten Barke, die „wie Abyssinier“ eine gelbe Körperfarbe haben. Das ist nämlich das einzige von Prokesch beschriebene Bild in diesem Reisebericht, auf dem die „gelben“ Figuren erscheinen:

„(...) Im rechten der drei Hintergemächer erscheinen Isis und Osiris, die Arme sich gegenseitig um den Nacken schlingend, gelb, im Mittelgemache sie gelb, er rothbraun. Die Wandbilder dieses Gemaches stellen ein Fest auf dem Nil vor. Zug und Spitz der einen Barke sind mit dem Sperberhaupte, jene der anderen mit dem eines Widders geschmückt; über beiden schwebt der Diskus. Die Fährleute der einen Barke sind Neger, wolligen Haares und mit einem Tuch um die Mitte wie heut zu Tage; die der andern gelbe Leute, wie Abyssinier. Die übrigen Personen am Bord, unter denen ein Priester als Leiter erscheint, sind rothbraun. Auf jeder Barke ist ein schwarzer Affe oder Hund mit einer Doppelhaube auf dem Haupte. (...)“ (Prokesch von Osten 130)

Aus Prokeschs Reisebericht erfahren wir, dass Abessinien „ein christliches Reich“ ist: „(...) Habesch, oder wie wir es zu nennen pflegen, Abyssinien ist, wie bekannt, ein christliches Reich. (...)“ (Prokesch von Osten 177) Es kann sein, dass die gelben Fährleute eigentlich Christen darstellen.

Andererseits kann die Körperfarbe von der Göttin Isis nicht als gelbe, sondern als *goldene* betrachtet werden, weil die goldene Farbe eng mit Königreich, Reichtum und Gottheit verbunden ist. Sehr interessant ist die Darstellung des Gottes Osiris, der auf dem Bild als rotbrauner Mann dargestellt wird. Osiris war nämlich der lokale Gott, welcher nach dem Tod zum Gott der Unterwelt wurde.<sup>3</sup> Im Alten Reich wurde Osiris als der wichtigste Totengott bezeichnet, welcher „ursprünglich nur der König“<sup>4</sup> war. Die „rotbraune“ Körperfarbe könnte

<sup>3</sup> (...) The origin of Osiris is obscure; he was a local god of Busiris, in Lower Egypt, and may have been a personification of chthonic (underworld) fertility, or possibly a deified hero. By about 2400 BCE, however, Osiris clearly played a double role: he was both a god of fertility and the embodiment of the dead and resurrected king. This dual role was in turn combined with the Egyptian concept of divine kingship: the king at death became Osiris, god of the underworld; (...). (The New Encyclopædia Britannica 1026).

<sup>4</sup> Osiris [lat. <gr. <äg.], ägypt. Hirten-, Fruchtbarkeits- und Herrschergott; Gemahl der Isis, Vater des Horus, von seinem Bruder Seth ermordet; wurde im Alten Reich zum wichtigsten Totengott. In Osiris verwandelten sich alle Toten (urspr. nur der König) und erlangten damit Unsterblichkeit. Hauptkultorte waren Abydos, Busiris und Philae. S.a.

in diesem Sinne die *irdische Herkunft* des Gottes Osiris bezeichnen. Auf anderen Darstellungen sind die ägyptischen Götter und Göttinnen als blaue, violette oder grüne Figuren dargestellt, wie zum Beispiel auf einigen anderen Bildern in dem schon erwähnten Tempel bei Kelabsche:

„(...) Die Decke ist blau mit goldenen Sternen besät; die opfernden Personen rothbraun, die Götter bald blau, bald violett, bald grün. Alle sind bekleidet, doch tragen die Göttinnen den Busen bloß, den die schönen Kleider schließen mit prachtvollen Gürteln unter der Brust. Priester erscheinen da, in weiten Röcken, in der Hand eine Insul, auf dem Haupte eine Mithra, ganz den Mützen unserer Bischöfe ähnlich. Die Throne, worauf die Götter sitzen, sind von sehr geschmackvoller Zeichnung und Ausführung, bald geschuppt wie von Silber, bald mit Lotus und Sternen verziert. Alles athmet Pracht, Genuß und Fülle. (...)“ (Prokesch von Osten 94-95)

Daher ist es fast unmöglich, den Begriff *Macht* in Zusammenhang mit diesem Reisebericht zu erklären, ohne die Darstellungen von Osiris, dem Gott der Fruchtbarkeit und der Verkörperung des toten und auferstandenen Königs (*New Encyclopædia Britannica* 1026) und von seiner Gemalin Isis, der „Liebes-, Mutter- und Totengöttin“<sup>5</sup>, auf den Bildern des Tempels Nubiens zu beschreiben. Auf den Bildern und Statuen in den nubischen Tempeln wurde Osiris oft mit der Sperbermaske und mit einem Stab mit dem Schakalkopf in der Hand, und Isis mit Mondescheibe und Kuhhörnern auf dem Kopf und dem Nilschlüssel in der Hand dargestellt, welches als Symbol des Reichtums und Segens bezeichnet wurde: „(...) Isis erscheint da mit dem gehörnten Diskus, der Schlangenhaube und hat in der Hand den Nilschlüssel, das Sinnbild des Segens und des Reichthums. (...)“ (Prokesch von Osten 67)

Andere Götter wurden auch sehr häufig mit Löwen-, Sperber- und Widderhäuptern und dem Stab mit dem Schakalkopf in den Händen dargestellt, während die Göttinnen mit Schlangenköpfen, mit Nilschlüsseln oder einem Lotusstab in den Händen dargestellt werden, wie zum Beispiel auf den Bildern im Tempel bei Dabot:

„(...) In zwei Reihen stehen sechs Bilder zur Rechten, eben so viele zur Linken, und vier an den Thorseiten. Isis, mit Diskus und Hörnern, — Horus, mit dem Sperberhaupte, — eine Göttinn mit Nilschlüssel und Lotusstab in den Händen und mit einer Schlange auf dem Haupte, - Amon mit dem Widderkopfe. — Osiris, in jugendlicher Gestalt, ohne Bart, mit einer hohen in eine Kugel endenden Haube, Geißel und Krummstab in den Händen, - und end-

---

Serapis. (BI – Universallexikon in 5 Bd 1987, 126).

<sup>5</sup> „Liebes-, Mutter und Totengöttin, Schwester und Gemalin des Osiris, Mutter des Horus.“ (BI – Universallexikon in 5 Bd. 1986, 27).

lich zwei andere Göttinnen mit den Außenzeichen der Isis, empfangen, bald sitzend bald stehend, die Opfer, welche aus Früchten, Broten, kleinen Vasen und Näpfen, Fahrzeugen, Schalen, aus denen eine Schlange sich hebt, und Szeptern bestehen. Die Götter haben jedesmal in der einen Hand einen Stab mit dem Schakalkopfe zu oberst, die Göttinnen einen Nilschlüssel. Die Opfernden sind rothbraun, und tragen ein Schwert an der Seite und verschiedene Kopfbedeckungen. (...)“ (Prokesch von Osten 79-80)

Anhand von den oben erwähnten Beispielen können wir feststellen, dass die nationalen Fremd- und Eigenbilder im Reisebericht Prokeschs vom Autor nicht „direkt“ beschrieben werden, sondern lassen sich diese durch Darstellungen der nubischen Kunst erkennen. Von der imagologischen Ansicht können wir in diesem Sinne von „Bildern in Bildern“ sprechen. Da in der nubischen Kunst das historische, bzw. metaphorische Verhältnis zwischen den Nubiern und den Ägyptern dargestellt wurde, ist Prokesch von Osten kein Beobachter und damit kein Zeuge des „realen“ Verhältnisses zwischen den zwei Völkern, doch anhand der Bilder in den nubischen Tempeln kann er trotzdem schlussfolgern, dass die Ägypter mächtiger waren als die Nubier.

Im Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* lassen sich die Suche nach Identität und das Selbstbestimmungsproblem bei den Nubiern erkennen, da sie in der Kunst ihres eigenen Landes als untergeordnetes Volk, während das fremde Volk, nämlich die Ägypter, in derselben Kunst als übergeordnet dargestellt wurden. Im Reisebericht Prokeschs findet man keine Angaben dazu, wer der Autor der Bilder in den nubischen Tempeln ist – die Ägypter, die Nubier oder vielleicht beide – so dass sich hier die Frage stellt, ob vielleicht die Nubier sich selbst gegenüber den Ägyptern als untergeordnetes Volk angesehen haben.

„Der Fremde“ und „der Andere“ spielen in den imagologischen Werken eine Schlüsselrolle. Laut Wolfgang Müller-Funk gehört die Beschäftigung mit den Fremden „zum unverzichtbaren Bestandteil gegenwärtiger kultureller, sozialer sowie politischer Diskurse und Debatten“. (Müller-Funk 15) Müller-Funk beschäftigt sich in seinem Buch *Theorien des Fremden* mit dem Begriff der Alterität, welche laut dem Autor „alle Formen eines Außerhalbs meiner Selbst“ umfasst. Obwohl man unter dem Begriff „Alterität“ verschiedene Phänomenlagen verstehen kann, beschäftigt sich der Autor in seinem Buch besonders mit den Begriffen „der Ausländer“, „der Fremde“ und „der Andere“ (Müller-Funk 17) und schreibt, dass zwischen diesen drei Alteritätsphänomenlagen ein „innerer und unkündbarer Zusammenhang“ besteht, da „alle drei relational sind“ und sich auf etwas beziehen, „das sich als widerständig oder irritierend erweist“. (Müller-Funk 22)

Der Begriff „der/die/das Fremde“ bezeichnet immer etwas Unbekanntes und Unheimliches und trägt gleichzeitig Irritation und Furcht in sich. (Mül-

ler-Funk 18) Reinhard Lauer schreibt in seinem Artikel *Slika o drugome s gledišta književnog istraživanja* (*Das Bild des Anderen vom Standpunkt der Literaturforschung*), dass der „Fremde“ in der Literatur in verschiedenen Formen erscheint; so kann ein Fremder ein gern gesehener Gast, Freund, Geschäftspartner, Kollege, aber auch ein Konkurrent, ein Feind, oder einfach eine Person sein, die uns nur kennenlernen möchte. (Lauer 156-157) In diesem Sinne finden wir in dem Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* zwei Formen des Fremden; auf der einen Seite Anton Prokesch von Osten, Autor des Reiseberichtes, der nach Nubien reist, um das Land und das Volk dort besser kennenzulernen und ihre Lebensweise zu dokumentieren. Prokesch von Osten ist ein *Freund* der Nubier (Äthiopier); andererseits sind die Ägypter und der Vizekönig Mehmed-Ali ihre *Feinde*.

Im Adjektiv „ausländisch“ lässt sich die nationalstaatliche Zuordnung erkennen: „Der Ausländer, bzw. die Ausländerin, befindet sich, symbolisch markiert, auf der anderen Seite“, das heißt „jenseits des eigenen Raumes“. (Müller-Funk 18) Der Begriff „der Andere“ ist laut Müller-Funk eine „abstrakte Kategorie“, die mehrere Bedeutungen umfasst. Der Andere kann u.a. „ein Zweiter“, „eine Zweite“ oder „ein Zweites“ sein, „der/die/das mir gegenübertritt“, aber auch ein kultureller Fremde. So könnte der Andere etwas sein, „was weder im herkömmlichen Sinn unbekannt noch ausländisch und exterritorial, das heißt Teil einer anderen Kultur ist.“ (Müller-Funk 20) Es gibt drei Grundhaltungen, die die Vorstellungen über „die Anderen“ bestimmen: *Philia*, *Mania* und *Phobia*. Unter dem Begriff „*Philia*“ versteht man die *gegenseitige Achtung* und Wertschätzung beider, der eigenen und der fremden Kultur. Dies bedeutet, dass sowohl die fremde als auch die eigene Kultur als positiv betrachtet und akzeptiert wird. „*Mania*“ bedeutet, dass man die fremde Kultur als übergeordnete Kultur in Bezug auf die eigene, ursprüngliche Kultur betrachtet, und „*Phobia*“ ist das Gegenteil von *Mania*, was bedeutet, dass die eigene Kultur in Bezug auf die fremde Kultur übergeordnet ist. *Mania* und *Phobia* führen zur Entstehung der sogenannten „verzerrten“ Bilder oder zu Vorstellungen über „die Anderen“, die nicht die Realität widerspiegeln. (Dukić 142-143)

In dem Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* äußert sich *Philia* in der Beziehung Prokeschs gegenüber Nubien und dem Volk, welches dort lebt. Prokesch von Osten stellt sich auf keine Seite; er dokumentiert nur, was er auf seiner Reise sieht, hört und entdeckt. Andererseits ist es schwierig zu sagen, ob die nubische Kunst ein Ergebnis von *Phobia*, *Mania* oder vielleicht von beiden Grundhaltungen ist, da wir, wie schon erwähnt, leider nicht sicher sind, wer der Autor von den Darstellungen in den Tempeln Nubiens ist. Die *Phobia* ist deutlich erkennbar im Verhältnis Mehmed-Alis gegenüber dem nubischen Volk. Im Bezug auf das nubische Volk erfassen Anton Prokesch von Osten, die Ägypter und auch Mehmed-Ali alle drei Phänomenslagen der Alterität: sie sind die Fremden, die Ausländer und die Anderen.

Prokesch von Osten beschrieb sein Verhältnis zum Vizekönig im Werk *Mehmed Ali, Vize-König von Ägypten. Aus meinem Tagebuche. 1826–1841*. Während seines Aufenthaltes in Ägypten begegnete Prokesch von Osten häufig zwei Männern namens Mehmed-Bey und Abdyn Kascheff:

„(...) Während meines Aufenthaltes in Ägypten sah ich häufig zwei Männer, welche die Truppen des Vizekönigs in das Innere von Afrika geführt hatten, den Schwieger desselben, Tesderdar Mechmed Bey, und Abdyn Kascheff, beide sehr unterrichtet und von dem Bestreben sich zu unterrichten beseelt. (...)“ (Prokesch von Osten 160-161)

Der wirkliche Grund dieses Kriegszuges Mehmed-Alis war, die Mamelucken<sup>6</sup> zu verfolgen, die Schätze der Länder der Afrikaner an sich zu nehmen und Krieger für seine Truppen zu finden, die er zu einem unbedingten Gehorsam zwingen konnte:

„(...) Was ich sonst von beiden erfuhr, ist mehr politischer Natur; ich will es dennoch hieher setzen: „Der Grund, womit Mechmed-Ali den Kriegszug beschönigte, war hauptsächlich, die weitere Verfolgung der Mamelucken, welche sich bis nach Darfur geflüchtet hatten. Die eigentlichen Gründe bestanden darin; die Schätze der Länder der Schwarzen an sich zu bringen; die Nothwendigkeit, sich seiner ungehorsamen Soldaten zu entledigen, und der Wunsch, Leute für seine neuen Truppen zu haben, die er zu einer unbedingten Anhänglichkeit zwingen konnte. (...)“ (Prokesch von Osten 161)

Nachdem die Mamelucken den Sohn des Vizekönigs, Ismail-Pascha, verbrannt hatten, hat Mehmed-Bey als Sühnopfer einige tausend Afrikaner „über der Asche Ismail Pascha’s verbrannt“. Das Land der Afrikaner wurde später in vier Provinzen aufgeteilt:

„(...) Ismael Pascha wurde zu Schendy, das nördlich der Insel Senaar liegt, aber dazu gehört, von den empörten Negern, durch die Meleck oder Fürsten ihres Hauses hiezu angeregt, verbrannt. Mechmed Bey mußte das Beispiel einer Blutrache geben; er verheerte das Land, vertilgte das Fürstenhaus bis auf einen einzigen Sprossen desselben, der nach Habesch entkam, und verbrannte einige tausend Neger, gleichsam als Sühnopfer, über der Asche Ismael Pascha’s. Ihm folgte Osman-Bey als Staathalter in den Ländern der Schwarzen. Nach dessen Tode theilte der Vizekönig dieselben in vier Provinzen: 1. Nubien und Dongola. 2. Berber. 3. Senaar. 4. Kordusan. (...)“ (Prokesch von Osten 162)

---

<sup>6</sup> Duden Rechtschreibung: „Mamelucken: Militärsklave islamischer Herrscher“ (Internet, den 10. März 2017).

Prokesch von Osten berichtet noch in seinem Reisebericht, dass die Ägypter seit 1821 ca. 40,000 Afrikaner nach Ägypten gebracht haben, wovon die drei Vierteile starben:

„(...) Seit dem Jahre 1821 sind etwa 40,000 Neger nach Ägypten gebracht worden, wovon drei Viertheile starben. Die Blattern machen ungeheure Verwüstungen unter ihnen; sie entvölkerten ganze Länderstrecken. Der Vizekönig sandte zu meiner Zeit mehrere Ärzte nach Senaar und Kordusan, um die Impfung einzuführen. (...)“ (Prokesch von Osten 164-165)

Diesbezüglich erzählt Prokesch von Osten von einem vierzehnjährigen Mädchen aus Darfur, das der französische General Fernig aus einer Karawane kaufte. Nach den Worten Prokeschs hatte dieses Mädchen „feste Anhänglichkeit, sehr lebhaften Geist und eine hohe Kraft der Ergebung“. Das Mädchen erzählte ihm sehr gerne von ihrer Heimat und Prokesch von Osten kam zu der Schlussfolgerung, dass „das Herz von Afrika ein Paradies der Glückseligkeit“ war, bis die Ägypter dorthin durch die Eroberung Kordusans kamen und seitdem dort nur „Schrecken verbreiteten“:

„(...) An einem Mädchen aus Darfur, das einer meiner Reisegefährten, der französische General Graf Fernig, aus einer Karavane von etwa zweihundert, welcher wir in der Wüste begegneten, kaufte, bemerkte ich sehr lebhaften Geist, sittliches Schweigen, feste Anhänglichkeit und eine hohe Kraft der Ergebung. Dies liebe Kind, von etwa vierzehn Jahren, erzählte uns gerne aus seiner Heimath, die ihr schöner als die blühende Flur Ägyptens schien. Sie wußte uns viel von dem Könige Muhammed-el-Fatl und seinem Hofe zu sagen; von seinen Truppen, die an 30,000 Mann betragen sollen; von seinem Harem; von den Oasen el-Fartyn. Nach ihrer Schilderung war das Herz von Afrika das Paradies der Glückseligkeit, bis die Ägypter, durch die Eroberung Kordusans, bis dahin Schrecken verbreiteten. (...)“ (Prokesch von Osten 164)

Am Ende dieses Beitrages können wir schlussfolgern, dass der Begriff „Macht“ im Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* eng mit den Begriffen „Herrschaft“, „Politik“, „der Fremde“, „der Andere“, „der Übergeordnete“ und „der Untergeordnete“ verbunden ist. Besonders interessant ist die Idee von einem „Anderen“, welcher die Rolle eines kulturellen Fremden spielt, was nämlich im Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* der Fall ist; ein Europäer, bzw. ein Österreicher reist nach Nubien, um die ihm bis dahin fremde Kultur dieses Landes besser kennenzulernen. Prokesch von Osten begegnet auf seiner Reise Darstellungen (Bilder) von den Ägyptern und ihrer Machtausübung über die Nubier. Da die Machtausübung darin besteht, jemanden anderen mit Hilfe der Gewalt unterzuordnen, tragen häufig die Begriffe wie

„Macht“, „Politik“, „der Fremde“, „der Andere“ usw. eine negative Konnotation. Im Reisebericht Prokeschs lässt sich dies in den kolonialistischen Absichten Mehmed-Alis erkennen, welcher sich aus Afrikanern eine Armee zusammenstellen möchte und die Schätze ihres Landes plündern. Laut Wolfgang Müller-Funk ist „der Kolonialismus die maßgebliche Ursache dafür, dass die Begegnung mit fremden Kulturen von einer kulturellen Schiefelage, von einem asymmetrischen Verhältnis geprägt ist, in der brutale Machtausübung, militärische Expansion, Ausbeutung und menschliche Geringschätzung Hand in Hand gegangen sind.“ (Müller-Funk 37)

Die Macht und Politik, sowie die mit ihnen verbundenen Begriffe des Fremden und des Anderen sind immer ein aktuelles Thema in der Literatur, egal ob es sich um die Werke handelt, die im XXI., XIX. oder irgendeinem anderen Jahrhundert entstanden sind und der Reisebericht *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* von Anton Prokesch von Osten dient als echter Beweis dafür.

### Literatur:

#### Primärliteratur

Prokesch von Osten, Anton. *Das Land zwischen den Katarakten des Nil*. Wien: Gerold, 1831.

#### Sekundärliteratur

BI – Universallexikon in 5 Bd., 3. Inte-Moti. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1986.

BI – Universallexikon in 5 Bd., 4. Moto-Seil. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1987.

Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Fünfte, völlig neubearbeitete Auflage von Brockhaus' Konversations-Lexikon. Pos-Rob. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1933.

„Mameluck“. Duden Rechtschreibung, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mameluck> 10. März 2017.

Dukić, Davor/ Blažević, Zrinka/ Plejić Poje, Lahorka/ Brković Ivana. *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Europa, 2009.

Fried, István: „Imagološka pitanja“. In: Oraić Tolić, Dubravka/ Kulcsár Szabó, Ernő (ur.): *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb: FF press, 2006. 71-81.

Lauer, Reinhard: „Slika o drugome s gledišta književnog istraživanja“ in: *Književna revija: [časopis za književnost i kulturu]*. [Josip Cvenić glavni odgovorni urednik]. Osijek: Matica hrvatska. 38 (1998), 3/6. 154-160.

Müller-Funk, Wolfgang: *Theorien des Fremden*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH, 2016.

Prokesch von Osten, Anton Graf, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118596713.html> 29. Januar 2017.  
The New Encyclopædia Britannica (Micropædia), Volume 8, 15th Edition.

### **THE POETIC PORTRAYAL OF „POWER” IN THE TRAVELOGUE *DAS LAND ZWISCHEN DEN KATARAKTEN DES NIL* BY ANTON PROKESCH VON OSTEN**

The main subject of this article is the poetic portrayal of „Power” in the travelogue *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* (in English: *The Land Between the Cataracts of the Nile*) by Anton Prokesch von Osten. Prokesch von Osten was an Austrian diplomat and travel writer in the 19th century. There are many reasons why this travelogue today should be considered an important and interesting literary work.

Firstly, the travelogue *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* is rich in detailed descriptions and historical, imagological, ethnographical and geographical information about the land to which Prokesch von Osten traveled in 1827 and that he described in his travelogue. Secondly, Anton Prokesch von Osten was a diplomat and a general, who had a very successful military and diplomatic career in Europe and in the Levant. Power and the politics are therefore a very common motif in his literary works (not only his travelogues, but also the many other works that he wrote). Thirdly, the travelogue *Das Land zwischen den Katarakten des Nil* is a very interesting literary work from the imagological point of view; Prokesch von Osten doesn't only describe the physical appearance, clothing, lifestyle, and customs of the Nubians and the Egyptians, but also their religion, history, and art.

Therefore, we try to explain in this article what the term “Power” means in this travelogue of Prokesch by applying some of the common imagological theories. Above all, we will try to describe the complex relationship between the Egyptians and the Nubians (Ethiopians), which is a very common motif in the art of the land „between the cataracts of the Nile“. In the end, we will also try to explain what territory the historical “land between the cataracts of the Nile” included and what the role of Viceroy Mehmed-Ali in the then political situation of Egypt and Nubia was.

**Key Words:** Anton Prokesch von Osten, Egypt, Nubia, Travelogue, Imagology, Power, Politics



## Macht versus Ohnmacht. Die Problematik der Deportation, exemplarisch dargestellt anhand ausgewählter Werke rumäniendeutscher Autoren

---

Maria Sass, Sibiu, maria.sass@ulbsibiu.ro

**Abstract:** Die Deportation ist in der Geschichte der deutschen Minderheit Rumäniens das wohl folgenreichste Ereignis. Das Geschehen hat schon in der Periode 1945-1949 stattgefunden, doch konnten wegen des zensurierten Literaturbetriebs im kommunistischen Rumänien keine Arbeiten zu diesem Thema veröffentlicht werden. Nach der politischen Wende von 1989 ist sehr viel Erinnerungsliteratur zum Thema geschrieben und veröffentlicht worden, auch wurden die Ereignisse wissenschaftlich in historischen und soziologischen Studien dokumentiert.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die literarischen Strategien zeitgenössischer rumäniendeutscher Autoren an Texten zu untersuchen, in denen die Deportation als historisches Ereignis thematisiert und literarisch verarbeitet wird. Die Analyse soll an einem aus drei Romanen gebildeten Textkorpus - *Januar '45 oder die höhere Pflicht* (1998) von Erwin Wittstock, *Bestätigt und besiegelt* (2003) von Joachim Wittstock und *Atemschaukel* (2009) von Herta Müller – durchgeführt werden. Methodisch situiert sich der Aufsatz im Bereich einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft. Die drei Autoren behandeln die Deportationsproblematik aus verschiedenen Blickwinkeln. Von besonderer Bedeutung ist für das behandelte historische Ereignis die Überlagerung zweier Diktaturen.

**Schlüsselwörter:** rumäniendeutsche Literatur, Deportation, kommunistisches Rumänien, zeitgenössische rumäniendeutsche Autoren, Kollektivtrauma, Macht, Ohnmacht, kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft

### Einleitung

Die Entwicklung der rumäniendeutschen<sup>1</sup> Literatur außerhalb des binnendeutschen Sprachraums, unter spezifischen historisch-politischen, sozialen

---

<sup>1</sup> Der Begriff "rumäniendeutsche Literatur" bezeichnet das deutsche literarische Schrifttum auf dem Gebiete Rumäniens und umfasst die schriftstellerischen Produktionen aller Provinzen (Siebenbürgen, Banat, Bukowina), in denen Deutsche gelebt haben.

und kulturellen Bedingungen, hat ihr ein eigenes Profil verliehen. Die Vertreter dieser Literatur schöpfen ihre Stoffe und Themen aus einem regionalen Repertoire, doch in ihrer Darstellungsweise ist die Tendenz zur überregionalen Geltung zu gelangen und im deutschsprachigen Raum Anerkennung zu finden, nicht zu übersehen. Das finstere Kapitel der kommunistischen Ära (1945–1989) bietet für rumäniendeutsche Schriftsteller zahlreiche Stoffe zum Thema *Politik und Macht*, die Deportation zählt wahrscheinlich zu den folgenreichsten historischen Ereignissen dieser Gemeinschaft. Das Geschehen hat schon in der Periode 1945-1949 stattgefunden, doch konnten wegen des zensurierten Literaturbetriebs im kommunistischen Rumänien keine Arbeiten zu diesem Thema veröffentlicht werden. Nach der politischen Wende von 1989 ist sehr viel Erinnerungsliteratur zum Thema geschrieben und veröffentlicht worden, auch wurden die Ereignisse wissenschaftlich in historischen und soziologischen Studien<sup>2</sup> dokumentiert.

In der vorliegenden Arbeit sollen die literarischen Strategien untersucht werden, mit denen zeitgenössische rumäniendeutsche Autoren in ihren Texten die Thematik der Deportation verarbeiten und vermitteln. Neben der Darstellung des Kollektivtraumas von einem Autor, der als Zeitzeuge dieses historische Ereignis erlebt hat, soll nach exemplarischen Schreibweisen einer Autorengeneration der Nachgeborenen gefragt werden.

Methodisch situiert sich der Aufsatz in den Bereich einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft, die literarische Texte nicht bloß als „Dokumente für etwas anderes“, sondern als „Gegenstände der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematization“ (Nünning/Sommer 160) auffasst.

Der Titel *Macht* versus *Ohnmacht* bezieht sich auf zwei Kategorien, die in der Deportationsliteratur reichlich verwendet werden: Der aus der Soziologie entlehnte Begriff *Macht* bezeichnet die Fähigkeit von Personen oder Interessengruppen, auf das Verhalten und Denken einzelner Personen oder sozialer Gruppen einzuwirken, um einseitig festgelegte Ziele zu erreichen. (Dictionary of Sociology, 515) Demgegenüber bedeutet *Ohnmacht* das Gefühl von Hilflosigkeit und mangelnden Einflussmöglichkeiten im Verhältnis zu den eigenen Wünschen, subjektiv angenommenen und objektiven Notwendigkeiten oder dem Überlebenswillen. Ohnmachtsgefühle stehen mit Angst, Wut und Frustration in Beziehung.

<sup>2</sup> Georg Weber, Renate Weber-Schlenther, Arnim Nassehi, Oliver Sill, Georg Kneer: Die Deportation von Siebenbürger Sachsen in die Sowjetunion 1945-1949. Köln, Weimar, Wien. Böhlau, 1995. Band III: Quellen und Bilder; Bd. I: Die Deportation als historisches Geschehen; Hannelore Baier: Russland-Deportierte erinnern sich. Schicksale Volksdeutscher aus Rumänien 1945-1990. Bukarest, Verlag der Zeitung „Neuer Weg“, 1992; Gheorghe Onişoru: Das Drama der rußlanddeportierten Deutschen aus Rumänien in der Erinnerungsliteratur. In: Deutsche und Rumänen in der Erinnerungsliteratur. Memorialistik als Geschichtsquelle. Hrsg. Krista Zach und Cornelius R. Zach. IKGS Verlag, München 2005 u.a.

## Historischer Hintergrund

Rumänien, das bis zum 23. August 1944 Bündnispartner Hitlerdeutschlands gewesen war, hatte im Unterschied zu anderen südosteuropäischen Staaten (Polen, Tschechoslowakei, Ungarn) seine Deutschen am Ende des Zweiten Weltkrieges nicht vertrieben. Obwohl viele Rumäniendeutsche (Siebenbürger Sachsen und Banater Schwaben) ihren Heeresdienst bei der Waffen-SS und der Wehrmacht geleistet hatten, legte Rumänien die These von der Kollektivschuld der Deutschen anders aus als die anderen kommunistischen Staaten. Die Rumäniendeutschen wurden zwar nicht vertrieben, doch Repressalien, die undifferenziert angewandt wurden, standen auf der Tagesordnung der damaligen Regierungen. Zu den bekanntesten Formen der Repression ist die Deportation vom Januar 1945 zu zählen, innerhalb derer die arbeitsfähigen Deutschen im Alter von 17 bis 45 Jahren in die Sowjetunion zur Wiederaufbauarbeit verschleppt wurden; eng damit verknüpft war die Enteignung, die schon 1945 (mit der Agrarreform) einsetzt und in deren Verlauf bis 1948 alle Unternehmen verstaatlicht werden. Der Ablauf der Deportation begann schon 1944 mit einem Abkommen zwischen Churchill und Stalin, das die Länder des Balkans in Einflusszonen aufteilte, Rumänien kam laut dieser Vereinbarung zu 90% unter den Einfluss der UdSSR. Demnach konnte die Deportation nicht mehr verhindert werden. „Am 6.1.1945 ist als Note Nr. 031 im Namen der Alliierten Kontrollkommission für Rumänien die Aufforderung an die rumänische Regierung ergangen, alle in Rumänien lebenden deutschen Einwohner (...) zur Arbeit zu mobilisieren.“ (Breihofer 15) Die Regierung Rădescu (letzte nichtkommunistische Regierung) hat gegen die Deportationsforderung protestiert. In einem Brief an Winston Churchill schätzte der Leiter der Nationalliberalen Partei, Dinu Brătianu, die Deportation „als eine krasse Verletzung der rumänischen Souveränität und als einen Rückfall in jene Rassendiskriminierung [ein], deren Abschaffung eine Bedingung des Waffenstillstandes war.“ (17) Die sowjetische Seite hatte kein Ohr für die Proteste; es wurde behauptet, dass „die deutsche Minderheit in ein ausgedehntes Spionagenetz einbezogen sei.“ (17) Demnach konnte die Deportation nicht mehr verhindert werden; es war „eine wahllose Aushebung zur Zwangsarbeit, da Schuldige und Unschuldige gleichermaßen genommen wurden.“ (20)

## Deportation als literarisches Thema

Die Deportation von Rumäniendeutschen zur Zwangsarbeit konnte erst nach der Wende von 1989 in Rumänien zur Sprache gebracht werden. Bis zu diesem Zeitpunkt war dieses Thema ein von der kommunistischen Zensur streng überwacht Tabu, danach entstanden ganz unterschiedliche Textsorten, fiktionaler und nicht-fiktionaler Art, die die Problematik der Deportation

zum Gegenstand haben. Das Phänomen "Lager" und seine Wirklichkeit wurde beschrieben, reflektiert und kommentiert. In diesem Kontext sollen bloß zwei prominente rumäniendeutsche Literaturwissenschaftler, die in den letzten Jahren das Thema erneut aufgegriffen haben, erwähnt werden: Michael Markel und Georg Aesch, die nach der Legitimität der schönen Literatur fragen, dieses traumatische Ereignis, nach beinahe sieben Jahrzehnten, erneut aufzunehmen, nachdem das Thema Verschleppung und Zwangsarbeit in Gelegenheitsliteratur (im Lager entstandene Gedichte und Lieder) und Erinnerungsliteratur, an die junge Generation vermittelt worden ist.

Ein aus drei Romanen gebildetes Textkorpus – *Januar' 45 oder die höhere Pflicht* (1998) von Erwin Wittstock, *Bestätigt und besiegelt* (2003) von Joachim Wittstock und *Atemschaukel* (2009) von Herta Müller – stellt die Grundlage der Analyse in der vorliegenden Arbeit dar. Das Textkorpus ist nicht aleatorisch aufgestellt, keiner der drei ausgewählten Autoren hat Lagererfahrung. Sie schreiben vor demselben geschichtlichen Hintergrund, doch bearbeiten sie die Problematik der Deportation aus verschiedenen Blickwinkeln: Erwin Wittstock, beschreibt als knapp über der Altersgrenze liegender Nichtdeportierter die "Aushebung", die letzten Tage vor der eigentlichen Verschleppung; der 1939 geborene Joachim Wittstock<sup>3</sup> erlebte als Kind die Deportation – er wurde nicht deportiert – und schreibt über die Daheimgebliebenen; Herta Müller (geb. 1953) gehört zu der Generation der Nachgeborenen, in ihrem Roman berichtet ein deportierter Ich-Erzähler über die Lagererfahrung in Transnistrien. Alle drei Autoren gehen in ihren Schilderungen auf Gewalt, auf staatlichen Terror und Repression in totalitären Staaten ein.

### **Erwin Wittstock: *Januar' 45 oder Die höhere Pflicht***

Der 1899 in Hermannstadt geborene, 1962 in Kronstadt gestorbene Erwin Wittstock, widmet sich in seinem umfassenden Werk (Novellen und Romane) der siebenbürgischen Geschichte. Die Beschäftigung mit der Thematik der Deportation kann seit Ende der 1940er Jahre nachgewiesen werden (J. Wittstock 352) und, als Mitte der 1950er Jahre der Roman abgeschlossen wurde, konnte dieser im kommunistischen Rumänien wegen der Zensur nicht publiziert werden. Der Deportationsroman *Januar'45 oder Die höhere Pflicht* wurde in der Bukarester Zeitung *Neuer Weg* (heute *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*) in mehr als hundert Folgen (ab 13. Juni – bis 20. November 1991) und in Buchform im ADZ-Verlag erst 1998 (2. Auflage, 2002) posthum veröffentlicht.

Die Deportation als Individualgeschehen, exemplarisch an der Familie Fellner dargestellt, ist das zentrale Thema von Erwin Wittstocks Roman, doch

<sup>3</sup> Joachim Wittstock (geb. 1939) ist der Sohn des Schriftstellers Erwin Wittstock (1899-1962).

in Parallelhandlungen werden politische Umbrüche und Wirtschaftstransformationen des Übergangs zur kommunistischen Diktatur aufgenommen. Aspekte siebenbürgisch-sächsischer Geschichte werden in die vielschichtige Struktur eingebunden, besondere Aufmerksamkeit wird dabei den sächsischen Traditionen gewidmet. Die Deportation, die eine verheerende Wirkung auf die weitere Existenz der Rumäniendeutschen hatte, wollte Erwin Wittstock als Augenzeuge an die nachkommende Generation vermitteln. Der siebenbürgische Autor wählt, nach dem Vorbild von Honoré de Balzacs Roman *Vater Goriot*, die narratologische Struktur des Gesellschaftsromans.

In 59 Kapitel detaillierter Schilderung bewegter Zeitgeschichte der unmittelbaren Nachkriegszeit, wird die Vorbereitung zur Deportation dargestellt, die letzten Kapitel des Romans zeigen das „Verladen“ der Sachsen in Viehwaggons, die von Angehörigen bis Jassy (rum Iași) begleitet werden. Die Spannung wird von dem Verhältnis zwischen individuellem und kollektivem Schicksal gegeben, die Handlung trägt sich in allen Sozialschichten zu, im Mittelpunkt befindet sich der Tuchfabrikant Martin Fellner, der versucht, seine Kinder den Massenverhaftungen zu entziehen. Der Protagonist hat den Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Existenz erreicht, in Rückblenden wird beschrieben, wie er es vom einfachen Arbeiter zur wohlhabendsten und einflussreichsten Persönlichkeit der Stadt gebracht hat. Doch wird auch sein Verfall gezeigt und, am Ende des Romans, sein Tod suggeriert, der symbolisch den Untergang der sächsischen Gemeinschaft darstellt. Die letzten Seiten des Romans umfassen eine in einen Brief an Stalin aufgenommene eingehende Charakterisierung der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinschaft, der Autor vertritt die Meinung, dass zu den Haupteigenschaften seiner Landsleuten das Pflichtbewusstsein gehört und somit den Untertitel des Romans *„die höhere Pflicht“* begründet. Dieser Brief wird von Wiegand, einer Romangestalt, am Sterbebett Fellners gelesen.

Als Besonderheit der Erzählkunst Erwin Wittstocks ist die stilistische und perspektivische Programmatik, mit der Wahl eines allwissenden Erzählers zu nennen, der eine als wahr proklamierte Geschichte vermittelt: eine grenzenlose, ad absurdum geführte Vaterliebe, die in einer auf moralische Unwerte wie Egoismus, Skrupellosigkeit, Eitelkeit und natürlich Geldgier gegründeten Gesellschaft in den Ruin führen muss.

Erwin Wittstocks Protagonist passt sich an das unmoralische soziale Chaos an, wenn er beispielsweise den Polizeiquästor besticht, um die eigenen Söhne von der Deportation zu befreien, und Peter, einen Bauernsohn, der im Haus des Protagonisten wohnt, in der rumänischen Armee gedient hat und deshalb nicht deportiert wird, überredet, sich zusammen mit seiner schwangeren Frau, an Stelle von Gustav, dem jüngsten Sohn der Hauptgestalt, deportieren zu lassen.

Die oft schonungslose Darstellung der siebenbürgischen Gesellschaft mündet schließlich in eine scharfe Kritik, denn die meisten Sachsen passen sich

an die auf Korruption basierende Gesellschaft an, um die eigenen Ziele zu erreichen. Fellner erkennt zwar, dass die Geldfixiertheit und Unersättlichkeit des Polizeiquästors, als Vertreter der rumänischen Behörden, seinen moralischen Auffassungen zuwiderläuft, doch nimmt er diese an, in der Hoffnung, dass seine Familie verschont bleibt.

Zahlreiche Episoden zeigen den Protagonisten auf die "untere Stufe der menschlichen Würde" (E. Wittstock 263) herabsinken. Doch gibt es auch mehrere Szenen, in denen Fellner über die proklamierte moralische Integrität der Siebenbürger Sachsen und seine Bereitschaft zu korrumpieren, um die Söhne zu retten, kritisch reflektiert. Das „realistische“ Erzählen E. Wittstocks verflucht sich stellenweise, wenn auf die ethischen Werte der Siebenbürger Sachsen angespielt wird, mit einer stark mythologisierenden Komponente.

Während der ganzen Handlung entpuppt sich der Autor als gesellschaftlicher Analyst, Kritiker und Visionär zugleich, seine Gestaltungsweise charakterisiert sich durch Authentizität, die hauptsächlich vom Zusammenspiel von Faktizität (z.B. historisch genaue Orts- und Zeitangaben: "Mittwoch, dem 10., auf Donnerstag, den 11. Januar 1945, in winterlicher Stille..."; (226) und Fiktionalität gesichert ist. Treffend charakterisiert Stefan Sienerth die Schreibweise Erwin Wittstocks:

Der Autor verfügt über die Fähigkeit der psychologischen Feinzeichnung, der Pointierung, der mehrfachen Begründung von Konfliktsituationen, er kann einen Handlungsverlauf streng komponieren, ihn nach Bedarf verdichten, verzögern oder beschleunigen. (...) Dabei verwendet der Autor eine Sprache, die fähig ist zur differenzierenden Schilderung von Gefühlen, zu Charakterzeichnungen, zur Landschafts- und Naturbeschreibung wie zur Wiedergabe von Reflexionen und Zustandaufnahmen. Sie ist überwiegend nüchtern - auch dort, wo mythische Bereiche berührt werden - und um authentische Detailtreue bemüht. (Sienerth 329)

In Erwin Wittstocks Roman wird die Koexistenz von Elementen zweier Diktaturen deutlich hervorgehoben: sächsische Sympathisanten der Nationalsozialisten und im Gebirge versteckte deutsche Soldaten - "Marodeure der deutschen Armee" - (252) hoffen auf das Wiederkommen der Deutschen, während die Städte von der russischen Armee besetzt werden. Kurze Kapitel zeigen das schnelle Tempo der Ereignisse: in Hermannstadt gibt es eine dominierende Atmosphäre der Angst - "Die Häuser sind dunkel. Die Villen liegen mit toten Fenstern in ihren Gärten. Die Tore sind versperrt. Kein Mensch ist zu sehen. Die Stadt, die Straßen, die Häuser machen schon den Eindruck des Verlassenen, des Ausgestorbenen" (68). Die Sachsen leiden an einer "fürchterlichen, nervenfressenden Angst" (70) und Vertrauenslosigkeit - "Fürchte dich vor allen! Fürchte den Quästor, die Köchin, das Mädchen, den Peter, die Sophie und hundert ande-

re. Fürchte jeden, mit dem du sprichst!“– (54); junge Leute sprechen von Selbstmord, Opportunisten, die der ausgehenden Macht angehört haben, beispielsweise der Polizeiquästor Florescu – “Der oberste Chef aller Kanalratten!”(34) –, befinden sich wieder an der Macht, jetzt mit den neuen Herren. Nach Meinung des Autors wird die erwähnte Situation irgendwann aufgedeckt werden, denn “Niemand kann zwei Herren dienen!” (44); “Die Deutschen Siebenbürgens sind zur Zeit das passive Objekt eines durch die Presse geschürten Feldzuges [geworden]”– (150), sie leben wie Tiere – “Wir leben wie das Vieh!”–, (195) und dürfen keine Meinung haben:

„Es ist ein natürliches Recht der Menschen, ihre Meinungen [...] zu äußern. Wenn aber eine Diktatur durch eine andere abgelöst wird, geraten alle, die während ihrer Dauer nicht geschwiegen haben, in eine gefährliche Sackgasse, aus der zu entinnen nur wenigen gelingt. Die einen sprechen im Sinne des Gewaltherrschers aus Überzeugung, andere aus Ehrgeiz und Machtgier, die nächsten, weil sie dem auf sie ausgeübten Zwang unterliegen oder aus Not oder Beschränktheit, weil ja jene, die niemals eine Meinung haben können, fremden Einflüssen am ehesten zugänglich sind und die Tatsache, daß die Diktatur keinen Widerspruch duldet.“ (157)

#### **Joachim Wittstock: *Bestätigt und besiegelt* (2003)**

Joachim Wittstock, Sohn des Schriftstellers Erwin Wittstock, 1939 in Hermannstadt geboren, lebt auch heute als freischaffender Schriftsteller in seiner Geburtsstadt. Er hat Germanistik in Klausenburg (1956-1961) studiert, war eine kurze Zeit als Deutschlehrer und Bibliothekar tätig und hat dann in einem Forschungsinstitut der Rumänischen Akademie als Literaturwissenschaftler (1971-1999) gewirkt. Er debütierte mit Lyrik und widmete sich dann hauptsächlich der Prosa (Erzählungen und Romane).

Die unmittelbare Nachkriegszeit und das “verfängliche” Thema der Deportation in die Sowjetunion und in andere Orte der Verbannung Rumäniens (Tg.Jiu, Sighet/Maramuresch, Turda u.a) behandelt Joachim Wittstock in dem Roman *Bestätigt und besiegelt* (2003). Die Deportationsproblematik ist nicht die einzige, die im Roman anklingt, sie ist mit anderen Stoffen und Motiven verknüpft, die durch Vor- und Rückblenden in das Romanganze eingebettet sind. Die Dokumentation wurde vor 1989 bewältigt und einige Teile des Romans vor der politischen Wende in Rumänien verfasst, doch ist *Bestätigt und besiegelt* “im Großen Ganzen ein Nach-Wende-Produkt, glücklicherweise, weil nach 1990 das Zu-Sagende besser sagbar wurde.” (Schuller 59) Gattungsmäßig ist das Werk als Zeit- und Gesellschaftsroman einzustufen, die Handlung beschränkt sich auf ein einziges Jahr (von Herbst 1945 bis Sommer 1946), und bietet auf 416 Seiten einen starken epischen Text, der nicht nur die Epoche der unmittelbaren Nachkriegszeit charakterisiert, sondern auch Aktualitätsbezüge hat.

Anregungen für die Analyse finden sich in einem vom Autor gezeichneten *Vorwort* zum Roman, in dem die behandelte Problematik als Tabu-Thema der kommunistischen Gesellschaft gedeutet und auf die im Roman gebotene Perspektive hingewiesen wird:

„Nicht das Geschehen in der Ferne, auf dem Schauplatz der Verbannung, wird geschildert, sondern fast ausschließlich jenes daheim, in den Stätten der Aushebung. Erzählt wird von Trennung und von dem Wunsch nach Rückkehr.“ (J. Wittstock 6)

Joachim Wittstock folgt der Erzähltradition von Th. Fontane und Th. Mann (Sass 103). Kennzeichnend für seine Erzählweise ist die Verschränkung von Faktum und Fiktion, doch ist es allseits bekannt, dass Dichtung nicht auf Fakten referiert, „sondern nutzt für den Aufbau einer präzisen Unpräzision, einer bestimmten Vagheit, einer polyvalenten Bedeutung, einer unantastbaren eigenen ästhetischen Wahrheit“ (Schuller 58). Bei Joachim Wittstock gibt es für die eigentümliche Fiktionalisierung, die Formel „dezent magisch“ (58), denn in seiner Sicht will Literatur „traumhaft Wahrscheinliches“ darstellen.

Es gibt im Roman zwei Hauptfiguren, den Heltauer Notar Böhm und den Konsumschreiber Heinrich Schirmer, die aus unserer Perspektive als komplementäre Alter-ego-Figuren des Autors gelten. Der Notar Böhm, ein „Fossil altbürgerlicher Epoche“ (286), erscheint einerseits als Brief-Chronist, andererseits als handelnde Gestalt und bürgt für die Einheitlichkeit des Erzählten. Demgegenüber ist Schirmer derjenige, der über das „verfängliche“ Thema der Deportation spricht. In den nie verschickten Briefen an seinen nach Russland deportierten Sohn, beschreibt der Notar Böhm die siebenbürgische Gesellschaft gleich nach dem Zweiten Weltkrieg. Er will als „moralischer“ Diagnostiker der Zeit aufgefasst werden und reflektiert mit „notariellem Bedacht“ objektiv über Ereignisse, die in dieser Zeitspanne ablaufen. Er beklagt die Zerstörung der sächsischen Gemeinschaft aus Heltau bzw. Hermannstadt, doch vor dem Hintergrund lokaler Problematik werden generell-menschliche Existenzprobleme angesprochen, beispielsweise die Klärung des Schuldhaften der Sachsen, unter denen es auch Verbrechen und Verbrecher gegeben hat. Es sei hier zumindest die Figur des NS-Arztes Dr. Detlef Lupini erwähnt, der unter Freunden und Verwandten Lussi (von Luzifer) genannt wurde, „ein dämonischer Verbreiter der Finsternis“ (47), der sächsische Arzt, der in Wien als Euthanasiegutachter und an „mit deutscher Gründlichkeit abgewickelten Säuberungsaktionen in den Spitälern und in den Asylen“ (31) beteiligt und in „Tötungs-Affären“ verwickelt war. Bei der Darstellung solcher Schuld-problematik kann herausgelesen werden, dass die Grenze zwischen Schuld und Unschuld oft fließend ist. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die durch Rückblenden zu erfahren ist, veranlasst den Autor auch über die gestörte deutsch-jüdische Beziehung, über Antisemitismus in der Nachkriegszeit und über Judenverfolgung während des Krieges zu sprechen.

Es gibt in Joachim Wittstocks Roman zwei Motive, die als strukturbildend fungieren, jenes des *Wartens* und *Finis Saxoniae* bzw. *Finis Transsilvaniae*. Das Motiv *Finis Saxoniae* gilt als Konstante des Werkes Joachim Wittstocks, es wurde unter verschiedenen Variationen auch in anderen Werken aufgenommen und im Roman *Bestätigt und besiegelt* wird ihm große Aufmerksamkeit geschenkt. Der Autor erwähnt mehrere Faktoren, die am Zugrundegehen der sächsischen Gemeinschaft mitgewirkt haben: an erster Stelle stehen die Nationalsozialisten, die die Sachsen ins Verderben geführt haben: „Der verhängnisvolle Nationalsozialismus hat dem Bauernvolk und auch den Städtern den Gott genommen und ihnen dafür einen Götzen gegeben.“ (41) Das von den Nazis Begonnene wird von dem „neuen Regime“ durch Deportation und Enteignung weitergeführt: „Man hat unten in der Ortschaft schon viele aus ihren Wohnungen hinausgetan, und auch hier wolle man eindringen. Nichts ist heute vor der Habgier der neuen Herren sicher.“ (313) Zur Zerstörung der sächsischen Identität sollten auch der Verrat der sächsischen Opportunisten, „die Liquidierung der sächsischen Tagespresse“ (313) und, nicht zuletzt, die Kirche, der vom Staat vorgeworfen wurde, „sie habe als nationalistische Institution gewirkt“ (99), eine Rolle spielen.

Zur Sprache gebracht werden auch das Motiv des „Mitläufertums“ und die Schuldproblematik –

„Man findet im Sachsenvolk kaum jemanden, der völlig unbelastet den vorangegangenen Zeiten mit ihren korporativen Zwängen entronnen wäre, es kann sich eigentlich nur um eine möglichst geringe Belastung handeln. [...] Die Sachsen, in ihrer Mehrheit des Mitläufertums in der Epoche nationalsozialistischer Parolen schuldig geworden [...]“ (86/87),

sowie die Beschreibung eines beinahe tragischen Bildes der Nachkriegsgesellschaft:

„Ein Winter naht, den wir so bald nicht vergessen werden. Lebensmittel sind beinahe nur im Schwarzhandel zu haben. Beheizung und Beleuchtung wurden so teuer, das viele Tausende die nächsten Monate in kalten, finsternen Zimmern zubringen müssen.“ (78)

Das Motiv des *Wartens* zeigt die seelische Krise der Daheimgebliebenen, die Deportation – was neu ist an dieser Bewältigungsliteratur –, wird aus der Sicht der vor der Verschleppung, der Zwangsmigration Verschontgebliebenen, erzählt und kommentiert. „Das Grundproblem ist die Verständigung und Selbstverständigung in einer Zeit, wo es um Leben und Tod geht, wo Nachricht und Gerücht nicht mehr unterscheidbar sind...“ (Schuller 64), wenn eines gesagt und etwas anderes gemeint wird. Schirmer versucht durch verschiedene Wege mit den Verschleppten im Gespräch zu bleiben, wo der direkte Kontakt unmöglich ist, greift man zu anderen Mitteln: Briefe, die nie verschickt werden, Tagebü-

cher, Horoskope, Hellseherei, Telepathie, Traum-deutung, Wahrsagerei. Die Hauptbetonung fällt auf die Abwesenheit der Betroffenen, die Deportation wird viel mehr als Leiderfahrung und Kollektivbuße für schuldhaftige Verstrickungen in den Kriegsjahren dargestellt. Meisterhaft wird das Wartenkönnen geschildert: „Eine ganz besondere Leistung des Autors liegt in der erzählperspektivischen Fülle und genau gehörten Differenziertheit sprachlichen Ausdrucks.“ (Schuller 65) Diesbezüglich verdient auch die Sprache des Romans Erwähnung: neben der gehobenen Sprache und einem perfekten Satzbau sind die dialektale Färbung und die Verwendung fremdsprachiger Ausdrücke aus dem Rumänischen zu verzeichnen. (Einige Beispiele sind: „Und haben mich b o i c o t a t [boykottieren]“; „Sie haben mit Chlor die Amputation gebrannt, den B o n t [stumpfer / amputierter Fuß]“ (378); „Die Geheimnis-Polizei, ja, die S i g u r a n ț a, sie wusste viel über mich...“; „Und ich habe das a p r o b a t [einen Vorschlag billigen], und dann ist sie gegangen...“ (379)

### **Herta Müller (geb. 1953): *Atemschaukel* (2009)**

Die heute bekannteste rumäniendeutsche Autorin, die die Deportationsproblematik in dem im Hanser Verlag publizierten Roman *Atemschaukel* aufgegriffen hat, ist Herta Müller, Nobelpreisträgerin für Literatur im Jahr 2009. Ihr Deportationsroman ist das Buch einer Nachgeborenen, doch kannte sie Elemente der Lagerwirklichkeit schon aus der Familie (ihre Mutter gehörte auch zu den Deportierten), auch führte sie Gespräche mit anderen Zwangsverschleppten und besuchte 2004, zusammen mit dem Dichterfreund Oskar Pastior (1927-2006) und dem Literaturkritiker Ernest Wichner (geb. 1952) Orte der Verbannung. Das Buch ist vor demselben politisch-historischen Hintergrund geschrieben, wie die anderen beiden oben analysierten Romane, doch dieser spielt in diesem Lager-Buch kaum eine Rolle. Müllers Roman schildert Zwangsverschickung und Lagerwirklichkeit – Zwangsarbeit und Anstrengung bis zum Tod – aus der Sicht eines jungen Protagonisten und Ich-Erzählers, Leo Auberg. Der von Müller dargestellte Ort ist ein durch Hunger, mangelhafte medizinische Betreuung, Todesnähe, durch Hass, Zynismus und Gewalt charakterisiertes Vernichtungslager aus Nowo-Gorlowka in der Sowjetunion, in dem die Inhaftierten zu Arbeitssklaven herabgewürdigt werden.

Der Roman umfasst 64 Kapitel, von denen nur das erste und die letzten sechs das Leben Leopold Aubergs außerhalb des Lagers beschreiben. Die Handlung setzt im Januar 1945 in Hermannstadt ein und endet 1950, nach der Entlassung aus dem Arbeitslager. Leopold spricht über seine traumatischen Erfahrungen mit niemandem, nicht einmal mit seiner Frau, die er nach der Entlassung heiratet. Die Ehe scheitert, der Protagonist emigrierte zuerst nach Wien, anschließend nach Deutschland, von wo er nicht mehr zurückkehrt, doch psy-

chisch erholt sich Leo nie von diesem Trauma. Die meisten Kapitel sind sehr kurz und beschreiben episodenhaft das Lagerleben. Mit großer Prägnanz werden Vor- und Rückblenden aufgenommen, die Rückblenden betreffen zwei Themen: einerseits familiäre Aspekte, andererseits den Umgang des Protagonisten mit seiner Homosexualität, die in der kommunistischen Gesellschaft selbst Probleme verursachte. Die Vorblenden beziehen sich auf das Leben nach der Lagerzeit.

Der junge Ich-Erzähler berichtet am Anfang des Romans, dass er von einer neuen Erfahrung, weit von der heimatlichen Enklave geträumt habe, doch was ihm dann geboten wird, ist eine krasse Wirklichkeit, die ihn das ganze weitere Leben begleiten wird: "Ich wollte weg aus der Familie und sei es ins Lager (...). Ich ging dümmlichtapfer und gefügig meinen Koffer packen." (Müller 11) Er verabschiedet sich von der Familie, doch er merkt sich den letzten Satz der Großmutter, der im Text mit Großbuchstaben graphisch markiert ist und im Roman leitmotivische Funktion hat: "ICH WEISS DU KOMMST WIEDER!", ein Satz, der, trotz aller Schwierigkeiten, ihm Hoffnung macht, am Leben zu bleiben: "So ein Satz hält einen am Leben." (14) Leopold wird zusammen mit anderen Siebenbürger Sachsen in einem Lastauto zur Messehalle der Stadt gebracht, der Deportationsbefehl hatte auch die Falschen getroffen, darunter Frauen mit Säuglingen, ältere Männer, Jugendliche, die noch im Kindesalter waren: "Wir waren in keinem Krieg, aber für die Russen waren wir als Deutsche schuld an Hitlers Verbrechen." (44) In den Viehwaggonen ahnen die Deportierten nicht, was auf sie zukommt: "Dass man nicht längst an die Wand gestellt und erschossen worden war, wie man es aus der Nazipropaganda von zu Hause kannte, machte uns beinahe sorglos." (18)

Hauptmotive des Romans sind Hunger, Heimweh, Identitätsverlust und Entmenschlichung, diese sind meistens miteinander vernetzt. Zu Beginn des Romans, während des Transports, kennen die Verschleppten den gewaltigen Hunger noch nicht, denn von Zeit zu Zeit werden ihnen nackte, blau gefrorene Ziegen in den Waggon geschmissen, die zuerst als Brennholz, dann auch als Nahrung verwendet werden. Die Beschreibung des Hungerleidens setzt im zweiten Kapitel ein: "Wie läuft man auf der Welt herum, wenn man nichts mehr über sich zu sagen weiß, als dass man Hunger hat?" (25) Der Hungerengel begleitet die Häftlinge im Lager wie ein Schutzengel, doch ist er keinesfalls als Gesandter Gottes, sondern als Dämon aufzufassen.

Ein zweites, durchgehendes Motiv des Romans, ist Heimweh, das auf komplexe Weise mit dem Hungermotiv verknüpft wird, denn "Heimweh nährt sich aus eingeblendeten Heimerinnerungen und hält Heimkehrhoffnungen in Traumprojektionen am Leben." (Markel 58) Somit wird Heimweh ein Gegenspieler des Hungerengels: "(...) mein Heimweh [ist] nicht mehr empfänglich für Sehnsucht. Dann ist mein Heimweh der Hunger nach dem Ort, wo ich früher satt war." (191)

Erzählstrategisch werden einzelne Motive zu Motivketten gebündelt, die zur Darstellung der Lagerwirklichkeit beitragen sollen. Zum Hunger treten, beispielsweise der Tod -“...die Todesursache heißt bei jedem anders, aber mit ihr dabei ist immer der Hunger”(90), der Identitätsverlust und die deformierte Todeswahrnehmung. Das Kapitel *Zement* beschreibt wie sich der Hunger auf die Identität auswirkt: “Der Hunger reißt die Poren auf und kriecht hinein. Wenn er drin ist, klebt der Zement zu; man ist zementiert.”(39) An einer weiteren Stelle wird der Identitätsverlust dargestellt:

„Denn in der Dreieinigkeit von Haut, Knochen und dystrophischem Wasser sind Männer und Frauen nicht zu unterscheiden und geschlechtlich stillgestellt. Man sagt zwar weiter DER und DIE, wie man auch der Kamm oder die Baracke sagt. Und so wie diese sind auch Halbverhungerte nicht männlich oder weiblich, sondern objektiv neutral wie Objekte – wahrscheinlich sächlich.“ (158)

Eine weitere Stufe der Degradierung, nach dem Identitätsverlust der Insassen, ist die Enthumanisierung. Im Kapitel *Eintropfenzuvielglück für Irma Pfeifer* wird die im Lager erworbene seelische Kälte schmerzhaft konkretisiert. Die Frau versinkt im Mörtel und es wird festgestellt: “Manch einer hat bestimmt an Irma Pfeifer gedacht und an ihre Mütze und den guten Watteanzug, (...) weil Tote keine Kleider brauchen, wenn Lebende erfrieren.” (69) Allgemein hatte sich ein Gleichgültigkeitsgefühl den Toten gegenüber eingestellt:

„Wenn der Tote kein persönlicher Bekannter ist, sieht man nur den Gewinn (...) man muss ihn rasch nackt machen, solange er biegsam ist und bevor sich ein anderer die Kleider nimmt (...) Man handelt in stabiler Gleichgültigkeit, vielleicht in mutloser Zufriedenheit (...) Das Lager ist eine praktische Welt.“ (148)

Die dargestellte Welt des Lagers wirkt umso bestürzender, wenn man als Leser feststellt, dass die Menschen auch gegenüber dem eigenen Tod abgestumpft sind:

„Es war die Nacht vom 31. Dezember zum 1. Januar, die Neujahrsnacht im zweiten Jahr. Wir wurden um Halbnacht vom Lautsprecher auf den Apellplatz befohlen (...) Wir dachten, das ist die Nacht der Erschießung. Ich drängte mich in die vordere Reihe, dass ich unter den ersten bin, nicht vorher noch Leichen aufladen muss – denn das Lastauto wartete am Straßenrand.“ (71)

Keine Empathie, Regression in den Urzustand, Kampf ums Überleben, eine starke Degradierung des Moralgefühls, alles charakterisiert die Lagerinsassen. Der Advokat Gast, beispielsweise, isst das Essen seiner Frau, bis diese

verhungert, danach sieht er sich um eine andere Frau um: "Mitte Januar trug unsere Sängerin Ilona Mich den Mantel [seiner Frau]." (222)

Die Einzigartigkeit dieses Romans ist nicht das "Was", sondern das "Wie": die knappe, präzise Sprache, ihre Bilder und die Motivverknüpfungen schaffen eine eigene Sprachwelt für diese Welt des Inhumanen und der Zerstörung. Die reine poetische Erfindungskraft der Autorin ermöglicht ihr den Schrecken und das Schreckliche in Bilder zu fassen. *Das Schreckliche* umfasst Angst, Hunger, Kälte, die „Hautundknochenzeit“, den „Hungerengel“, und lässt Herta Müller „zu den wichtigsten Chronistinnen staatlichen Terrors“ (Paterno 101) werden.

### Fazit

Die drei rumäniendeutschen Autoren beziehen sich in ihren Romanen auf den Zeitabschnitt 1945 – 1949, der, obwohl sehr kurz, folgenreich für die Geschichte der deutschen Minderheit ist. Die aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellte Problematik der Deportation wirft ein bezeichnendes Licht auf die grauenhafte Macht zweier Diktaturen. Schwerwiegend erscheinen jedoch, die von Willkür und Eigennutz bestimmten "Maßnahmen" gewesen zu sein, der an die Macht gekommenen proletarischen Herrschaft, von der man weder die Strukturen, noch die Absichten kannte und die nicht bereit war, zwischen Schuld und Unschuld zu unterscheiden. Das brachte den Untergang der rumäniendeutschen Gemeinschaft mit sich, denn die überwiegende Mehrheit der nach Deutschland Ausgewanderten berichtet, dass zu ihrem Entschluss, das Land zu verlassen, der Vertrauensverlust in die rumänischen Machthaber oder die rumänische politische Elite nach Verschleppung in die Sowjetunion, Enteignungen und Diskriminierungen geführt habe.

### Literatur:

#### Primärliteratur:

Müller, Herta: *Atemschaukel*. Carl Hanser Verlag, München: 2009

Wittstock, Erwin: *Januar `45 oder Die höhere Pflicht*. ADZ-Verlag Bukarest: 2002.

Wittstock, Joachim: *Bestätigt und besiegelt. Roman in vier Jahreszeiten*. ADZ Verlag Bukarest: 2003

#### Sekundärliteratur:

Baier, Hannelore: *Russland-Deportierte ebreitriinnern sich. Schicksale Volksdeutscher aus Rumänien 1945-1990*. Verlag der Zeitung "Neuer Weg", Bukarest: 1992

Breihof, Fritz (Hrsg.): *Die Deportation der Schäßburger in die UdSSR. Schäßburger Nachbarschaft*, Heilbronn: 1994.

*Dictionary of Sociology*. Edited by John Scott and Gordon Marshall. Oxford University Press. Third edition, 2005.

- Markel, Michael: Die Deportation der Rumäniendeutschen im Spiegel der schönen Literatur. Haus der Heimat, Nürnberg: 2016.
- Onișoru, Gheorghe: Das Drama der rußlandepotierten Deutschen aus Rumänien in der Erinnerungsliteratur. In: Deutsche und Rumänen in der Erinnerungsliteratur. Memorialistik als Geschichtsquelle. Hrsg. Krista Zach und Cornelius R. Zach. IKGS Verlag, München: 2005.
- Paterno, Wolfgang: Knochenmännlein und Knochenweiblein. In: Profil, 14. September 2009.
- Sass, Maria: Zur Thematik des Hermannstädter Schriftstellers Joachim Wittstock. In: Germanistische Beiträge. 22/23. Universitätsverlag Sibiu/Hermannstadt: 2008
- Sienerth, Stefan: Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa. Band II: Beiträge zur deutschen Literatur in Südosteuropa im 19. Und 20. Jahrhundert. IKGS-Verlag, München: 2008.
- Schuller, Horst: Fiktion und Fiktionalisierung in der Prosa von Joachim Wittstock. In: Germanistische Beiträge. 25 (Sonderband). Universitätsverlag Sibiu/Hermannstadt: 2009.
- Weber, Georg/Weber-Schlenther, Renate/ Nassehi, Arnim/ Sill, Oliver/Kneer, Georg: Die Deportation von Siebenbürger Sachsen in die Sowjetunion 1945-1949. Bd. I: Die Deportation als historisches Geschehen. Band III: Quellen und Bilder. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien: 1995.
- Wittstock, Joachim: Erwin Wittstock. Das erzählerische Werk. Dacia Verlag, Cluj-Napoca: 1974.
- Wittstock, Joachim: Nachwort zum Roman Januar `45 oder Die höhere Pflicht von Erwin Wittstock, ADZ-Verlag Bukarest: 2002

Internetadressen:

- Aescht, Georg: "Literatur als Mittel gegen die Ratlosigkeit vor der Zeitgeschichte." Siebenbürgische Zeitung, vom 3. Februar 2014. <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/alteartikel/1681-georg-aescht-literatur-als-mittel.html>: 12.05.2016
- Nünning, Ansgar und Sommer, Roy: "Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft." [https://search.yahoo.com/search?p=N%C3%BCnning%2C++Ansgar+und+Sommer%2C+Roy++&ei=UTF-8&fr=chr-greentree\\_ff&ilc=12&type=902615](https://search.yahoo.com/search?p=N%C3%BCnning%2C++Ansgar+und+Sommer%2C+Roy++&ei=UTF-8&fr=chr-greentree_ff&ilc=12&type=902615): 15.Mai. 2016

**POWER VERSUS POWERLESSNESS. THE ISSUE OF DEPORTATION,  
EXEMPLIFIED BY SELECTED WORKS FROM ROMANIAN-GERMAN  
AUTHORS.**

**Abstract:** In Romanian-German history, deportation is probably the most momentous event for the representatives of the German minority of Romania. The events are set in the period 1945-1949, but no work on the subject could be published because of the censored literature scene in communist Romania. After the political turn of 1989, a vast number of literature on the theme of deportation has been written and published, the events have also been scientifically documented in historical and sociological studies.

The aim of the present work is to analyze the literary strategies which contemporary Romanian-German authors use in their texts to process and mediate the theme of deportation. The analysis is to be carried out on a text corpus consisting of three novels: -- *Januar' 45 oder die höhere Pflicht* [January '45 or the higher duty] (1998) by Erwin Wittstock, *Bestätigt und besiegelt* [Confirmed and Sealed] (2003) by Joachim Wittstock and *Atemschaukel* [The Hunger Angel] (2009) by Herta Müller. Methodologically, the essay is situated in the field of cultural studies literature. The three authors deal with the problem of deportation from different points of view. For the historical event treated, the superposition of two dictatorships is severe.

**Key Words:** Romanian-German literature, deportation, communist Romania, contemporary Romanian-German authors, collective trauma, power, powerlessness, cultural studies literature



## Andreas Okopenko, die österreichische Nachkriegsliteratur und das Politische

---

Arno Herberth, Wien, arno.herberth@univie.ac.at

Laura Tezarek, Wien, laura.tezarek@onb.ac.at

**Abstract:** Kunst und Literatur hatten und haben in autokratischen Herrschaftsformen vorrangig eine dienende Funktion im Sinn einer Stärkung der von einer zentralen Macht vorgegebenen Doktrin. In den literarischen Epochen der Aufklärung, der Romantik und der Klassischen Moderne zeigten sich in den Künsten starke eruptive Kräfte, die gegen die Formvorgaben der „klassischen repräsentativen Ordnung“ (Rancière) opponierten. Die Sprachspielereien surrealistischer Prägung trieben diese Gegenbewegungen auf die Spitze, indem für die sprachlichen Zeichen ungeachtet ihres semantischen Gehalts Egalität beansprucht wurde.

Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs wurde im deutschsprachigen Raum vor allem in Österreich an diese radikalen Konzepte der Klassischen Moderne angeknüpft. Die Position Andreas Okopenkos (1930-2010), der im Mittelpunkt dieses Beitrags steht, ist jedoch *keine* klar festlegbare und nicht unter eine konkrete literarische Strömung oder Gruppierung zu subsumieren. Von einer radikaleren Avantgarde wie der „Wiener Gruppe“ distanziert er sich zwar, grenzt sich aber deutlich von konservativen und reaktionären Tendenzen der österreichischen Literatur der 1950er- und 60er-Jahre ab. In seinen literarischen Texten provoziert er in formaler Hinsicht und zeigt gleichzeitig sozialkritisches wie politisches Bewusstsein.

Der 1970 erstmals erschienene Lexikonroman steht paradigmatisch für Okopenkos Innovationsfreudigkeit und subtile Weltbeobachtung. Eine konventionell-lineare Lektüre wird ad absurdum geführt, indem verschiedene Einträge dem Lexikon vergleichbar alphabetisch aneinandergereiht werden, eine Handlung nur andeutungsweise erkennbar ist und selbstreferentielle Passagen in bedeutender Anzahl aufzufinden sind. Verschiedene Eingänge und Wege werden in bzw. durch das rhizomartige Textmaterial ermöglicht. Worin liegt aber der spezifisch politische Gehalt dieses Textes begründet?

Der Beitrag verfolgt einen historisch-komparatistischen Ansatz und versucht, das subversive Potential von Andreas Okopenkos Lexikonroman vor der Folie historischer Beispiele, die moderne Schreibverfahren vorwegnehmen, besser zu profilieren.

**Schlüsselwörter:** Avantgarde, österreichische Avantgarde, experimentelle Schreibverfahren, Montage, Aleatorik, Alinearität, Tristram Shandy, Andreas Okopenko

## Einleitung

Es gibt keine *unschuldige* Dichtung. Ob intendiert oder nicht – literarische Produktion verhält sich immer in irgendeiner Weise zu jenen politischen Verhältnissen, die im Umfeld künstlerischen Schaffens wirksam sind. Literatur kann dabei einerseits als affirmative Kraft auftreten und hegemoniale bzw. autokratische Herrschaftsformen festigen helfen. Literatur kann andererseits aber auch dem politischen Mainstream opponieren und durch ihr eigene Verfahrenstechniken auf formaler Ebene das, was gemäß einer politischen Doktrin verborgen bleiben sollte, sichtbar machen (vgl. Rancière 14). Diese Gegenüberstellung steckt behelfsmäßig das Feld ab, innerhalb dessen Literatur und ihr politischer Gehalt jeweils verhandelt werden. Zwischen diesen Polen sind zahlreiche Schattierungen und Mischungen vorstellbar, die etwa u.a. der Tatsache geschuldet sind, dass in politisch stark restringierenden Systemen Zensurbestimmungen kunstvoll umgangen werden müssen.

Seit der Zeit des Barock sind insbesondere formale Verfahrensweisen in der Literatur in Erscheinung getreten, die abseits einer klassischen Ästhetik angesiedelt sind und die die teilweise sehr rigiden Gattungskonventionen hinter sich lassen. In den Avantgarden zu Beginn und zur Mitte des 20. Jahrhunderts werden solche Verfahrensweisen in radikalierter Form aufgegriffen. Zusammen mit diesen gattungsbezogenen Innovationen vollzieht sich auf der semantischen Ebene eine Wegbewegung von sinnzentrierten Inhalten und eine Hinwendung etwa zu sprachspielerischen Experimenten. Der österreichische Schriftsteller Andreas Okopenko (1930–2010) ist zwar nicht der radikaleren Avantgarde zuzuordnen. Mitnichten verfolgt er jedoch ein Programm, das im Kontext der sehr massiven reaktionären Strömungen der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit stünde. 1970 publiziert er mit dem *Lexikon-Roman* einen Text, der ein bezeichnendes Beispiel für die Entgrenzung der Gattung „Roman“ darstellt. Moderne Gestaltungsprinzipien wie das der A-Linearität, der Montage oder der Reduzierung eines herkömmlichen Erzählzusammenhangs mit Figuren als HandlungsträgerInnen müssen jedoch radikaler umgesetzt werden, als es noch moderne Vorläufer dieser literarischen Schreibverfahren getan hätten. Zu klären bleibt, worin der konkrete politische Gehalt von Okopenkos Lexikonroman liegt und worin der Hang, den Bezug zur Wirklichkeit nicht gänzlich zu suspendieren, begründet liegt.

### **Subversive Verfahren in der Literatur – Beispiele aus der Literaturgeschichte**

Ein frühes Beispiel aus der Literaturgeschichte, welches das provokative Potential literarischer Formen bestens veranschaulicht, ist *Tristram Shandy* von Laurence Sterne. Der als Ich-Erzähler eingesetzte Tristram versucht, seine Auto-

biographie samt seiner Ansichten und Meinungen zu Papier zu bringen. Anstatt jedoch mit der Geburt als selbstverständlichem Beginn eines Lebenslaufs anzufangen, verheddert sich der Erzähler durch diverse assoziativ aneinandergknüpfte Abschweifungen immer mehr, sodass die Geburt bis ans Ende des Textes hinausgezögert wird. Die assoziative Abschweifung wird in *Tristram Shandy* geradezu zum Bauprinzip erhoben und in zahlreichen LeserInnenansprachen auch selbst zum Thema gemacht. Der Roman ist kraft dieses Spiels mit den LeserInnen als ein anti-teleologischer Erzähltext zu begreifen, der sich in parodistischer Manier von einem Gros der Romane des 18. Jahrhunderts abhebt. Diese hatten laut Wolfgang Iser die Absicht, die Geschichte eines Helden als große „history“ zu erzählen und die „Bewährung von Normen und Idealen in der Zeit“ (Iser 12) zu veranschaulichen.

„Ein solcher Bedeutungsträger ist Tristram nicht mehr; er schreibt folglich keine *history*, sondern nur ein *Life*, das nicht einer Vollendung zustrebt (...). Das *Life* bildet einen Umkehrkontrast zur *history*: statt alle Ereignisse des Lebens in das am Ende sinnfällige Ergebnis einzubinden, wird jedes Ereignis in seine Vorgeschichte ausgefächert, um seinen Ereignischarakter dadurch herauszustellen, daß es so, wie es gekommen ist, nicht unbedingt hätte kommen müssen.“ (Iser 13)

Was in *Tristram Shandy* auf formaler Ebene radikalisiert wird, ist ein typisch modernes Erzählverfahren, das einer a-linearen Erzählweise folgt. Dieses auf die Spitze getriebene Moment der A-Linearität ist jedoch nicht ein bloßer Selbstzweck poetischer Formgebung, sondern kann in politischer Hinsicht so verstanden werden, dass damit der Fortschrittsgläubigkeit einer Gesellschaft eine Absage erteilt wird. Die geschichtsphilosophische Auffassung, dass eine Gesellschaft bzw. die Menschheit zu immer größerer Vervollkommnung gelange und durch Produktiv- und Schöpfungskraft eine Verbesserung in allen Lebensbereichen erzielen könne (vgl. Rohbeck 14), wird durch eine mäandernde, die Kontingenz der Ereignisse betonende Erzählanlage konterkariert. Bemerkenswert ist, dass dieser Befund nicht interpretatorisch gestiftet werden muss, sondern von *Tristram Shandy* selbst suggeriert wird:

„[S]o ist es durch langsames Vorwärtsschreiten auf dem Wege zufälligen Wachstums so weit gekommen, daß unsere physikalischen, metaphysischen, enigmatischen, technischen, biographischen, romantischen, chemischen und hebammischen Kenntnisse, nebst weiteren fünfzig Gattungen, die meistens auch auf *ischen* endigen, in diesen letzten zwei Jahrhunderten und etwas darüber, sich allmählich jener Ακμη<sup>1</sup> ihrer Vervollkommnung genähert haben, von der wir, wenn wir nach dem Fortschreiten dieser letzten sieben Jahre schließen dürfen, nicht mehr weit entfernt sein können. Wenn wir sie aber erreicht haben, ist zu hoffen, daß damit

<sup>1</sup> = Akme, altgriech. für Höhepunkt.

allen Arten von Schreibereien ein Ende gemacht werde – der Mangel an Schriften aber wird allem Lesen ein Ende machen; und das muß – *wie Krieg Armut erzeugt, Armut aber wieder Frieden* – natürlich wieder in Kürze jeder Art von Wissenschaft ein Ende machen – und dann – müssen wir alle wieder von vorn anfangen; oder mit anderen Worten wir sind dann wieder da angelangt, von wo wir ausgegangen waren.“ (Sterne 75f.)

Die Ablehnung eines Telos wird an dieser Stelle noch durch den Entwurf eines zirkulären Geschichtsverständnisses unterstrichen. In formaler Hinsicht ist jedoch die radikale A-Linearität der wesentliche Agent bei der Infragestellung eines teleologischen Weltverständnisses.

Ein weiteres, aus der Klassischen Moderne bestens bekanntes Verfahren, das in *Tristram Shandy* zum Einsatz kommt, ist die fingierte Montage von suggeriertem Fremdtext, der in den Erzählverlauf integriert wird. Der Ich-Erzähler hält fest, dass er zunächst geboren werden müsse, bevor er getauft werden könne. Daran anknüpfend gibt er in einer Fußnote zu Protokoll, dass die römisch-katholische Kirche die Taufe von Noch-Nicht-Geborenen bei risikoreichen Geburten zulasse, sofern schon ein Teil des Körpers des zu Taufenden sichtbar sei. Die Doktoren der Sorbonne hätten jedoch diese Bestimmung dahingehend erweitert, „daß wenn auch kein Teil von dem Körper des Kindes sichtbar sein sollte, die Taufe desselben gleichwohl mittels Einspritzung – *par le moyen d’une petite canulle* – zu Deutsch, mittelst einer kleinen Spritze, zu geschehen habe.“ (Sterne 71) In weiterer Folge wird in derselben Fußnote noch der angebliche Originaltext der Anfrage an die Doktoren der Sorbonne und deren Antwort wörtlich – in französischer Sprache – zitiert. Anhand dieser Fingierung verschiedener Sprechweisen wird der Roman gleichsam qua suggerierter Montage geöffnet hin auf ein dialogisches bzw. polyphones Prinzip.

Ein weiteres modernes Produktionsverfahren der Literatur, das schon im Barock praktiziert wird, folgt einem aleatorischen Prinzip und findet Ausdruck in der sogenannten Würfellyrik, wie sie z.B. Georg Philipp Harsdörffer in *Delitiae Mathematicae et Physicae* propagiert: Einem Würfel sind auf dessen Seiten verschiedene Buchstaben bzw. Laute (z.B. sch, ch, ä, ö, Diphthonge, siehe Harsdörffer 513) aufgeprägt. Wörter werden auf diese Weise per Zufallsprinzip erwürfelt.

Ist hier der Zufall ganz auf die Produzenten-Seite verlagert, so wird im 19. Jahrhundert das Prinzip des Zufalls auf der Rezipientenebene situiert, indem Textteile so angeordnet werden, dass keine klare, lineare Verlaufslinie den Rezeptionsprozess vorgibt. Ein Beispiel dafür aus der französischen Moderne ist Stéphane Mallarmés Gedicht *Un coup de dés*.

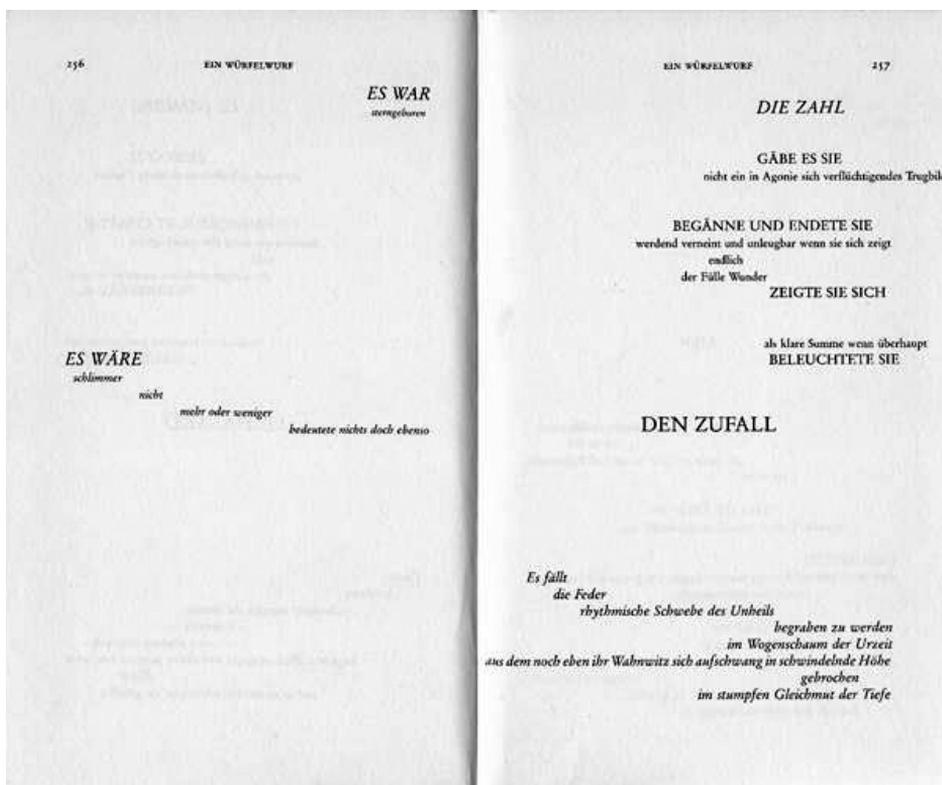


Abb. 1 aus Mallarmé 256f.

Mit Hilfe dieser innovativen Form werden die Lesenden zu Souveränen im Rezeptionsprozess, da sie frei entscheiden können, welchen Weg und welche Sinnbildungen sie im Lesevorgang vornehmen. (Vgl. dazu auch Ernst 42)

Der Roman des 19. und mehr noch des 20. Jahrhunderts wird durch die Anwendung diverser sich in der Klassischen Moderne weiterentwickelnder Verfahren wie etwa die Montage externen Textmaterials, a-lineare Erzählweisen, selbstreferentielle und essayistische Einschübe oder aleatorische Prinzipien gleichsam zu einem Sammelbecken, das ohne Rücksicht auf überkommene Gattungskonventionen alles in sich aufnehmen und in dem sich alles mit allem vermischen kann. (Vgl. Rancière 31ff.)<sup>2</sup> Diese Mischungsverhältnisse werden im Verbund mit den hier profilierten Verfahren in Gattungshybriden der Avantgarde der Nachkriegszeit und auf spezielle Weise in Okopenkos *Lexikon-Roman* in innovativer Form fortgeführt.

<sup>2</sup> Rancière demonstriert diesen Umstand anhand des Balzac-Romans *Verlorene Illusionen*.

### **Radikalisierung des Verhältnisses von literarischer Form und politischer Aussage in der österreichischen Nachkriegsavantgardeliteratur**

Will man die europäischen Avantgarden zeitlich näher klassifizieren, so stößt man vor allem bei Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* und im späteren Diskurs sehr häufig auf eine Differenzierung der Avantgarden in jene der 1910er und 1920er Jahre – oft als „historische Avantgarden“ bezeichnet – auf der einen Seite und auf die sogenannten „Nachkriegs-“ oder „Neoavantgarden“ um 1950 und 1960 auf der anderen. Abgesehen von der Tatsache, dass diese These in den vergangenen Jahrzehnten generell in Frage gestellt wurde (u.a. bei Foster und Van den Berg), so stellt sich die Situation in Österreich auch insofern als eine spezielle dar, da es hier nie zu einer ausgeprägten literarischen Avantgardebewegung vor oder zwischen den beiden Weltkriegen kam (vgl. Kastberger 2009, 35), was wiederum als eine Erklärung für die beispiellose Produktivität der Avantgarden in den 1950er und 1960er Jahren herangezogen werden könnte. Eine Rolle wird auch der Umstand gespielt haben, dass durch die konservative österreichische Kulturpolitik eine Rückbesinnung auf Geschichte und Kultur des Landes zur Schaffung und Stärkung einer gemeinsamen Identität nach 1945 gefördert werden sollte (vgl. u.a. Mattl 32f. u. 37): Alles, was von diesem Österreichbild abwich oder auf eine Zersetzung und Zertrümmerung der deutschen Sprache abzielte, wurde schnell als minderwertig klassifiziert oder gar zensuriert. Am 31. März 1950 trat überdies das „Bundesgesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung“ in Kraft, dessen Anwendung auch auf die Texte der Nachkriegsavantgarde mehrfach gefordert wurde, und gegen welches die jungen progressiven SchriftstellerInnen natürlich heftig opponierten (vgl. Okopenko, „Die schwierigen Anfänge“ 24ff.).

Andreas Okopenko spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Vernetzung dieser jüngeren AutorInnengeneration, nicht zuletzt wegen seiner Tätigkeit im Redaktionsteam der Zeitschrift *Neue Wege*, die der Kulturvermittlung an SchülerInnen dienen sollte, und als Herausgeber seiner eigenen Zeitschrift *publikationen einer wiener gruppe junger autoren* (1951–1953). Aus seinen Essays und noch unveröffentlichten Tagebüchern geht hervor, wie sich ein Netzwerk junger AutorInnen (u.a. Okopenko, H.C. Artmann, Ernst Kein, Friedrich Polakovics) ab Jänner 1950 rund um das Redaktionsteam der *Neuen Wege* entwickelte. So heterogen die in diesem Umfeld entstandenen Texte auch sind, und so unterschiedliche literarische und politische Haltungen diese jungen AutorInnen auch haben, so stimmen sie doch darin überein, dass sie ihre Literatur als „progressiv“ oder vielmehr „modernistisch“ verstehen und sich gegen die oben erwähnte „Praxis der Restauration“ (Schmidt-Dengler 46) richten.

Unter den jungen österreichischen NachkriegsavantgardeautorInnen bildet sich eine Gruppierung, die radikalere Wege geht. Okopenko beschreibt

sie als „die Avantgardisten der sprachlichen, typographischen und dramaturgischen Spiele in Nachbarschaft der poésie concrète und des Absurdismus“ und, im engeren Sinne, als „die damals noch nicht so genannte ‚Wiener Dichtergruppe‘“ oder „Wiener Gruppe“. (Okopenko, „Die schwierigen Anfänge“ 35)

Durchaus in der Tradition der europäischen Moderne – auf die Lautpoesie im Dadaismus und vor allem auf den Surrealismus zurückgreifend – wird, auf formalen literarischen Experimenten basierend, in der „Wiener Gruppe“ und ihrem Umfeld zu Beginn der 1950er Jahre ein „intellektuell vertretbares allgemein gültiges prinzip zur produktion von kunstwerken“ (Adrian 107) gesucht. Die hier diskutierte Dichtung fußt auf egalitären Grundsätzen: Es handelt sich um „eine methodische hervorbringung von literatur, die es jedem ermöglichen sollte, zu dichten“ (Rühm, „Die Wiener Gruppe“ 14) und die damit zur „gebrauchsanweisung“ (ebd.) wird. In Zusammenarbeit mit Marc Adrian und dem chilenischen Dichter und Künstler Ivan Contreras-Brunet wird der sogenannte „methodische Inventionismus“ entwickelt, ein Schreibverfahren, das auf der Verbindung von mathematischen Ordnungsprinzipien (z.B. der Fibonacci-Reihe oder den Prinzipien des Goldenen Schnitts) und Zufall basiert; u.a. aus Wörterbüchern werden Wörter ausgewählt, die beispielsweise nach Wortarten gelistet und mit Füllwörtern ergänzt in Sätze gefügt werden (vgl. Rühm, „methodischer inventionismus“ 760) oder nach „Ordnungsprinzipien wie (...) Alphabet, Zahlenreihen, Algorithmen, statistische[n] Häufigkeiten und Wahrscheinlichkeiten“ (Kastberger 2009, 38) gereiht werden.

Der Fokus auf Sprachreflexion und Sprachzerstörung und die Radikalisierung der Form, die oft als kennzeichnende Merkmale der österreichischen Nachkriegsavantgardeliteratur herangezogen werden (vgl. Schmidt-Dengler 50f.), sind hier auf die Spitze getrieben.

### **Die Positionierung Andreas Okopenkos und seines *Lexikon-Roman***

Mit diesem Beispiel wurde im Spannungsfeld der österreichischen Nachkriegsliteratur das eine Extrem radikaler Formgebung in Form von Spielen mit Zufall und mathematischen Ordnungsmustern, die „das sprachliche material (...) in einen semantischen schwebestanz“ (Rühm, 14) bringen sollen, angesprochen. Andreas Okopenko ist formalen Experimenten gegenüber durchaus aufgeschlossen. Trotz aller Lust am Spiel, die seinen Texten ebenfalls in hohem Maße eigen ist, steht er jedoch Verballhornung und Parodie – wie etwa in Gerhard Rühms *bundeshymne, um einen schritt weiter*, in der jedes Wort der österreichischen Bundeshymne durch das ihm im Wörterbuch nachfolgende Wort ersetzt wird – durchaus auch kritisch gegenüber und bezeichnet derlei Texte als bloße „Spielerei“, um „die Bürger (...) vor den Kopf zu stoßen“ (Nachlass Okopenko, LIT 399/W151/5). Im Jänner 1953 notiert er, nachdem er für den politi-

schen Wirklichkeitsbezug seiner Gedichte von den radikaleren Avantgardisten kritisiert worden war, in sein Tagebuch: „Diese kriegerische Form ohne Inhalt ...“ (Nachlass Okopenko, LIT 399/W163). Was ihn von den oben genannten Avantgardisten somit unüberbrückbar trennt, ist der Umstand, dass für ihn „immer die Übertragung *erlebter Primärwirklichkeit* im Mittelpunkt“ (Okopenko, „Konkretionismus“ 64, Hervorh. i. O.) steht: Er gibt damit ein Bekenntnis zum Realismus ab, d.h. dazu, dass es „eine von unserem Bewusstsein unabhängige Wirklichkeit“ (ebd.) gebe, die wir mit unseren Sinnen und unserem Gehirn erfassen können und die in konkreter Weise begriffen werden solle (vgl. ebd. 67).

„[A]us der Lektüre in die Welt“: Diese konkretionistisch-realistische Position, mit der er sich von der „Wiener Gruppe“ deutlich abgrenzt, kommt nicht nur in seiner Lyrik zum Ausdruck, sondern auch in der Prosa, unter anderem im 1970 erschienenen Roman *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, der, in einem formalen Sinne, ein höchst experimentelles Werk darstellt.

Was kann man sich unter einem „Lexikonroman“ vorstellen? Das Material des Romans, die knapp 800 Textbestandteile (vgl. Waid-Cuchnal 64), sind mit Schlagwörtern versehen, und, wie in einem Lexikon, alphabetisch geordnet. Auch ihnen ist eine Gebrauchsanweisung vorangestellt.

In den Lexikoneinträgen finden sich Hinweispfeile, die mögliche Lesepfade anzeigen und beherzigt oder übergangen werden können. Wie bei Mallarmé kommt den Lesenden eine konstitutive Funktion zu, da es keinen linearen, vorgegebenen Leseweg mehr gibt: Sie entscheiden, welchen Weg durch den Text sie wählen, und werden vom Autor in der Gebrauchsanweisung angehalten, sich aus dem Buch selbst einen Roman zu basteln (vgl. Okopenko, „Lexikon-Roman“ 5), den Verweispfeilen zu anderen Einträgen zu folgen, kreuz und quer – „so wie Sie sich ja auch an Ihren Feldweibel, Ihre erste Flaschenmilch und Ihr künftiges Zimmer im Altersheim durcheinander erinnern können“ (ebd. 7) – oder von A bis Z lesend: Der Lexikonroman wird zum „Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist“. (Ebd.)

Das aleatorische Prinzip, das die LeserInnen zu obligaten MiterschafferInnen der literarischen Welt des Lexikonromans macht, bringt Okopenko in der Gebrauchsanweisung explizit ins Spiel: „Blättern Sie später wahl- und gedankenlos in dem Buch oder benützen Sie das Würfelspiel Ihres Kindes. („Man überschlage drei Kapitel“ oder „man kehre zum Ausgangspunkt zurück“).“ (Ebd.) Die sich dadurch ergebende a-lineare Erzählstruktur bildet ein rhizomartiges oder hypertextuelles Textgewebe, das sich „der realen Wahrnehmung des Reisens und seiner Möglichkeiten verpflichtet sieht“ (Kastberger 1998, 92). Demnach wird auch das Exporteurtreffen in Druden, auf das die Reise im Untertitel des Romans hinauszulaufen scheint, nicht eingelöst. Ein solcher, auf ein Ziel hin angelegter Handlungsverlauf, würde nicht „die Welt in ihrer Möglichkeitenstruk-

tur, mit all den denkbaren Verzweigungen“ (Teilvorlass Okopenko, LIT 439/W3) zeigen, die Okopenko erzählen will: „*Das ist Welt*. In vorgeschriebener Reihenfolge vorgeschriebene Blicke zu werfen, ist hingegen klassische Lektüre oder vortauwetterlicher Ost-Tourismus. Ich will Sie – versuchen wir es einmal – aus der *Lektüre* in die *Welt* befreien.“ (Okopenko, „Lexikon-Roman“ 7, Hervorh. i. O.)

In der ständig wechselnden Erzählperspektive kommt auch im Lexikonroman ein polyphones Prinzip zum Tragen: Eine Hauptfigur ist auch nur noch ansatzweise vorhanden; es handelt sich um den Chemiekaufmann J., der manchmal als Erzähler auftritt, „manchmal personal angesprochen wird“ (Kastberger 1998, 93) und in vielen Einträgen auch gar nicht vorkommt: Es gibt keinen Helden, der eine sinnstiftende Rolle spielt. Häufig meldet sich auch scheinbar der Autor selbst zu Wort, der manchmal von sich selbst in der dritten Person Singular als „Der Autor“ spricht, manchmal in der ersten Person Singular durchaus auch faktisch nachprüfbar Details aus Okopenkos Leben wiedergibt und so Authentizität fingiert. Auch über Okopenko in der dritten Person wird im Lexikonroman gesprochen („Okopenko etwa hätte gesagt ...“, Okopenko, „Lexikon-Roman“ 39) und sogar Figuren, die im Text vorkommen, erwähnen ihn: „ich verstehe eigentlich nicht, wieso Künstler (...) oder Poeten wie dieser Okopenko einen Narren an Kunststoffen gefressen haben“ (137).

Hier ist der montageartige Charakter des Textes unübersehbar und spiegelt sich vor allem auch im Entstehungsprozess des Romans wider, zu dem Okopenko sein Vorgehen dokumentiert hat:

„Materialsammlungen: Abgehen der Auen, Yachthäfen, Schutthalden etcetc. mit dem Stenogrammblock. Langes Sammeln aller ‚nötigen‘ Details zu ‚Hunde‘, ‚Fischer‘ usf. Heranziehen alter Zettelsammlungen und Zeitungsausschnitt-Archive zu vielen Artikeln des Romans. Besonders Gesprächsfetzen, Material zu Werbung, Sprachklischee, Geschlechtermiserere.“ (Teilvorlass Okopenko, LIT 439/W3)

Die Partizipation der Lesenden geht jedoch noch über die Wahl des jeweiligen Lektürewegs hinaus, sie sollen auch aktiv tätig werden und den Roman mitgestalten, denn ihnen werden unter bestimmten Stichwörtern Anweisungen gegeben wie „Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers“ (Okopenko, „Lexikon-Roman“ 12), „Raum für die Eintragung durch den Leser“ (365), „Raum zum Einkleben eines Gedichtes voll lauter Abstractis oder Pseudoconcretis“ (40) oder aber auch „Raum zum Einkleben eines wasserbeschlagenen Glases“ (351), auf die jeweils einige Leerzeilen folgen. Dementsprechend wird im Eintrag „Burg 5“ angemerkt: „Der Autor soll dem Leser nicht jede Arbeit wegnehmen“. (54) Außerdem wird vorgeschlagen, jedes Stichwort auch in einem tatsächlichen Lexikon, in „einer Etymologie oder auch sinngemäß in Kompendien der Technik, Erotik, Völkerkunde, Psychiatrie etcetc, bei Marx, Witt-

genstein oder in der Bibel nachzuschlagen“ (120), d.h. die Lektüre eigenständig mit Fremdtexen anzureichern.

Andere Einträge wiederum bestehen aus essayistischen Einschüben – manche durchaus in ironischem Ton –, die Okopenko im Begleitschreiben zum *Lexikon-Roman* „Mini-Essays“ nennt, die „dem Roman eingegliedert“ (Teilvorlass Okopenko, LIT 439/W3) werden sollen in Notwehr gegen Missverstehen (vgl. Okopenko, „Lexikon-Roman“ 30), so z.B. zu „affirmativer Dichtung“ oder „Politik“:

„*Politik*. Um Rätselraten zu sparen: Der Autor des Lexikonromans möchte eine Menschheit, die unter den Konditionen von LIBERTÉ EGALITÉ FRATERNITÉ bestandfähig ist, zum Sozialismus nicht geprügelt zu werden brauchte, in ihm die Individualität und alle anderen Wert- und Lustfaktoren höchst entwickeln könnte, keine Repression mehr kennt und alle Intelligenz an Stabilisierung und Intensivierung des Lebens wendet. Der Autor des Lexikonromans ist also

politisch unzufrieden,  
 “ ungebildet,  
 “ ungläubig  
 “ unentschlossen,  
 “ unwirksam.“ (Okopenko, „Lexikon-Roman“ 276)

All diese Facetten ergeben gemeinsam einen höchst heterogenen avantgardistischen Text, der auf der einen Seite dem reaktionären kulturpolitischen Mainstream opponiert, indem mit traditionellen Lesegewohnheiten gebrochen wird: der Autor will, wie es im Lexikonroman heißt, „sich und die Leser aus dem Schnarchfluß stören. Darum immer wieder Stromschnellen: Gedankensprung, Blicksturz, Affektwechsel, Phrasenverstellung, Neologismus.“ (86) Übertreibungen und Verdrehungen sollen dabei helfen, „die ausgeleiterten Gleise im Leser zu umfahren“ (86) und damit Erwartungsmuster zu unterlaufen. Darüber hinaus werden die Lesenden zur Partizipation eingeladen, die sie zu miterschaffenden KomplizInnen des Autors macht. Gleichzeitig aber tritt Okopenko auf formaler Ebene radikaleren avantgardistischen Diskursen, die etwa Egalität aller sprachlichen Zeichen beanspruchen und keine Form von Erzählen mehr zulassen, entgegen, indem er einen noch in Ansätzen nachvollziehbaren Reiseweg anbietet, dem die LeserInnen als einer von verschiedenen Lesemöglichkeiten über kursiv gedruckte Verweispfeile folgen können.. Es verwundert daher nicht, dass es „um 1970 kaum ein zweites Buch [gab], das an so viele Fronten und kaum einen Autor, der – wie er selbst sagt – zwischen so viele Stühle geriet. Wahrscheinlich macht gerade das eine Qualität des Romans aus: Daß er weder von den ‚Experimentellen‘ noch von den ‚Politischen‘, weder von den Anhängern des Nouveau Roman noch von jenen des Pop-Romans als einer der ihren gesehen werden

konnte und doch mit all diesen Richtungen irgendwie in Verbindung stand.“ (Kastberger 1998, 97f.)

Okopenko ging es nicht darum, VertreterInnen dieser Strömungen oder einen Laurence Sterne bloß nachzudichten. Mit seiner Begründung der Gattung Lexikonroman gelingt es ihm, eine Vielzahl dieser Strömungen für sein eigenes Schreiben produktiv werden zu lassen, das Prinzip der A-Linearität und der Abschweifung zu einem rezeptionsästhetischen Gestaltprinzip zu erheben sowie mit Sprachlust und Wortspielerei einem Wirklichkeitsbezug verpflichtet zu bleiben, ohne den sich sein Witz und Humor gar nicht entfalten könnten.

#### Literatur:

- Adrian, Marc: „kurzgefasste theorie des methodischen inventionismus.“ In: Artaker, Anna und Weibel, Peter (Hg.): marc adrian [Ausstellungskatalog, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum]. Klagenfurt: Ritter, 2007, S. 107–112.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Ernst, Ulrich: Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009.
- Foster, Hal: “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” In: October, Nr. 70 (“The Duchamp Effect”), 1994, S. 5–32.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Delitiae Mathematicae et Physicae. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Teil. Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1651. Hrsg. und eingeleitet von Jörg Jochen Berns. Frankfurt/Main: Keip Verlag, 1990.
- Kastberger, Klaus: „Wien 1950/60. Eine österreichische Avantgarde. – Vienna 1950/60. An Austrian Avant-Garde.“ In: Ecker, Berthold und Hilger, Wolfgang (Hg.): Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien. – The 1950s. Art and Art Appreciation in Vienna. Wien, New York: Springer, 2009, S. 35–46.
- Kastberger, Klaus: „Umkehrung der Welten. Andreas Okopenkos ‚Lexikon-Roman‘ zwischen Avantgarde und Engagement.“ In: ders.: (Hg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 1998, S. 89–102.
- Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften. Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer. Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel. Nachwort von Johannes Hauck. München: Carl Hanser Verlag, 1992.
- Mattl, Siegfried: Modernismus, Avantgarde und Lokalität – Wien in Zeiten der Mäßigung nach 1945. In: Großegger, Elisabeth und Müller, Sabine (Hg.): Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945. Wien: Sonderzahl, 2012, S. 30–38.

- Okopenko, Andreas: Nachlass (Tagebücher). Im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Sign.: 399.
- Okopenko, Andreas: Teilvorlass. Im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Sign.: 439.
- Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden. Wien: Deuticke, 2008.
- Okopenko, Andreas: „Konkretionismus. Einkreisung eines apokryphen Stils.“ In: ders.: Gesammelte Aufsätze und andere Meinungsäußerungen aus fünf Jahrzehnten, Band 2. Klagenfurt: Ritter Verlag, 2001, S. 57–100.
- Okopenko, Andreas: „Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressivliteratur nach 1945.“ In: ders.: Gesammelte Aufsätze und andere Meinungsäußerungen aus fünf Jahrzehnten, Band 1. Klagenfurt: Ritter Verlag, 2000, S. 13–38.
- Rancière, Jacques: Politik der Literatur. Aus dem Französischen von Richard Steuerer. Wien: Passagen Verlag, 2007.
- Rohbeck, Johannes: Die Fortschrittstheorie der Aufklärung. Französische und englische Geschichtsphilosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1987.
- Rühm, Gerhard: „nachwort über den ‚inventionismus‘“. In: Weibel: die wiener gruppe. the vienna group. Wien, New York: Springer, 1997, S. 760–761.
- Rühm, Gerhard: „vorwort“. In: ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1967, S. 7–36.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „... das fortgeschrittenste Land ohne es zu wissen“. Unbewusster Avantgardismus aus Österreich. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2009.
- Sterne, Laurence: Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman. In der Übersetzung von Adolf Friedrich Seubert. Durchgesehen und revidiert von Hans J. Schütz. Berlin: Inselverlag, 2013.
- Van den Berg, Hubert: „Gegen die Unterscheidung zwischen ‚historischer‘ und ‚Neoavantgarde‘. Hinweis auf die Kontinuität der Avantgarden des 20. Jahrhunderts als Netzwerk.“ In: Lartillot, Françoise und Gellhaus, Axel (Hg.): *Années vingt – Années soixante. Réseaux du sens – Réseaux des sens. Zwanziger Jahre – Sechziger Jahre. Netzwerke des Sinns – Netzwerke der Sinne*. Bern, Berlin et al.: Peter Lang, 2009, S. 173–190.
- Waid-Cuchnal, Margit: Andreas Okopenko – zum Romanwerk eines Lyrikers [Diss.]. Wien, 1986.
- „Bundesgesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung“. In: Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich vom 13.05.1950. [https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1950\\_97\\_0/1950\\_97\\_0.pdf](https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1950_97_0/1950_97_0.pdf) (zuletzt abgerufen am 01.04.2017).

**ANDREAS OKOPENKO, THE AUSTRIAN POSTWAR LITERATURE AND THE  
POLITIC MATTER**

Art and literature have always played a subordinated function in autocratic types of government, fostering the doctrines laid down by a central power. In the literary era of enlightenment, romanticism and modernity, strong eruptive forces appeared that oppose traditional literary genres of the classical representative system. Surrealistic plays on words took those counter movements to extremes by claiming equal status for linguistic signs, regardless of their semantic content.

After the catastrophe of the Second World War, Austrian writers adopted these radical concepts of classical modernity. However, Andreas Okopenko's (1930–2010) position is not easy to define and does not fall into a particular literary trend or school of thought. He does not affiliate with a more radical avant-garde, such as the "Wiener Gruppe", but also distances himself from conservative and unprogressive trends in Austrian literature in the 1950s and 60s. Although his work is provocative with regard to formal aspects it does reflect socio-critical and political awareness.

Okopenko's encyclopedic novel "Lexikon-Roman", published in 1970, stands paradigmatically for his drive to experiment with formal innovations and for his subtle observations. He suggests an a-linear reading by stringing different lexicon entries together, following the alphabetical order and thus comparable to an encyclopedia. There is almost no plot, but many parts referring to a meta-discourse. There are different possibilities to start reading and the reader can find many ways in and through the rhizome-like work. But what are the specific political implications that are transported by Okopenko's literary concept?

This article follows a historical comparative approach and situates Okopenko's work in the context of Austria's post-war avant-garde.

**Key Words:** Avant-garde, Austrian Avant-garde, experimental writing, montage, aleatorics, a-linearity, Tristram Shandy, Andreas Okopenko



## Historische Wirklichkeit im Spiegel des Magischen Realismus

---

Maja Stefanović, Niš, stefanovic.maja@yahoo.com

**Abstract:** In der vorliegenden Arbeit wird die theoretische Entstehung und Entwicklung des Magischen Realismus im Rahmen der deutschen Literaturwissenschaft behandelt. Im Gegensatz zu den visuellen Künsten und anderen Literaturen fand dieser Begriff in der deutschsprachigen Literatur keinen großen Anklang. Das könnte am Oxymoron liegen, das den Zugang erschwert oder am politischen Klima seiner Entstehungszeit. Das literarische Konzept des Magischen Realismus wird in erster Linie mit der lateinamerikanischen, westafrikanischen und postkolonialen Literatur assoziiert. Der Terminus „Magischer Realismus“ wurde jedoch 1923 von dem deutschen Kunstkritiker Franz Roh als ästhetisches Konzept für die nachexpressionistische Malerei Deutschlands verwendet und ist später auch auf die Literatur übertragen worden. Obwohl der Magische Realismus niemals zu einer kohärenten Schule bzw. Bewegung konstituiert wurde und sich in der deutschsprachigen Literatur nicht etabliert hat, lässt sich auch in der deutschen Literaturwissenschaft ein relevanter theoretischer Faden nachweisen. Angesichts dessen wird aufgezeigt, dass es sich beim Magischen Realismus um keine Dominante der hispanoamerikanischen Literatur handelt, sondern um ein universelles, literarisches Konzept, dessen Bestreben es ist, die komplexe historische Wirklichkeit einzufangen und sie künstlerisch wiederzugeben. Darüber hinaus ist das Ziel dieses Aufsatzes, anhand der Betrachtung verschiedener germanistischer Beiträge, den politischen, geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang des postmodernen Erzählstils zu betonen sowie auf seine kritische, subversive, orientierende und humanistische Tendenz hinzuweisen.

**Schlüsselwörter:** Literaturwissenschaft, Gegenwartsliteratur, Magischer Realismus, Erzählstil

### Einführung

Eine der literarischen Möglichkeiten, die gesellschaftspolitische Wirklichkeit einzufangen, ist der Magische Realismus, der seit mehreren Jahrzehnten großes Interesse bei der Literaturwissenschaft erregt, gerade wegen seiner Komplexität und dem Widerspruch im Begriff selbst. Die Rede von einem „Magischen Realismus“ beruht auf der Synthese zweier, miteinander unverträg-

lich scheinender Elemente. In der Literaturwissenschaft wird das Konzept des Magischen Realismus im Bereich des Romans und anderer narrativer Formen verwendet, wo es sich „auf das Zusammenspiel von realistischen und nichtrealistischen Elementen bezieht“ (Nünning 416). Es handelt sich um eine narrative Technik, die Fantastisches mit roher physikalischer oder sozialer Realität in Verbindung setzt, auf der Suche nach einer Wahrheit, die über das, was im Alltagsleben an der Oberfläche greifbar ist, hinausgeht.

Durch die lateinamerikanische Literatur erlangte der Magische Realismus seinen weltweiten Ruhm. Trotz dieser Tatsache soll die Ideenschöpfung für das magisch-realistische Konzept nicht nur auf dem Gebiet Lateinamerikas gesucht werden. Die internationale Anerkennung der magischen Realisten aus Südamerika „führte zu einer ungenauen Annahme, dass der Magische Realismus ein spezifisch lateinamerikanisches Phänomen der Literatur ist“, ohne dabei seinen kunsthistorischen Zusammenhang zu berücksichtigen (Bowers 16). Da der erwähnte Literaturstil in erster Linie, aber nicht ausschließlich, als eine besondere Form der Wirklichkeitswahrnehmung in der hispanoamerikanischen Literatur betrachtet wird, ist es interessant, auf seine theoretische Genesis in der deutschsprachigen Literatur hinzuweisen, die in diesem Kontext nicht weniger wichtig ist, sondern, ganz im Gegenteil, die Wiege des erwähnten Terminus darstellt.

Die Begriffsbestimmung des Magischen Realismus liegt für die deutsche Literatur, im Gegensatz zu visuellen Künsten und anderen Literaturen, insbesondere der lateinamerikanischen, bisher in keiner zufriedenstellenden Form vor. Das könnte am Oxymoron des Begriffs liegen, das den Zugang erschwert, sowie am politischen Klima seiner Entstehungszeit. Der Aufstieg des Nationalsozialismus 1933 hat dazu geführt, dass „magische Realisten“ emigrierten oder Teil der inneren Emigration wurden (Menton 16). Nicht weniger wichtig für die geringe Etablierung des Terminus in Deutschland ist die Annahme, dass der „Magische Realismus in den zwanziger Jahren fälschlicherweise mit dem Begriff Neue Sachlichkeit verwechselt und schließlich von ihm verdrängt wurde“ (Menton 16). Ein weiterer Grund könnte auch darin liegen, dass der Surrealismus, der sich gleichzeitig mit dem Magischen Realismus entwickelte, „ein klares künstlerisches Programm und eine dramatischere experimentelle Form hatte“, die „auf den Magischen Realismus einen Schatten warf“ und „höhere Aufmerksamkeit der internationalen Kunstszene auf sich zog“ (Menton 16). Ein solcher Sachverhalt hatte zur Folge, dass die Künstler das magisch-realistische Konzept verließen und den Surrealismus als ihre Ausdrucksform akzeptierten.

### **Zur Herkunft des Begriffs**

Aufbauend auf den Überlegungen Franz Rohs aus den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts soll im Folgenden versucht werden, zu einer theoretischen Bestimmung des Magischen Realismus für die deutsche Literatur zu

gelangen.<sup>1</sup> Aus der Synthese dieser Untersuchungsschritte soll sich die Definition des Magischen Realismus im Kontext seiner soziopolitischen Entstehungsfaktoren ergeben.

Der Begriff „Magischer Realismus“<sup>2</sup> wurde erstmals 1923 von dem Kunsthistoriker Franz Roh in seinem Aufsatz *Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus* verwendet. Der Aufsatz wurde zwei Jahre später zum Bestandteil des Buches, das 1925 unter dem Titel *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuersten europäischen Malerei* veröffentlicht wurde. Weil der Begriff hier erstmals in einem Buchtitel auftaucht, ist bislang immer diesem Werk die Patenschaft für den Begriff zugeschrieben worden. Bereits aus dem Titel des Essays wird deutlich, dass Roh das ungewöhnliche Syntagma mit der Absicht verwendete, die modernen Kunstströmungen der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts zu bezeichnen. Neue malerische Tendenzen entstanden als Opposition zum Expressionismus, von dem die Kunstszene von 1905 bis 1930 dominiert wurde. Im Gegensatz zum Expressionismus strebte der Magische Realismus nach „Nüchternheit“ und „Befreiung von jeder Art Sentimentalität“ (Guenther 34). Interessanterweise drückt Roh im Vorwort seiner Studie eine Indifferenz gegenüber dem neu eingeführten Begriff aus:

„Auf den Titel ‚Magischer Realismus‘ legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben musste und ‚Nachexpressionismus‘ nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch schon längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er schien uns wenigstens treffender als ‚idealer Realismus‘ oder als ‚Verismus‘ und ‚Neuklassizismus‘, welche ja nur ein Teil der Bewegung darstellen.“ (Roh 15-16)

Roh verwendet den Begriff „Magischer Realismus“ als Synonym für die Kunstrichtung des Nachexpressionismus. Demnach bezeichnet Magischer Realismus einen Stil, der „gewisse metaphysische Bezüge des Expressionismus behält, diese andererseits aber zu etwas durchaus Neuem wandelt“ (Scheffel 8). Roh schreibt über einen „neuen Realismus“, ohne dabei auf die „instinktive Manier“ des klassischen Realismus anzuspielen (Roh 19). Es geht um einen neuen künstlerischen Zugang, der sich dem Fantastischen zuneigt, zugleich aber auch dem Alltäglichen, wobei der fantastische Moment die Distanzierung und darauffolgend eine objektive Betrachtung der gesellschaftlichen Wirklichkeit zum

<sup>1</sup> Für diese Arbeit wurde der Umfang des analysierten Textkorpus begrenzt.

<sup>2</sup> Novalis verwendete schon im 18. Jahrhundert eine ähnliche Formulierung in seinen ästhetischen Werken, wenn auch in einem ganz anderen Zusammenhang. Er schreibt über „magische Realisten“ und „magische Idealisten“ im Rahmen seiner „magischen Philosophie“. Darunter verstand Novalis, dass die Poesie „die absolute Ursprungswirklichkeit“ ist und dass sich der Verstand der Poesie unterwerfen muss (Gilbert, Kun 272).

Ziel hat. Im Gegensatz zum Expressionismus verkörpere der Magische Realismus den „unvermeidlichen Schrecken unserer Zeit, statt des fernen Schreckens der Hölle“, beschließt Roh (17). Besondere Aufmerksamkeit verdient sein Verständnis, dass sich die Kunst des Magischen Realismus, trotz des fantastischen Elementes, auf die alltägliche Wirklichkeit bezieht, die sie neu gestaltet und in die Mitte des Sichtbaren reintegriert. Im Unterschied zum emotionalen Unge-stüm des Expressionismus und den zerebralen und psychologischen Aspekten des Surrealismus schreibt der Magische Realismus den Phänomenen eine tiefere Bedeutung zu, die auf einer nüchternen, figürlichen Darstellung der Wirklichkeit beruht. Die Funktion des Magischen Realismus sieht Roh im „Veranschaulichen des inneren Gesichtes anhand der bestehenden Außenwelt“ (37). Bereits in der Malerei kommt dem Magischen Realismus die Aufgabe zu, vor einer objektiv erfassbaren Wirklichkeit, auf einen in ihr verborgenen geistigen Sinngehalt zu verweisen.

Was Roh unter dem Magischen Realismus verstand, war Ausdruck einer Geisteshaltung der Zeit, die ihr direktes Abbild in der Kunst fand. Aus genau diesem Grunde war der Begriff „Nachexpressionismus“ ungenügend, da er, wie Roh erläuterte, die zeitliche Dimension und nicht den Gehalt der Strömung in den Vordergrund stellt. Die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts bildeten den Nährboden für den Magischen Realismus. Die Wurzeln der Krise sind in der Neuorientierung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu suchen, verstärkt durch die Weltwirtschaftskrise 1929 und den Zusammenbruch der Weimarer Republik. Die Wirklichkeit in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts sieht der anerkannte Germanist Slobodan Grubačić als „eine Negation der Menschlichkeit und eine imperiale Macht“, als „allgemeine Zerstörung und Reduzierung des unermesslichen geistigen Potenzials auf wenige Möglichkeiten, die zu einer blutigen Wirklichkeit wurden“ (413). In der gesamten historischen Mentalität der Epoche sind Symptome der Dekadenz und Orientierungslosigkeit erkennbar, Symptome einer tiefen Unsicherheit sowie der Zusammenbruch des humanistischen Wertsystems. Der Magische Realismus erschien als Antwort für jene Künstler, die in dem neuen ästhetischen Konzept den Ausdruck der konstanten Tendenz nach den allgemeinen Werten fanden, den Werten, die in der Atmosphäre der eingeeengten Wirklichkeit in Frage gestellt wurden. Der expressionistische und dadaistische Schrei schuf Platz für den Appell des Magischen Realismus.

### **Der Magische Realismus in der deutschen Literaturwissenschaft**

Die Ausgangsbedingungen für den erzählerischen Magischen Realismus sind mit jenen in den visuellen Künsten vergleichbar, für die das Konzept ursprünglich entwickelt wurde. Theoretische Überlegungen über den Magischen

Realismus lassen sich in der deutschen Literaturwissenschaft am deutlichsten nach dem Zweiten Weltkrieg beobachten, denn sie in öffentlicher Diskussion zu klären, war während des Hitlerreichs unmöglich.<sup>3</sup>

Hans Werner Richter schreibt 1947 in seinem Aufsatz *Literatur im Interregnum*, der in der Zeitschrift *Der Ruf* veröffentlicht wurde, über eine neue Schreibweise. Richter setzt sich mit der Frage des Realismus des zwanzigsten Jahrhunderts auseinander und meint, dass die Flucht der Literatur „in die Wälder der Einsamkeit“ und „in die Unwirklichkeit“ ein Ausdruck sozialökonomischer, politischer und geistiger Unsicherheit des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts ist (10). Die Literatur wird aus seiner Sicht stets als geistige Erscheinungsform des aktuellen gesellschaftlichen Lebens, als Verflechtung politischer, wirtschaftlicher und kultureller Faktoren verstanden.

Richter schreibt über die Verarbeitung der Wirklichkeit der Zerstörung, der Entmenschlichung des Zweiten Weltkrieges, sowie über die Wirklichkeit der moralischen Dekadenz. Die Aufgabe des Magischen Realismus sei es, in der „unmittelbaren realistischen Aussage dennoch hinter der Wirklichkeit das Unwirkliche, hinter der Realität das Irrationale, hinter dem großen gesellschaftlichen Wandlungsprozess die Wandlung des Menschen sichtbar werden zu lassen“ (Richter 11). Die neue Literaturtendenz sollte schließlich „den Weg aus dem Vakuum unserer Zeit zu einer neuen Wirklichkeit“ erschaffen (Richter 11). Richter bezeugt die Zeit der wirtschaftlichen und geistigen Unsicherheit, die sich im gesamten Sozialsystem widerspiegelt – in der Politik, Wirtschaft und Kultur. Geistige Werte, auf denen die bürgerliche Kultur basierte, wurden nach zwölf Jahren des Nationalsozialismus völlig zerstört. Indem Richter die Literatur als verbraucht, formalistisch, dekadent und unfruchtbar kritisiert, behauptet er, dass die erfahrenen Erlebnisse nicht mehr mit den Stilmitteln „von gestern“ dargestellt werden können. (10). Für Richter erweist sich der Magische Realismus als eine angemessene Stilrichtung „in der Zeit des Umbruchs, in der Zeit der großen Umschichtung der soziologischen Struktur“ sowie in einer Zeit der „seelischen und geistigen Unsicherheit“ (10). Der Mensch, der durch Konzentrationslager und über die Schlachtfelder ging, verlangt zur Gestaltung der Wirklichkeit „mehr als den einfachen Realismus der Vergangenheit“, argumentiert Richter (10). Den Realismus im traditionellen Sinne betrachtet er als veraltet und für das neunzehnte Jahrhundert charakteristisch. Die Restaurierung solchen Realismus „würde den Versuch bedeuten, die Wirklichkeit mit verbundenen Augen zu erfassen“, denn „nichts wäre unfruchtbarer als ihre bloße Nach-

<sup>3</sup> Die neue politische Atmosphäre in der Zeit Hitlers Machtergreifung, verkörpert in der Parole Blut und Boden, die den allzu idealisierten und heroischen Realismus bevorzugte, entsprach auch dem Schöpfer des Begriffs Magischer Realismus nicht. Franz Roh wurde als „kultureller Bolschewik“ angeklagt und schon 1933 ins Konzentrationslager Dachau geschickt.

ahmung“ (Richter 11). Richter macht darauf aufmerksam, dass das Wirkliche zugleich hinter der Wirklichkeit beginnt, die wir objektiv erfassen. Sein Aufsatz ist in erster Linie eine Bestandsaufnahme der zeitgenössischen deutschen Literatur und außer der Ankündigung des Bedürfnisses nach einer neuen Realismusform, bietet Richter keine detaillierten Erklärungen des Magischen Realismus. In den literarischen Kontext wird dieser Begriff offiziell ein Jahr später eingeführt.

Während Richter in erster Linie über die Literatur nach 1945 spricht, ging Gerhart Pohl ein Jahr später verstärkt auf die Entstehungsbedingungen des Magischen Realismus ein und löste mit seinem in *Aufbau* publizierten Aufsatz *Magischer Realismus?* (1948) eine Debatte um den Begriff aus. Pohl geht an den Anfang der Entwicklung dieses Kunstkonzepts zurück und glaubt, dass man einen gemeinsamen Faden bei allen Vertretern dieses Erzählstils einsehen kann, trotz der zeitlichen und thematischen Heterogenität:

„Aus dem Realismus und Expressionismus war eine neue Form im Werden. Ihr geistiger und sittlicher Gehalt entstammte dem humanistischen deutschen Erbe: Christentum, Weimarer Humanität, Sozialismus. (...) Die neuen Gebilde waren fraglos realistisch, doch auf eine bislang ungekannte, zauberische Weise. Magischer Realismus - das Wort, das mir vor einigen Jahren dafür eingefallen ist, hat sich inzwischen weithin durchgesetzt. Es kennzeichnet die neue Geisteshaltung der deutschen ‚Zwischengeneration‘.“ (Pohl 651)

In seinen Überlegungen geht Pohl einen Schritt weiter als seine Vorgänger und erscheint als Erster, der den Begriff „Magischer Realismus“ in die deutsche Literatur einführt. Außerdem werden zum ersten Mal die Schriftsteller und ihre Werke magisch-realistischer Provenienz genannt.<sup>4</sup> Pohl gibt auch den Zeitraum der Entwicklung der magisch-realistischen Literatur an. Er spricht von den nach 1900 geborenen Schriftstellern, die zu der sogenannten Zwischenkriegsgeneration gehören (Friedo Lampe, Manfred Hausmann, Horst Lange, Elisabeth Langgässer, Hermann Kasack, Marie Luise Kaschnitz und Anna Seghers). Magischer Realismus sei ein literarisches Hyperonym, das die unterschiedlichsten Werke und Schriftsteller innerhalb eines gemeinsamen Rahmens des humanistischen Bestrebens vereine. Pohl betont den humanistischen Aspekt solcher Literatur, die sich der Entmenschlichung und Gewalt aller Art gegenüber stellt. Ebenso wichtig ist seine Behauptung, dass man die Wirklichkeit nicht mehr auf eine objektive, rationale Art und Weise wahrnehmen kann, sondern nur auf einer

<sup>4</sup> Gerhart Pohls Aufsatz löste eine Debatte über die Urheberschaft des Begriffs Magischer Realismus in der Literatur aus. Johannes von Guenther behauptete, dass er eigentlich der „Vater“ des erwähnten Begriffs sei und dass er 1947 diesen Begriff im Zusammenhang mit der literarischen Schöpfung des russischen Lyrikers Alexander Block verwendete (Scheffel 35).

höheren Bedeutungsebene. Für diesen Philologen ist der Magische Realismus „eine besondere Form des Realismus“, die sich nicht nur in der Malerei, sondern auch in der literarischen Schöpfung seit den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts manifestiert (Pohl 650).<sup>5</sup> Der zwölfjährige Terror des Nationalsozialismus, währenddessen „statt der Wahrheit die Legende herrschte“ (Pohl 650) forderte viele Schriftsteller dazu auf, nach neuen Methoden literarischer Darstellung der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit zu suchen. Als Meisterwerk des Magischen Realismus sieht er Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom* aus dem Jahr 1947, der die erschreckende Erfahrung und Sinnlosigkeit des Zweiten Weltkrieges sowie die moralische Stumpfheit der Gesellschaft verarbeitet. Der Roman *Die Stadt hinter dem Strom* ist eine „großartige dichterische Vision alles Werdens, Daseins und Vergehens“ betont Pohl (653). Einer solchen Feststellung kann man ein wichtiges Merkmal entnehmen, das sich durch die Literatur des Magischen Realismus zieht - Universalität und ihre zeitlose Komponente. Magischer Realismus „zeigt treu die greifbare Wirklichkeit, die sie gleichzeitig an jene Wirklichkeit bindet, die gegenstandslos, irrational und metaphysisch ist“ (Pohl 652). Infolgedessen umfasst sie nicht nur die Oberflächenrealität, sondern vertieft sich in das Wesen des Seins, der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Weltordnung.

Die Überlegungen über den Magischen Realismus werden im Jahr 1949 fortgesetzt. In seinem Vortrag *Über den Magischen Realismus in der heutigen deutschen Dichtung* stellt Leonard Forster die Einheitlichkeit der philosophischen Einstellung fest, nach der „der Mensch von heute nicht mehr in der Lage ist, die Naturkräfte, die er durch die angewandte Naturwissenschaft erschlossen hat, zu meistern“ (86). Forster definiert den Magischen Realismus als „Gesinnung der Gegenwartsliteratur gegen die Technisierung der Welt innerhalb der Moderne“ (90). Dabei belegt er seine These durch Textanalysen von Werken Ernst und Friedrich Georg Jüngers, Elisabeth Langgässers und Günter Eichs. Ernst Jüngers Roman *Auf den Marmorklippen* (1939) zählt Forster zum „vornehmsten Werk des Magischen Realismus“ (90). Indem Forster „die stereoskopische Wahrnehmung der Dinge“ erwähnt, weist er auf eine besondere Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung hin, die alle Wirklichkeitsebenen umfasst (tatsächliche, paradigmatische), die als solche zum integralen Bestandteil der neuen literarisch-künstlerischen Form wird (88). Es handelt sich um eine Darstellung der elementaren Tiefe mit den Mitteln des Realismus, um „das

<sup>5</sup> Unmittelbar nach der Veröffentlichung des Aufsatzes entwickelte sich eine Debatte über den Magischen Realismus. Bernhart Sieper sprach dem Begriff jeden Wert ab und schätzte ihn als „unglücklich gewählt“ wegen seiner sich widersprechenden Elemente „magisch“ und „realistisch“. Dagegen erkannte Klaus Hermann eine „schöpferische Syntese“ zweier kontradiktorischer Begriffe und betonte, dass den magischen Realisten „der Wille nach dem Aufbau einer besseren Welt und Wirklichkeit“ gemeinsam ist (Kirchner 23).

gleichzeitige Erfassen von Oberfläche und Tiefe“ (Forster 89). Trotz dieser Argumente gewinnt auch hier der mit dem Begriff Magischer Realismus bezeichnete Gegenstand keine deutlichen Konturen.

Die Diskussion über den literarischen Magischen Realismus setzt 1970 der tschechische Germanist Ludvík Václavek in seinem Aufsatz *Der deutsche magische Roman* fort. Auf der gleichen Linie wie Theoretiker vor ihm sieht Václavek den Magischen Realismus in reaktiver Verbindung mit der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit der späten 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. Václavek weist indirekt auf latente gesellschaftspolitische Tendenz des Magischen Realismus hin:

„Es handelt sich um keine Flucht vor der Welt, sondern um eine polemische Reaktion auf die Realität des gesellschaftlichen Lebens, um einen aggressiven Selbstaussdruck und die Suche nach einem Ausweg. (...) Dieser Roman ist aktivistisch im pazifistischen Sinne.“ (Václavek 144)

Wichtig ist Václaveks Feststellung, dass der Magische Roman seine Aufmerksamkeit auf die allmenschliche und aktuelle Problematik richtet, ohne sich dabei auf die okkulten Prosawerke zu beziehen. Die Erscheinung des Magischen Realismus sieht er als das Bestreben nach einer geordneten Welt, nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit und Harmonie. Er glaubt, dass in den magischen Romanen bestimmte gesellschaftliche Phänomene zum Ausdruck kommen, ohne dass sie explizit genannt werden, was auf eine parabolische Bedeutung solcher Werke hinweist. Wie Theoretiker vor ihm, behauptet der tschechische Germanist, dass der Magische Realismus keine kohärente chronologische oder thematische Einheit darstellt. Es geht um die einzelnen Schriftsteller und um ihre einzelnen Werke, die im künstlerisch-idealistischen Sinne verwandt sind und die gleiche poetische Grundlage haben. Die gemeinsame Grundlage der magisch-realistischen Romane bildet die Auffassung solcher Prosawerke als eine Art Konfrontation mit der Welt und der soziopolitischen Wirklichkeit der modernen Menschheit. Das magische, irrationale Element in diesem Konzept sieht Václavek als ein Ausdruck des humanistischen Bestrebens, denn „der Irrationalismus rettet das Menschliche, wo der Rationalismus - oberflächlich, zivilisatorisch - den Menschen deformiert und konformiert“ (155). Als Vertreter des magischen Romans gibt Václavek den Österreicher Gustav Mayrink (der Roman *Der Golem*, 1915) und dessen Landsmann Franz Spunda (der Roman *Devachan*, 1921) an. Es ist dabei interessant, dass Václavek im Unterschied zu anderen Theoretikern, die über eine neue Realismusform sprechen, den Magischen Roman in enger Verbindung mit dem Expressionismus sieht und in seinem Aufsatz über eine besondere „Derivation des Expressionismus“ schreibt (154).

In seinem Buch *Der Nullpunkt* (1971) verbindet Volker Christian Wehdeking den Magischen Realismus mit der deutschen Nachkriegsliteratur und den

Werken von Alfred Andersch, Hans W. Richter, Günter Eich und Heinrich Böll. Es handelt sich um Schriftsteller, die auf der Suche nach einem entsprechenden Verarbeitungsverfahren der aktuellen gesellschaftspolitischen Wirklichkeit waren - „Krieg und Kriegsgefangenschaft, Zerstörung der deutschen Städte und Hoffnung auf ein besseres Europa“ (Wehdeking 136). Die erwähnten Schriftsteller, versammelt um die Zeitschrift *Der Ruf*, betonten die existenzielle Perspektive der Nachkriegsliteratur. Neben dem Expressionismus, Realismus und Surrealismus bemerkt Wehdeking eine Literatur, die er als magisch-realistisch bezeichnet und sie in Alfred Anderschs Gedicht *Erinnerung an eine Utopie* (1959/60) erkennt. Alfred Anderschs Schöpfung sieht Wehdeking als „Synthese von Sozialismus und Freiheit“, als „einen Protest gegen die Entmenschlichung, die durch die Herrschaftsdoktrin des Systems“ verursacht ist (141). Die Schriftsteller des Magischen Realismus sind „engagierte Schriftsteller, die nicht kapitulieren“, die „den Zweifel an der herrschenden Ideologie äußern“ und „engagiert die Gegenwart darstellen“ (Wehdeking 141). Überzeugt davon, dass die Literatur und die gesellschaftliche Wirklichkeit durch einen unauflöselichen Faden verbunden sind, betont Wehdeking, dass die Themen aus der Trümmerliteratur nach 1952 ihre Aktualität zu verlieren begannen, bis 1960, als sie wieder in der Literatur vorkamen, in einer anderen, magisch-realistischen Darstellungsweise.

### Typische Merkmale des Magischen Realismus

Den Höhepunkt der germanistischen Überlegungen über den erzählerischen Magischen Realismus stellt bis jetzt die Studie des zeitgenössischen Literaturhistorikers Michael Scheffel dar, die unter dem Titel *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung* (1990) veröffentlicht wurde. Erst Scheffel gibt klare Konturen des Magischen Realismus innerhalb der deutschsprachigen Literatur. Die Philologen vor ihm beschäftigten sich mit dem chronologischen, kulturpolitischen und historischen Kontext seiner Entstehung, allerdings können wir in solchen Texten keine konkreten Merkmale des Magischen Realismus finden.

Aus der literarischen Produktion Deutschlands zwischen 1917 und 1956 greift Scheffel Werke heraus, die er anhand eines werkimmanenten Ansatzes als magisch-realistisch charakterisiert. Unter dem Konzept des Magischen Realismus werden folgende Autoren und ihre Werke zusammengefasst: Hermann Kasack (*Die Stadt hinter dem Strom*, 1947), Ernst Kreuder (*Die Gesellschaft vom Dachboden*, 1946), Horst Lange (*Schwarze Weide*, 1937), Friedo Lampe (*Am Rande der Nacht*, 1933), Elisabeth Langgässer (*Das unauslöschliche Siegel*, 1946), Martha Saalfeld (*Pan ging vorüber*, 1956), Ernst Jünger (*Das abenteuerliche Herz*, 1929) und Wilhelm Lehmann (*Die Bilderstürmer*, 1917). In allen untersuchten Texten sind dabei chiffrierte Hinweise auf die politische und soziale Wirklichkeit der Zeit evident.

Bedenkt man, dass im Zentrum Scheffels Betrachtungen das erzählerische Werk von den Zwanzigern bis in die fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts steht, sollte an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass nach den führenden nichtdeutschen Theoretikern des Magischen Realismus (L. P. Zamora, S. Menton, W. Faris, A. Chanady, I. Guenter, M. A. Bowers), zu den Vertretern des Magischen Realismus im deutschsprachigen Gebiet auch Günter Grass mit seinem Roman *Die Blechtrommel* (1959) sowie der Schriftsteller Patrick Süßkind und sein Roman *Das Parfum* (1985) gehören. Nach Angaben von Irene Guenther können Franz Kafka, Ernst Jünger, Heimito von Doderer, Hermann Kasack, aber auch Thomas Mann, Alfred Döblin, Franz Werfel und Robert Musil den deutschsprachigen Vertretern des Magischen Realismus zugeordnet werden (60). Jedoch sollte die Validität einer solchen Zuordnung an einzelnen Beispielen geprüft werden. Das Angegebene weist auf die fluide Bedeutung dieses Begriffes hin sowie auf den attraktiven „Klappentextcharakter“ der Bezeichnung, auf den auch Scheffel selbst im Vorwort seiner Studie hinweist (1).

Die Charakteristik der magisch-realistischen Literatur ist ein besonderer Inhalt der Erzählstruktur.<sup>6</sup> Ein solcher Inhalt bedeutet die Einführung des fantastischen Phänomens, der magischen Fähigkeit oder Erscheinung in die Erzählwelt. Dabei kann der fantastische Moment nicht aufgrund rationaler oder psychologischer Prozesse erklärt werden, sodass die Grenze mit dem Fantastischen sehr brüchig ist. Allerdings bezieht sich die neu geschaffene Welt nur auf ein System der Wirklichkeit – das Unsere, das Menschliche, das Alltägliche. Im Gegensatz zu der fantastischen Literatur ist das fantastische Element perfekt in die Welt der alltäglichen Erfahrung und der sinnlichen Wirklichkeit integriert und wird fraglos als solches angenommen. Trotz des fantastischen Elementes zeigen die Diskurse des Magischen Realismus einen hohen Grad an Homogenität und Stabilität, die für den literarischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts charakteristisch sind. Die ideologische Prämisse der magisch-realistischen Werke setzt das Dasein des fantastischen Elementes in den Umständen der alltäglichen, tatsächlichen Wirklichkeit voraus, sodass die Diffusion dieser zwei scheinbar unvereinbaren Aspekte auf einen höheren Sinn gerichtet ist. Auf diese Weise wird das irrationale Element zu einem legitimen, integralen Bestandteil der rationalen Wirklichkeit.

Ein weiteres Merkmal ist die zeitliche Allgemeinheit und Universalität der magisch-realistischen Diskurse. Die Zeit im gewöhnlichen Sinne existiert im Magischen Realismus nicht, denn die Handlung ist zeitlos gestaltet und auf das ewige Wiederholen gerichtet. Eine ähnliche Ungenauigkeit gilt auch für die Motivation der Ereignisse innerhalb der Erzählwelt. Viele Segmente der Handlung bleiben ungeklärt und werden fraglos als solche rezipiert.

---

<sup>6</sup> Die Angaben in diesem Kapitel basieren auf Scheffels Studie, sofern nicht anders angegeben ist.

Scheffel weist auf einen besonderen atmosphärischen Hintergrund des magisch-realistischen Diskurses hin. In solchen Romanen und Erzählungen herrscht die Atmosphäre „einer historischen Zeit der Unordnung“, der „Feindseligkeit“, des „Bruderkampfes“ und der „Gewalttat“ (Scheffel 89). Ein weiteres Merkmal ist die Neigung zum Detail. Der Rezipient trifft auf eine „detaillierte Beobachtung und Beschreibung der Sachlichkeit“ (Roh 96). Ein wichtiges Merkmal ist auch ein dominantes Bestreben des Schriftstellers beziehungsweise des Prosahelden nach Wiederherstellung der Ordnung, Stabilität, Gesetzmäßigkeit, der Harmonie und des Sinns in der zerstörten Stabilität der menschlichen Ordnung.

Auf der gleichen Linie verweist Scheffel, wie Kritiker vor ihm, auf den gesellschaftspolitischen Zusammenhang des Magischen Realismus. Er vertritt die Auffassung, dass das schnelle Nacheinander ganz verschiedener Staats- und Gesellschaftsformen, verbunden mit zwei Weltkriegen und anschließend völlig neuer Gestaltung der politischen Geographie, es der um die Jahrhundertwende geborenen Generation schwer gemacht hat, sich in der Wirklichkeit auf Dauer einzurichten. In seiner Untersuchung stellt der deutsche Philologe eine grenzenlose Unordnung als Folge des dualistischen Weltbildes rational -irrational fest, die meist durch einen offen ausgetragenen Konflikt (Krieg, Identitätskrise, Nationalitätenkonflikt) zutage tritt und in der Literatur ihren Niederschlag findet. Scheffel betont, dass die magisch-realistische Literatur eine ungreifbare Wirklichkeit zum Thema hat. Es handelt sich um eine komplexe gesellschaftspolitische Wirklichkeit, die alternativer Formen der Darstellung bedarf.

Die Fähigkeit eines literarischen Werkes, die Überprüfung und die emotional-gedankliche Welle auszulösen, stammt von der magisch-realistischen Organisation der Handlung. Dementsprechend nimmt in der Erzähltechnik des Magischen Realismus das poetische Prinzip der Relativierung die zentrale Rolle ein. In erster Linie geht es um die Relativierung der Wahrheit und der Wirklichkeit. Eine solche Relativierung lenkt das Bewusstsein der Rezipienten und führt zum erneuten Überdenken der festgelegten Wahrheiten und bewirkt eine emotionale und kognitive Distanz. Es handelt sich um den subversiven und transgressiven Aspekt des Magischen Realismus, dessen Wesen darin liegt, dass wenn einmal die Kategorie der Wahrheit in Frage gestellt wird und die Kategorie des Wirklichen verdreht wird, die Grenzen anderer Kategorien - wie ontologische, politische oder geografische - auch in Frage gestellt werden. Dem Leser wird demgemäß die Unbestimmtheit der Kategorie des Wirklichen bewusst und somit werden die Annahmen des Wahren verschwommen und brüchig. In diesem Sinne untergräbt die magisch-realistische Erzählstruktur die etablierten Muster der Wirklichkeitswahrnehmung und ermutigt den Rezipienten, über die Werturteile sowie über Relativität und Notwendigkeit des Systems nachzudenken. Im Einklang mit diesem Gedanken bedeutet der subversive Aspekt des Magischen Realismus die Behandlung des magischen und realen Elementes der Handlung

auf einer gleichwertigen Ebene, sodass sie sich gegenseitig aufheben, indem die Kategorie des Wirklichen in Frage gestellt wird. Auf der anderen Seite kann man den Magischen Realismus auch als transgressiv bezeichnen, da er über die Grenze des Realen und Fantastischen hinausgeht und eine Kategorie des „Magisch-Realen“ bildet. Dank seiner narrativen Struktur wird die erzählerisch-technische Darstellung ad absurdum geführt, mit dem Ziel, beim Leser Skepsis und Misstrauen dem Erzähler gegenüber zu erregen, wobei es deutlich wird, dass selbst der Begriff des Wirklichen doppelbödig ist. Die magisch-realistische Erzählstruktur fördert den Leser, sich über die Ereignisse zu erheben, sie aus der Position des Außenstehenden neu zu bedenken und am Erkenntnisprozess teilzunehmen. Mit seiner subversiven Kraft liefert Magischer Realismus den Raum für postkoloniale Themen und politisches Engagement. Die Schriftsteller wie Günter Grass, Marlen Haushofer, Gabriel G. Márquez, Salman Rushdie und Toni Morrison wenden in ihren Werken den Magischen Realismus mit der Absicht an, „die festen Kategorien der Wahrheit, Wirklichkeit und der Geschichte zu zerstören“ (Bowers 77).

Aufgrund Scheffels Studie lassen sich zusammenfassend folgende typische erzähltechnische Merkmale des Magischen Realismus innerhalb deutschsprachiger Literatur ableiten: direkter Bezug auf die Wirklichkeitsordnung der alltäglichen Welt (Referenzen der tatsächlichen Wirklichkeit), das Brechen der realistischen Form durch die Einführung des fantastischen Elementes (Angriff des Wunderbaren auf die Welt der Tatsachen), Allgemeinheit und Ungenauigkeit der Rahmenangaben, zeitlos-allgegenwärtige Perspektive, Dinglichkeit (Konzentration auf Detailbeschreibungen, wobei es sich meistens um den Blick in den Mikrokosmos der Natur handelt), herrschende Motive der Bedrohung oder Morbidität, ein Zug zum Statischen, Miniaturhaften und Idyllischen, nicht-lineare Erzählstruktur, Verzicht auf subjektive und persönliche Themen, gesellschaftspolitischer Hintergrund des Erzählten, fehlende Sentimentalität, distanzierte Beobachtungsweise, das Relativierungsprinzip, Auseinandersetzung mit der Kategorie der Wirklichkeit, die als äußerst ambivalent und doppelbödig empfunden wird. Die sprachliche Ausdrucksweise ist dabei realistisch, nüchtern und minutiös.

### **Fazit**

Überblickt man die Forschungsliteratur, von der einleitenden Arbeit Franz Rohs (1923) bis zu Michael Scheffels ausführlicher Studie (1990), können bedeutende Schlussfolgerungen abgeleitet werden.

Der Magische Realismus wurde erstmals 1923 als kritisches Konzept der nachexpressionistischen Malerei Deutschlands erwähnt. Danach belebte sich der Begriff auch in der Literaturwissenschaft, besonders in der lateinamerikani-

schen Literatur, in der er seine volle Verwirklichung in den 50er und 80er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erlebte. Heute wird der Magische Realismus als universeller Erzählstil wahrgenommen. Trotz der Tatsache, dass der Begriff in Deutschland geprägt wurde, erlebte der Magische Realismus keine Etablierung in der deutschsprachigen Literatur, sondern wird in erster Linie mit der poetischen Wirklichkeitsdarstellung in der lateinamerikanischen, westafrikanischen und postkolonialen Literatur assoziiert.

All die, von denen der Begriff benutzt wird (innerhalb der germanistischen Betrachtungen), stimmen insofern überein, dass es sich beim Magischen Realismus um eine Form des Realismus handelt. Dies gilt mit der beschränkten Ausnahme von Ludvík Václavík, der in seinem Aufsatz über eine „besondere Derivation des Expressionismus“ spricht (154). Nach den Weltkriegern wird die romantische Lösung als zu spekulativ und rückwärts gewandt verworfen und wird unvertretbar. Abgelehnt wird auch ein Realismus, der die wirklichkeitstreue Darstellung der tatsächlichen Verhältnisse geben will, und vor allem die Übersteigerung dieses Stils im Naturalismus, der nach dem Vorbild der positivistischen Philosophie jede Metaphysik verwirft und die Dinge kausal zu erklären versucht. Die mathematisch-nüchterne Seite der Neuen Sachlichkeit sei auch ungenügend, um die komplexe gesellschaftspolitische Wirklichkeit einzufangen. Es bedeutete das Ende eines Realismus, der, wie Adorno schrieb, nur die Fassade reproduzierte.

Bemerkenswert ist, dass der Magische Realismus keine einheitliche Schule bzw. Bewegung konstituiert, sondern als Lösungsmodell individueller Schriftsteller verstanden werden muss. Unter dem Konzept des Magischen Realismus versteht man literarische Werke unterschiedlicher Autoren, unterschiedlichsten Inhalts, zu unterschiedlichsten Zeiten geschrieben. Allerdings lassen sich alle Werke aus den gleichen politischen und geistesgeschichtlichen Ereignissen erklären und allen Werken ist eine humanistische Aussagekraft sowie zeitkritische, orientierende und subversive Funktion immanent. Beim Magischen Realismus handelt es sich um keine literaturhistorisch etablierte Definition, wie etwa im Falle des Naturalismus, Expressionismus, und allen anderen -ismen, sondern um den Oberbegriff für eine Reihe von Autoren, die sich aufgrund ihrer Sprachästhetik und spezifischen Platzierung in der soziopolitischen Landschaft in einen lockeren Zusammenhang bringen lassen. Dem steht keineswegs entgegen, dass der Begriff Magischer Realismus in der deutschen Literaturgeschichte kaum Erwähnung findet.

Die soziopolitische Relevanz des Magischen Realismus steht im Vordergrund der Betrachtung. Aufgrund des verwendeten Textkorpus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass neue literarische Tendenzen das Ergebnis einer allgemeinen politischen und geistesgeschichtlichen Krise des frühen zwanzigsten Jahrhunderts sind. Die Wurzeln der Krise sind sowohl in der Neuorientierung der

gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zu Beginn des 20. Jahrhundert zu suchen, verstärkt durch die Weltwirtschaftskrise 1929 und den Zusammenbruch der Weimarer Republik als auch durch die zunehmende Technisierung und Verwissenschaftlichung des Lebens.

Man bemerkt ein zunehmendes Interesse an der literarischen Bedeutung des Begriffes innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft erst nach dem Zweiten Weltkrieg, denn sie in öffentlicher Diskussion zu klären, war während des Hitlerreichs unmöglich. Außerdem finden sich Auseinandersetzungen mit dem Magischen Realismus immer verstärkt nach Krisenzeiten. Auf diese Weise kann man die Erscheinung dieses Konzeptes nach dem Ersten Weltkrieg erklären, anschließend die Veröffentlichung Gerhart Pohls und H. W. Richters Aufsätze nach 1945 sowie ein erhöhtes Interesse für diesen Begriff in den 60er und 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts während des Kalten Krieges und der allgemeinen gesellschaftspolitischen Unsicherheit und Bedrohtheit. Bemerkenswert ist auch, dass die ausführlichsten Arbeiten zum Magischen Realismus von nichtdeutschen Theoretikern geleistet wurden (Menton, Bowers, Zamora, Faris, Reeds).

Der Magische Realismus lässt sich im Rahmen der deutschsprachigen Literatur in drei Phasen unterteilen. Für die Einen (Václavek, Forster, Scheffel) ist der Magische Realismus ein literarisches Konzept der zwanziger und dreißiger Jahre. Diese Phase ist durch Ernst Jünger, Gustav Mayrink, Franz Spunda, Wilhelm Lehmann, Horst Lange, Marie Luise Kaschnitz und Friedo Lampe exemplifiziert. Für die Anderen (Richter, Wehdeking, Scheffel) ist es eine besondere Darstellungsweise der unmittelbaren Nachkriegszeit. Als Vertreter in dieser Periode werden Herman Kasack, Ernst Kreuder, Elisabeth Langgässer und Eugen Gottlob Winkler genannt. Dabei ist die Rede von der sogenannten Zwischenkriegsgeneration, der um 1900 geborenen Schriftsteller. Mit einigen Ausnahmen handelt es sich interessanterweise um keine in den gängigen Literaturkanonen integrierten Autoren. Die dritte, bislang unerforschte Phase, folgt in den späten fünfziger und während der sechziger und siebziger Jahre und wird als „Alternative zu den Existenzängsten in der Folge des Kalten Krieges und der atomaren Aufrüstung“ betrachtet (Menton 10). Das Erwähnte bestätigt den kausalen Zusammenhang zwischen den soziopolitischen Umständen und der literarischen Produktion des Magischen Realismus.

Obwohl durch die Poetik des Magischen Realismus geprägte Werke ein fantastisches Element in der Handlung beibehalten, kann eine deutliche Abgrenzung zum Bereich der Fantastik gezogen werden. Der wesentlichste Unterschied besteht darin, dass der erzählerische Magische Realismus weder in sich selbst Zweck findet, noch zur Unterhaltung dient. Das postmoderne Konzept hat eine klare Intention. Es richtet sich auf die Verarbeitung und Überwindung historischer Traumata, sodass wir es als eine Art engagierter Literatur im pazifis-

tischen Sinne betrachten können. Ihr Ziel ist es, den Rezipienten zu entzaubern, ihn zu erinnern, ihn zu ermahnen und zu warnen. Magisch-realistische Diskurse werden zu Metapher einer Zivilisation, die durch Irrationalität und Absurdität geprägt wird.

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der doppelbödigen gesellschaftspolitischen Wirklichkeit ist der zentrale Aspekt des Magischen Realismus. Den Magischen Realismus kann man als eine besondere Darstellungsform der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit verstehen oder als eine Allegorie der Wirklichkeit, in jenen historischen Zeitpunkten, in denen die Techniken des traditionellen Realismus an ihre Grenzen stoßen. Magischer Realismus taucht tief in das Wesen der Dinge ein und beleuchtet breit die doppelbödige und oft widersprüchliche gesellschaftspolitische Wirklichkeit.

#### Literatur:

- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.
- Forster, Leonard. „Über den Magischen Realismus in der heutigen deutschen Dichtung“. In: *Neophilologus*. 49, 1950. 86-99.
- Gilbert, Ketrin Everet und Helmut Kun. *Istorija estetike*. Beograd: Dereta, 2004.
- Guenther, Irene. „Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic“. In: *Magical Realism*. Durham: Duke University, 1995. 33-73.
- Kirchner, Doris. *Doppelbödige Wirklichkeit*. Tübingen: Stauffenburg Colloquium, 1989.
- Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered*. Philadelphia: The Art Alliance, 1983.
- Nünning, Ansgar. *Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Pohl, Gerhart. „Magischer Realismus?“. In: *Aufbau*. 8, 1948. 650-653.
- Richter, Hans Werner. „Literatur im Interregnum“. In: *Der Ruf*. 15, 1947. 10-11.
- Roh, Franz. „Magic Realism: Post-Expressionism“. In: *Magical Realism*. Durham: Duke University, 1995. 15-31.
- Scheffel, Michael. *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Colloquium, 1990.
- Václavek, Ludvík. „Der deutsche magische Roman“. In: *Philologica Pragensia*. 8, 1970. 144-156.
- Wehdeking, Volker Christian. *Der Nullpunkt*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1971.
- Winter, Stefan. „Der magische Realismus und die Dichtung Hermann Kasacks“. In: *Studia Germanica Gandensia*. 3, 1961. 249-276.

**MAGICAL REALISM AS A MIRROR OF HISTORICAL REALITY**

The subject of the paper is the estimation of Magical Realism theoretical frames and its function in presenting socio-political reality. Unlike the painting and literature of Latin America, Magical Realism was not completely embedded in German literature. The reason of that might lie in the contradiction of the very syntagm which makes any approach to it more difficult, or the political environment in which it was established. In the contemporary literary science the prevailing concept of Magical Realism is the one that concerns it to be a narrative mode of Hispano American, West African and postcolonial literature in general. The aim of the paper is to make this concept a more relative one, since the term itself was founded in Germany, and that it is possible to prove the existence an independent development of Magical Realism poetry within the literature written in German. Regarding the topic in this way, the basic hypothesis is that Magical Realism in literature is not predominantly a Latin American style but a universal literary style, which tries to present in an artistic way the complex socio-political reality at some specific historical moments when the techniques of traditional realism lose their expressiveness and power.

**Key Words:** literary science, Magical Realism, German literature, narrative style

## Modalitäten der Macht im deutschen Gegenwartsdrama am Beispiel von Rolf Hochhuths *Heil Hitler!*

---

Sonja Novak, Osijek, [snovak@ffos.hr](mailto:snovak@ffos.hr), [sonja\\_novak@hotmail.com](mailto:sonja_novak@hotmail.com)

**Abstract:** Was man unter politischem Theater zu verstehen hat, ist umstritten. Das politische Theater war schon immer eng und unmittelbar mit kritischen bzw. kritisierenden Darstellungen von Macht verbunden: von der altgriechischen Polis über den absolutistischen Staat bis zur neuzeitlichen bürgerlichen Republik. Dies veranschaulichen die deutschen Theaterklassiker wie Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Gallotti*, Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*, Johann Wolfgang von Goethes *Götz von Berlichingen*, u.a. Diese Machtdarstellungen erschienen in Form von Tragödien oder historischen Dramen und Macht war meistens in einer Figur verkörpert, der des Herrschers, der persönlich auf der Bühne auftrat. Friedrich Dürrenmatt hat in seinem Essay *Theaterprobleme* (1954) bemerkt, dass im 20. Jahrhundert Neuauffassungen der Macht notwendig sind, da sich die gesellschaftlichen Gegebenheiten stark verändert haben. Die heutige Macht sei unsichtbar, mechanisiert, abstrakt und gesichtslos, wie auch der heutige Staat. Daraus ergibt sich die Frage, wie heutzutage Macht im Drama dargestellt wird. Die Arbeit zeigt am Beispiel von Rolf Hochhuths Tragikomödie „*Heil Hitler!*“, wie Macht im Kontext des modernen politischen Theaters entkörperlicht, entmenschlicht und sogar verspottet wird.

**Schlüsselwörter:** Macht, Tragödie, politisches Theater, Rolf Hochhuth

### 1. Einführung

Siegfried Melchinger definiert das politische Theater als Theater mit sozialpolitischer Thematik. (vgl. 43) Jan Deck bietet die folgende Definition im einleitenden Teil des Werks *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*: „Politisches Theater heißt (...) das theatrale Aufarbeiten politischer Themen.“(11) Die Liste der Themen, die als politisch bezeichnet werden können, ist lang. Dazu gehören z. B. Wirtschaft, Innen- und Außenpolitik, Kritik an gesellschaftlicher Ordnung, Herrschaftsform und -system, Umweltschutz, soziale Fragen und Probleme, Geschlechterpolitik usw. Darüber hinaus und ohne Ausnahme war im politischen Theater auch schon immer Kritik an Macht präsent. Als Beispiele in der Theatergeschichte

kann man sowohl antike Klassiker wie Aischylos' *Oresteia* und Sophokles' *Antigone* als auch die deutschen Theaterklassiker nennen, von denen beispielsweise u.a. Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Gallotti*, Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*, Johann Wolfgang von Goethes *Götz von Berlichingen* zu erwähnen sind. Dies veranschaulichen noch ausgeprägter die moderneren Formen des politischen Theaters wie dasjenige von Erwin Piscator und Bertolt Brecht, das dokumentarische Theater von Rolf Hochhuth und Peter Weiss oder die DDR-Dramatik von Heiner Müller, Volker Braun und Peter Hacks. Diese Nachkriegerscheinungen und Neuformulierungen des (größtenteils historischen) Dramas im 20. Jahrhundert sind ausdrücklich politisch zu beschreiben. Die Beispiele von Machtdarstellungen, die vor dem 20. Jahrhundert erschienen sind, kamen in Form von Tragödien vor und die neueren Machtdarstellungen erscheinen oft in Mischformen, z. B. in Tragikomödien. Die These der vorliegenden Arbeit bezieht sich auf Dramen, die etwa seit dem Ende des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart (vgl. Haas) entstanden sind, mit besonderer Berücksichtigung des Stücks von Rolf Hochhuth „*Heil Hitler!*“. Darüber hinaus wird im Beitrag betrachtet, wie man die Macht im Gegensatz zu früheren Theatertexten darstellt bzw. zu welchen (Ver-)Wandlungen es in der Darstellung von Macht gekommen ist. Die Macht wird im zeitgenössischen Drama nicht personifiziert, sondern entkörperlicht und entmenschlicht und sie wird manchmal noch dazu, wie in dem Falle von Hochhuths Stück, verlacht.

### 1.1. Was versteckt sich hinter dem ‚politisch‘ engagierten Autor Rolf Hochhuth?

Hochhuth wird oft als ein politischer Autor bezeichnet. Seine Persönlichkeit war vom Anfang seiner Schriftstellerkarriere an mit Skandalen verbunden. Dies hatte mit seinem Erstlingswerk und zugleich bekanntestem Stück *Der Stellvertreter* begonnen. Interessanterweise beschreibt Andreas Quermann diesen Skandal nicht als einen Theaterskandal bzw. Skandal im Theater, sondern als einen durch das Theater ausgelösten Skandal, der schnell dem Stück entwachsen sei. (vgl. Neufert: 14)

Der Tagungsband *Rolf Hochhuth: Theater als politische Anstalt* beschäftigt sich mit den politischen Aspekten in Hochhuths Theaterwerken. Schließlich ist Hochhuth für sein politisches Theater bekannt, besonders was seine jüngsten Stücke angeht (vgl. Schalk, Ueding). Sven Neufert zitiert Hochhuth, der die eigene Literatur als „Plädoyer für den Einzelgänger“ (11) beschreibt und Neufert nennt diese Literatur „non-konform“ und „Sand im Getriebe von Machtapparaten, die dessen Eigensinn zu eliminieren suchen.“ (ebd.) Diese Merkmale sind einem politischen Theater zuzuschreiben, weil sie sich dabei mit dem herrschenden politischen System auseinandersetzen. Darüber hinaus beziehen sich Hochhuths

Dramen in großem Maße auf den Zweiten Weltkrieg, d.h. man kann sie auch als historisch beschreiben (*Wessis in Weimar, McKinsey kommt, Soldaten, Sommer 14, Hitlers Dr. Faust* sowie auch sein neueres Stück „*Heil Hitler!*“ aus dem Jahre 2004). Neufert bemerkt, dass „[v]iele Dramen Hochhuths zudem krisenhafte Situationen dar[stellen], in denen Gruppen oder einzelne Individuen glauben, der Staat habe sein Gewaltmonopol verwirkt, da er nicht mehr ausreichend legitimiert sei oder unrechtmäßig handle“ (Neufert, 18). Dies entspricht Hochhuths eigener Auffassung über die Funktion der Literatur, die er als Widerstandsmöglichkeit des Einzelnen gegenüber der Macht ansieht. Mit der Behauptung „[d]er Mensch ändert sich nicht von Grund auf“ nähert sich Hochhuth (1965, 485) der pessimistischen Weltanschauung von Friedrich Dürrenmatt und zugleich zum Brechtschen Optimismus, demzufolge Literatur den Menschen verändern kann. So können Hochhuths isolierte Gestalten wie Dürrenmatts „mutige Menschen“ (1998, 63) beschrieben werden, die „die schlimmstmögliche Wendung“ (ebd., 208) geschehen lassen. Anhand dieser Auffassung, die Literatur solle engagiert sein, wie auch anhand Hochhuths Hauptbeschäftigung mit dem Zweiten Weltkrieg kann man schlussfolgern, dass seine neueren Dramen sowohl als politische als auch historische Dramen beschrieben werden können, in denen er auf dokumentaristische Genauigkeit beharrt. Seine Beschäftigung mit dem Zweiten Weltkrieg und seine Auseinandersetzung mit dem NS-Regime sind nicht nur politisch, sondern auch objektiv, historisch und dokumentari(sti)sch. Sein Drama wirkt in diesem Sinne als Mittel zur Vergangenheitsbewältigung und sozialen Katharsis.

Ferner bedient sich Hochhuth einerseits Dürrenmatts bevorzugter Theaterform, der (Tragi)Komödie und charakterisiert seine Hauptgestalt in Dürrenmattscher Manier, indem er den Herrscher verspottet und die Macht dem Einzelnen zuschreibt, der gegen das System kämpft, was Dürrenmatts Gestalten wie Akki in *Ein Engel kommt nach Babylon*, Romulus in *Romulus der Große*, Möbius in *Die Physiker*, usw. machen. Zur gleichen Zeit ermöglicht Hochhuth dem Einzelnen eine aktive Teilnahme an Durchführung von Veränderungen in der Gesellschaft, ähnlich wie Brecht. Letztendlich scheitert aber Hochhuths Individuum wie auch in „*Heil Hitler!*“, wo den Protagonisten Till der Wunsch nach Rache dazu treibt, ein Mörder zu werden, weil er sich nicht ändern kann und ihn die Macht selbst übernimmt. Dies unterstützt Hochhuths These über die Unveränderbarkeit des Menschen.

## 2. Die Veränderungen von Modalitäten der Macht im Drama

In den klassischen zum Kanon gehörenden Werken wurde die Macht bzw. das herrschende politische System in einer Gestalt personifiziert – von Sophokles' *Antigone* über Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Gallotti* bis zu Christian

Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* oder Franz Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*, um nur einige Beispiele zu nennen. In diesen Werken wird Macht in einer Figur verkörpert, d.h. alle diese als Machtträger definierte Gestalten treten als Figuren persönlich auf der Bühne auf: in *Antigone* wird Macht in König Kreon verkörpert, dem Antigone Widerstand leistet; in Lessings *Emilia Galotti* verkörpert der Prinz Hettore Gonzaga die Macht und das herrschende System; genauso sind auch der Herzog Theodor in Grabbes gleichnamigem Schicksalsdrama und Kaiser Rudolf II in Grillparzers *Bruderzwist* die Machtträger. Die Charakterisierungen dieser Gestalten enthalten eine kritische Komponente, aber diese Figuren werden immernoch als gemischte Charaktere dargestellt, d.h. als Menschen mit sowohl guten als auch schlechten Eigenschaften. Den Unterschied zwischen dem antiken und modernen Theater sieht Melchinger in der Tatsache, dass im modernen Theater, der gewöhnliche Mensch die Rolle des Helden übernommen hat und identifiziert Georg Büchners *Woyzeck* als den Anfang des neuen politischen Theaters. (vgl. Melchinger 43)

Die Gattung, in der Macht auf die obengenannte Weise dargestellt wurde, ist bzw. war überwiegend, wenn nicht ausschließlich, die Tragödie. Um die Jahrhundertwende, im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, kam es aber zu einem Umbruch. Der Franzose Alfred Jarry hat mit seinem *König Ubu* einen großen Skandal verursacht ähnlich wie später Hochhuth mit seinem *Stellvertreter*, weil Jarry sich traute, einen König in einer absurden (Tragi)Komödie darzustellen. Jarrys Ubu wird als ein kleiner, feiger Spießler dargestellt, der ständig nach Macht hungert und dessen Charakterisierung ständig zwischen Hanswurst und groteskem Massenmörder schwankt. Ähnliches tat Frank Wedekind in seiner Tragikomödie *König Nicolo oder So ist das Leben*, wo sein König Nicolo seine Macht durch Eigennutz und Leichtlebigkeit verloren hat. Diese zwei Beispiele zeigen, dass die Herrscher im Theater von einem bestimmten Moment an immer lächerlicher und grotesker dargestellt werden. Friedrich Dürrenmatt hat in seinem Essay *Theaterprobleme* (1954) bemerkt, dass diese Neuauffassungen der Macht in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert notwendig sind, weil sich die gesellschaftlichen Umstände stark verändert haben:

Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos. Die Macht Wallensteins ist

eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken. (...) Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden (...) Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone. (Dürrenmatt 1998, 59-60)

Die Macht wird im Gegenwartstheater also nicht als eine menschliche Gestalt dargestellt. Michel Foucault erklärte schon in den 1970er Jahren wie nicht-personalisierte Strukturen der Normierung und Disziplinierung innerhalb der Gesellschaft wirken. Gilles Deleuze setzt nach Foucaults Tod mit den Beschreibungen der Kontrollmechanismen in der Gesellschaft fort. (vgl. 254f) Sie sprechen also über unsichtbare Mächte, die die Gesellschaft steuern und die nicht im Souverän verkörpert sind.

Darüber hinaus ist es wichtig zu erwähnen, dass man nach Dürrenmatts Meinung über die Mächtigen heutzutage nur noch lachen kann, anstatt sie zu bewundern:

Doch die Mächtigen sind die Clowns unter den Menschen, wenn auch die schrecklichen Clowns: durch ihre Macht sind sie von den Menschen und damit von ihren Opfern distanziert, getrennt, unmenschlich. Der Königsmantel ist das erhebenste Clownkostüm, das wir kennen. Darum ist die Einsamkeit König Philipps komisch und nicht tragisch, und darum ist das Unternehmen des Don Carlos, mit einem Clown die Welt zum Besseren zu wenden, eine Posse und nicht eine Tragödie. (Dürrenmatt 1998, 148)

Demnach kann die Macht in unserer Welt nur in einer Komödie, Posse oder Farce dargestellt werden. Dürrenmatt sagt: „Uns kommt nur noch die Komödie bei.“ (1998, 62) Dies entspricht auch Bachtins Theorie, dass das Lachen den Menschen vor Angst und Furcht rettet: „Das Lachen setzte im Gegenteil die Überwindung der Furcht voraus. Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“ (35) Das bedeutet, dass man über die Macht lachen kann, was also eine affirmative Funktion hat. Dies zeigt teilweise auch Hochhuth in seiner Tragikomödie „Heil Hitler!“.

### 3. Entkörperung und Entmenschlichung der Macht

In Hochhuths Irrenhaus-Komödie „*Heil Hitler!*“ findet die Handlung während des Zweiten Weltkrieges statt. Der 17-jährige Till simuliert eine Geisteskrankheit, bei der er ständig „Heil Hitler!“ ruft; er gibt vor, unter dem Tourette-Syndrom zu leiden. Sein Tourette-Syndrom manifestiert sich aber nicht dadurch, dass er Schimpfwörter ohne Kontrolle ausruft, sondern er stößt ständig den Gruß „Heil Hitler!“ schreiend aus und kann sich dabei angeblich nicht kontrollieren.. Er betrügt die Ärzte mit Hilfe seiner Mutter und gibt vor, er sei verrückt. Außerdem fordert er alle anderen um sich herum auf, so oft wie möglich den Nazi-Gruß auszurufen. Mit seiner angeblichen Geisteskrankheit kann sich der Junge dem Wehrdienst entziehen. Gleichzeitig will er so den Tod seines Vaters rächen, der wegen seiner Weigerung, den Hitlergruß zu sagen, im Konzentrationslager ermordet wurde. Die Ärzte in der Anstalt wissen nicht, wie sie Tills auch ihrer Meinung nach übertriebene Hitler-Verehrung behandeln sollen. Sie dürfen nicht sagen, dass dies übertrieben ist und dass er deshalb verrückt ist, sonst wären sie selbst als Verräter angezeigt, weil dieser Gruß von dem NS-Führer verlangt wird. Die Idee zum Stück kam Hochhuth angeblich, als er erfuhr, dass Hitlers Popularität auch vor Irrenhäusern nicht Halt machte und sich viele psychisch Kranke selbst für den ‚Führer‘ hielten.

Das Stück „*Heil Hitler!*“ ist bereits 2004 in dem Buch *Nietzsches Spazierstock* erschienen. Es sollte ursprünglich am 1. April 2006 zum 75. Geburtstag Rolf Hochhuths, später dann am 24. Juni im Nationaltheater Weimar uraufgeführt werden. Jedoch kam es zu Differenzen zwischen den Theatermachern und dem Autor. Hochhuth untersagte schließlich die Premiere, weil die beiden einzigen Naziverbrecher im Stück von Frauen gespielt werden sollten: Dafür habe es keine Gründe gegeben, bei den Nazis seien fast ausschließlich Männer an den Verbrechen beteiligt gewesen, sagte Hochhuth (vgl. Pilz o. S.). Dies spricht dafür, dass Hochhuth die wahre Nachahmung und Rekonstruktion der Geschichte sehr nahe am Herzen lag.

Der junge Till gibt vor, sich freiwillig zur SS anmelden zu wollen. Die Menschen in seiner Umgebung, die er kontrollieren will, vor allem sein Feind Rotter und die Ärzte, glauben, dass er tatsächlich verrückt ist: „ROTTER, *lacht, tippt an seine Stirn*: Du? – zur SS? Du: Sohn eines KZ-Insassen, den ich deshalb einweisen mußte, weil er noch stolz war, niemals Heil Hitler zu sagen! Sei froh, wenn du nit wehrunwürdig bist, die nehmen dich nie zer Elitetruppe.“ (Hochhuth 2004, 55) Das Vorspielen des Wahnsinns hilft ihm, die Ärzte und die Wärter von seiner Harmlosigkeit zu überzeugen. Dadurch wird er der Kontrolle über sie habhaft und kann die Ereignisse in die gewünschte Richtung steuern. Und diese Richtung ist Rache für den Tod seines Vaters.

Der NS-Führer selbst erscheint nie im Stück, sondern nur sein Bild bzw. sein Porträt. Der Blockwart Rotter klagt Till an, Rotters Porträt des Führers gestohlen zu haben.

ROTTER: Halt – was für ein Bild isst das?

*Es ist groß wie ein Schild, halb so hoch wie Rotter, der es vor sich her ins Zimmer trug – eine umgerahmte Pappe. Hitler noch im biergelben Parteirock, das große Plakat: „Wir sagen Ja zum Führer“, das nach der Okkupation Österreichs in jedem Lokal, in jeder großen Firma aufgehängt werden mußte...*

TILL: Richtig, tragen Sie's in den Keller. Wäre ja entsetzlich, wenn das mitverbrennte.

ROTTER: Du hast in meiner Gartenlaube das Führerbild geklaut! (...) TILL: Ich? – das Führerbild? Sie *haben's* ja, Herr Studienrat, hätte ich's geklaut – hing's über meinem Bett!

ROTTER: (...) dies Bild zum Hohn gehängt! *Rotter hat das Hitlerplakat herumgedreht, hält die Pappe hoch und man liest, sauber in Druckbuchstaben: Seit gestern durchgehend geöffnet! (...) der Sohn von dem KZler verhöhnt den Führer mit dem Spruch! (Hochhuth 2004, 56)*

Sie streiten darüber und Rotter fühlt sich vom Jungen körperlich bedroht. Obwohl Till tatsächlich den Diebstahl begangen hat, verneint er dies vor den Ärzten und gibt weiter vor, verrückt zu sein. Das Bild stellt für den Blockwart ein Zeichen der Liebe gegenüber seinem Führer dar, und durch den Besitz seiner Abbildung ergreift Rotter wenigstens einen kleinen Teil der Macht oder zeigt, dass er dieser Macht angehört.

Ferner manifestiert sich Macht in einem Satz bzw. in der Begrüßung „*Heil Hitler!*“ Die ständige Wiederholung des Grußes wurde von Till ins Satirische, sogar Groteske getrieben: TILL: (...) Und gehen Sie jetzt in den Keller, sonst erstatte ich Anzeige, wie sich das gehört. Sie dringen hier ein, Sie sagen nicht Heil Hitler und hindern mich, den Schutzraum aufzusuchen.“ (54) Dies wiederholt sich ständig und Till droht mit Schlägen allen, die nicht jedes Mal beim Betreten des Zimmers „Heil Hitler!“ ausrufen. Bald klagt er wieder Rotter an: „*Sie [H. i. O.] sind, Herr Studienrat, hier eingedrungen und sagen nicht ‚Heil Hitler‘ Sie [H. i. O.] verwehren mir den Zugang in den Keller, weil ich das Führerbild gestohlen hätte – und tragen's selber in der Hand. Singen Sie jetzt, sofort... (Hochhuth 2004, 57)*

Sein Schauspiel für Rotter und die Ärzte ermöglicht es Till, seine Pläne zu verwirklichen: sich an Rotter zu rächen und zu vermeiden, in die Armee bzw. zur Wehrmacht einberufen zu werden. Rotter selbst wiederholt ständig, Till sei verrückt, hat aber zur gleichen Zeit Angst vor ihm und ist vorsichtig, da Till körperlich viel stärker ist als er:

*Er hat den Rotter mit einem Griff in dessen Kragen wie einen leichten Gegenstand in die Ecke ‚gestellt‘ – hat die Geige ‚angelegt‘ und fiedelt den Song, der während der Hitlerzeit, als Anhängsel zur ersten Strophe des Deutschland-Liedes, Bestandteil der Nationalhymne war. (...) Er schreit das heraus – dann tritt er den Denunzianten seines Vaters in den Hintern, bis der anfängt zu singen (...) Rotter ist tatsächlich, im Gefühl mit einem Wahnsinnigen in vier Wände eingesperrt zu sein, gehorsam singend und marschierend und den Arm erhoben zum ‚deutschen Gruß‘ um den Eßzimmertisch marschiert. (Hochhuth 58)*

An körperlicher Kraft überlegen, aber anscheinend schwachsinnig, gelingt es Till, Rotter nach und nach einzuschüchtern, besonders wenn sie alleine auf der Bühne sind. Vor den anderen Figuren spielt Till den Unschuldigen und Wahnsinnigen, so dass z. B. die Ärzte keine Angst vor ihm haben und ihm sogar vertrauen. Sie lassen ihn andere Insassen ‚erziehen‘ und ihnen richtiges Begrüßen mit dem Satz „Heil Hitler!“ beibringen. Zugleich ist der Gruß, wenn von den anderen geäußert, eine Äußerung der Zugehörigkeit zur und Anerkennung der Macht. Bald erweist sich, dass der Gruß auch ein Versuch ist, die Illusion, dass die Deutschen als Sieger aus dem Krieg hervorgehen können, aufrechtzuerhalten, während die Bomber die Stadt ständig überfliegen und die Städte in der Umgebung zerstören. Man nimmt es Till sogar nicht übel, wenn er Witze über den NS-Führer erzählt:

als die Marken eingeführt wurden, die der Kopf des Führers zierte, da sagte einer bei der Post, der hinten an den Marken leckt und sie dann abzustempeln hat... TILL *macht das vor, leckt, dann schlägt er kräftig mit der Faust auf den Schreibtisch*: Jetzt könne er endlich – täglich den Führer tausendmal im Arsch lecken und auf den Kopf schlagen! Doch wo der Führer anfängt, da hört der Spaß auf. (Hochhuth 95)

Er darf den mächtigen Führer verspotten und auslachen, nur weil man glaubt, er sei irrsinnig. Genauso wie in Wedekinds *König Nicolo* hat der Hofnarr recht, indem er die Wahrheit sagt und er ist der Einzige, der über den Mächtigen spotten darf. Dies entspricht auch der Auffassung von Dürrenmatt und Bachtin, dass die Macht in der Gegenwart grotesk und karnevalisiert ist.

Die Gesichtslosigkeit der Macht wird bestätigt durch die Tatsache, dass als Todesursache von Tills Vater eine Blinddarmentzündung angegeben wurde. Als Tills Mutter dies mit der Behauptung bestreitet, ihr Mann habe vor vielen Jahren an einer Appendektomie gelitten, antwortet ihr der Geheimrat, es handle sich um einen „Irrtum der Verwaltung.“ (Hochhuth 2004, 85)

Eine Manifestation der Macht, aber immer noch nicht die Macht selbst, wird darüber hinaus im Stück durch untergeordnete Kleintyrannen dargestellt,

was wiederum eine Darstellung der Macht in Dürrenmattscher Form ist. Er stellt nämlich fest, „Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone.“ (Dürrenmatt 1998, 60) In Hochhuths Tragikomödie manifestiert sich Macht auf diese Weise durch die Gestalten der zwei als „Bullen“ bezeichneten Personen, die den jüdischen Dichter van Hoddis verhaften, sowie durch den Blockwart Rotter, dessen Position im Machtsystem durch die Lieferung von Informationen an seine Übergeordneten gesichert ist. Rotter droht Till: „Dich krieje ich – genau wie deinen Vadder, der hat au’ gelacht – biß daß ich dafor sorchte daß er nun gar nüscht mehr zu lachen hat.“ (Hochhuth 2004, 54) Die sogenannten Bullen, die den Dichter Jakob van Hoddis entführen, werden als ungebildete Dummlinge dargestellt:

*BULLE 1, während er das Gedichtbändchen analphabetisch blöde mehr übersieht als ansieht, zweifellos hat er niemals seit seinen Volksschuljahren ein Gedicht auch nur irgendwo gesehen, geschweige denn gelesen: Wie haben doch klipp und klar die Aufgabe, ein Davidsohn ist bei Auflösung des jüdischen Altersheims in Bendorf-Sayn hier bei Ihnen eingewiesen!“ (Hochhuth 2004, 129)*

Sie wirken als das krude Werkzeug der Macht, das die Aufgabe hat, das Menschlichste, wie es die Kunst ist, wegzuschaffen, ohne dass sie sich dafür rechtfertigen müssen bei denen, die vor ihnen hilflos sind, wie im Falle von van Hoddis oder Frau Doktor. Sie müssen beispielsweise gar nicht auf die Fragen der Ärztin in der Anstalt antworten und nehmen überhaupt nicht in Acht die Beweise, die sie vor sie setzt, dass es nicht um die gesuchte Person handelt. Sie sind von ihren Übergeordneten ermächtigt und berechtigt worden unbefragt und als die verlängerte Hand der Macht unbeschränkt zu handeln. Dabei drohen sie mit einer Gewalt, die höher als sie selbst steht, als die Frau Doktor die Entführung des Dichters zu verhindern versucht: „BULLE 1: (...) Frau Doktor, was Sie da tun, dafür werden Sie gemeldet, Widerstand gegen die Staatsgewalt nennt das der Gesetzgeber ... halt sie fest, Günter! Sogar Judenbegünstigung macht die jetzt. Und da steht seit dem 1. März Todesstrafe druff!“ (Hochhuth 2004, 133) Darauf folgt die Erniedrigung des Dichters durch die zwei Bullen, die ihm die Hose herunterreißen, um sein Judentum festzustellen. Hochhuth beschreibt dies in den Regieanweisungen folgendermaßen: „*Kannibalisches Gelächter; der nun nackte Hintern von Hoddis zeigt für eine Minute das ganze Ausmaß der restlosen Entwürdigung der Juden – vor ihrer Ermordung.*“ (Ebd.) Daraufhin drohen sie nochmals der Frau Doktor: „BULLE 1: Das hat für Sie, Frau Doktor, ein Nachspiel, ein sehr – ein böses Nachspiel: Weisen Se mal nach – können Se gar nich, nachweisen, hier Günter ist mein Zeuje (...) ich bringe Sie vorn Volksgerichtshof. Da hat schon so mancher for Judenbegünstigung die Rübe abgehackt gekriegt.“ (Hochhuth 2004, 134)

Obwohl Till anscheinend die ganze Zeit die anderen Figuren im NS-System unter Kontrolle hat, wird am Ende des Stücks offenbart, dass die Macht ihm doch unerreichbar bleibt. Den waren Mächtigen, der sich hinter Rotter und den anderen Mitarbeitern des NS-Regimes versteckt, erreicht Till nicht. Er kämpft nicht an erster Stelle für das übergeordnete Wohl der Gemeinschaft, sondern erliegt am Ende dem eigenen Trieb zur Rache. Till ist ein *pharmakos*, ein menschliches Opfer (vgl. Frye 59), eine Gestalt, die als weder schuldig noch unschuldig betrachtet werden kann. Er ist eigentlich beides, da das, was ihm passiert ist (Kriegsumstände und Ermordung seines Vaters), größer ist, als jedes seiner Verfahren oder Taten. Zur gleichen Zeit gehört er zu dieser am Krieg schuldigen Gesellschaft, wo Ungerechtigkeit ein unvermeidbarer Teil der Existenz ist. (Vgl. ebd. 55) Er ist der isolierte Vertreter dieser Gesellschaft, mit dem man Mitleid fühlt, aber gleichzeitig muss man seine Mordabsichten als seinem ultimativen Ziel unangemessen beurteilen, sonst wiederholt sich der Kreis der Gewalt und es realisiert sich Dürrenmatts etwas sarkastisch klingende Behauptung, dass es „[i]n der Wurstelei unseres Jahrhunderts (...) keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr [gibt]. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.“ (1998, 59) Till wird also am Ende zum Mörder und der Versuch einer gesellschaftlichen Katharsis, was als Hochhuths Wirkungsabsicht verstanden werden kann und die Hochhuth dadurch zu erzeugen versucht, scheitert deswegen auch.

Die Unfähigkeit der Vergebung und die Durchführung des Mordes an Rotter, die die bis dahin eher heitere Atmosphäre im letzten Akt ersetzen, stellen eine Wendung der Komödie zur Tragödie dar. Die bisher im Humor freiwerdenden Aggressionen Tills kommen zum ernstesten Höhepunkt und er tötet den Blockwart und rächt seinen Vater. In einer solchen Gesellschaft muss „[j]eder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen was alle angeht, (...) scheitern.“ (Dürrenmatt 1985, 93) Dadurch vervollständigt sich die Behauptung, dass die Macht nicht mehr bei dem Individuum liegt.

Hochhuths Till denkt in der Tragikomödie, dass er sich dem politischen System durch Schlaueit widersetzen kann und versucht gegen das politische System, d.h. gegen die unsichtbare Macht zu kämpfen, indem er versucht, Wehrmachtdienst zu vermeiden und eine Brücke zu retten. Er versucht dadurch ein Held zu werden, indem er bemüht ist, die chaotische Welt wieder zu ordnen. Aber diese Welt duldet keine Helden solcher Art, nur „Hackmaschinen“ und „Weltmetzger“. (Dürrenmatt 1998, 59) Er versucht eine Brücke vor dem Krieg zu retten und leistet dadurch Hitlers Befehl, Brücken zu sprengen, erfolgreich Widerstand. Aber zugleich und trotz des Flehens seiner geliebten Frau Doktor Hildegard, Rotters Leben zu schonen, konnte Till dem Rachegeleüste nicht widerstehen: „Wäre doch pervers gottless, überlebte *der* [H. i. O.] (...) Besser *der* [H. i. O.] aus der Welt ist als die Gerechtigkeit.“ (Hochhuth 2004, 144) Durch

die Ermordung des Blockwarts schließt Till den Kreis der Gewalt. Damit sperrt er sich selbst darin ein und verliert alle Chancen, die Macht und Kontrolle über sich selbst zu behalten oder zu erlangen. Die Macht kann nicht in einer Person verkörpert werden. Umso ironischer klingt daher seine Behauptung: „Aber ein bißchen helfen sollte jeder, daß sie nicht noch gänzlich verschwindet, die Gerechtigkeit.“ (Ebd.) Obwohl es auf den ersten Blick hier um einen Fall der poetischen Gerechtigkeit geht, werden die Prinzipien der gewalttätigen Machtausübung durch Tills Handeln unterstützt: Mord stiftet Mord an; die Mächtigen üben Gewalt aus, weil sie es können und die Gewalt verbreitet sich dadurch in konzentrischen Kreisen in der Gesellschaft. Till beschützt und bewahrt die Brücke erfolgreich, scheitert aber auf der persönlichen Ebene, da er dem Feinde gleich wird.

#### 4. Mögliche Modalitäten von Machtdarstellungen

Da die Macht im Gegenwartstheater völlig entkörperlicht bzw. entmenschlicht und abstrakt ist, stellt sich die Frage, was dann an ihre Stelle tritt. Als Macht könnte man bei Hochhuth Wissen(schaft) und Informationen als abstrakte Mechanismen der Macht erkennen. Till benutzt das Wissen seines Vaters im Bereich Psychiatrie und Psychologie, das ihm von der Mutter beigebracht wird und liest dazu noch weitere Bücher, wie sich Geisteskranke benehmen, um dies vorgeben zu können. So behält er zu jedem Zeitpunkt Macht über den Geheimrat und die Krankenwärter. In einem anderen Werk von Hochhuth, *Hitlers Dr Faust. Fragment*, behauptet der Wissenschaftler Hermann Oberth mit seinen neuen Waffen bzw. wissenschaftlichen Erfindungen den Krieg beenden zu können, wodurch die Menschheit zum Frieden gezwungen werden würde. Dass Macht als Wissen oder Information dargestellt werden kann, zeigt auch Elfriede Jelineks Stück *Stecken, Stab und Stangl*, das sich größtenteils damit beschäftigt, wie die Medien mit ausgewählten und vorsichtig gestalteten Informationen die Meinung der Öffentlichkeit beeinflussen und steuern können. Auch Foucault identifizierte die in den Wissenschaften produzierten Wahrheiten und Begriffe als Vorteile, von denen aus die Macht ihre Herrschaft ausübt. (Vgl. Foucault 228f)

Thomas Oberender stellt sich auch die Frage, wie Macht im heutigen Theater darstellbar wird. Er behauptet, dass die Generation junger Autoren auf der Suche nach Authentizität seien:

Die neue Authentizität, nach der diese Künstler suchten, das „Wirklichwerden“ ihrer Darstellung beruhte auf einer Reflexion der Konditionierungen und Images, mit denen ihre Generation auf Stoffe und Personen schaute und der gleichzeitigen Ahnung, dass nur in diesen *Fremdstoffen* [H.i.O.] des Intimen, in den Fermenten des Öffentlichen, wie es sich im Privaten zeigt, eine Konfrontation mit der Macht noch erzählbar ist. (219)

Er bietet selbst die folgende Antwort dar:

Die Macht, die soziale und politische Macht der neoliberal geformten Gesellschaft und das Drama, das sie bewirkt, ist nicht mehr zu erfassen in einer Relation zwischen ‚sehendem Subjekt und betrachtetem Objekt‘, sondern muß andere Strategien der Darstellung entwickeln. Unter diesem Gesichtspunkt ist einerseits die Renaissance der Familienstücke auffällig, die Dramatisierung jener letzten Insel des Sozialen, in der alte Konfigurationen von Machtverhältnissen noch aktuelle Leidensprozesse bewirken, andererseits und vor allem aber auch die Öffnung der Aufführungen für Momente des Performativen und die zunehmende Dramatisierung von epischen Stoffen, von Romanen und Filmdrehbüchern, in der soziale Kräfte wieder als Struktur faß- und erzählbar werden, eben weil diese Struktur nicht mehr auf der Personalisierung in der Figur beruht, sondern transpersonell ist und grundsätzlich mit der epischen *Sicht auf* [H.i.O.] Personen verbunden ist, deren Drama sich nicht mehr, um mit Peter Szondi zu sprechen, *zwischen* [H.i.O.] ihnen ereignet sondern zwischen ihnen und etwas drittem. (Oberender 220)

Dieses dritte Element erkennt Oberender als Autopoiesis des Zuschauers, warnt aber auch davor und hebt hervor, dass der heutige Mensch in einer kapitalistischen und kapitalisierten Gesellschaft und Kultur lebt und selbst, neben Öl, Erz, Rohstoffen, Lohnarbeit oder Software zur Ressource wird (222f). Daher kann man behaupten, dass es weitere abstrakte Darstellungen von Macht gibt, wie z. B. Geld bzw. Kapital. Franziska Schößler identifiziert auch eine Tendenz von neuen Dramen, die Wirtschaftskrise, Industriewelt, Arbeitslosigkeit, Ausbeutungsverhältnisse, Kapitalismus, Arbeitswelt in großen Firmen usw. behandeln (vgl. Schößler, 20). Solche Tendenzen weisen z. B. Dea Lohers *Manhattan Medea*, Urs Widmers *Top Dogs*, Lukas Bärfuss' *Öl*, Christoph Nußbaumers *Mit dem Gurkenflieger in die Südsee* usw. auf. In diesen kann man das Kapital bzw. Geld (Vgl. Bourdieu) als die abstrakte Macht identifizieren.

## 5. Schlussfolgerung

Man kann schlussfolgern, dass es zu einem *Turn*, einer Wende in der Darstellung der Macht im Gegenwartstheater gekommen ist. Es wurden im einleitenden Teil Beispiele von Theaterstücken genannt und beschrieben, in denen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die politische Macht in der Regel im einzelnen Herrscher verkörpert wurde, der ein politisches System repräsentierte. Macht war stark personifiziert, wie z. B. im Absolutismus des 18. Jahrhunderts. Mit der Bildung von Nationalstaaten bzw. mit der Entstehung von national-völkischen Bewegungen im 19. Jahrhundert und totalitaristischen Regimen wie Fachismus oder National(sozi)ismus im 20. Jahrhundert, wurde diese Macht gesichtslos.

In Bezug auf die Gattung wurde politische Macht seit den Anfängen in Tragödien dargestellt, was auch von der Ständeklausel bedingt war. Durch die Auseinandersetzung mit normierten Theaterkonventionen und die Krise des Dramas, wie sie Peter Szondi und Manfred Pfister identifiziert haben, hat sich die Darstellung der politischen Macht im Theater stark verändert. Es ist zum Umbruch in der Bildung von Dialog und in der Charakterisierung von Gestalten gekommen. Nach Szondi ist das europäische Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch eine Krise des dramatischen Dialogs gekennzeichnet (vgl. 19). Pfister hebt ähnlich hervor, dass handelnde Personen bis ins 20. Jahrhundert eine Vorbedingung für die Aufführbarkeit des Dramas waren (vgl. 23), was aber im Drama des 20. Jahrhunderts stark hinterfragt wird und was auch der These über die Darstellung entkörperter Macht entspricht.

Ferner sind auch die Mischformen wie die Dürrenmattsche Tragikomödie in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden. Die Folge ist, dass die Darstellung von Macht bzw. einzelnen politisch Mächtigen im Gegenwartstheater eher in Komödien, Possen und Farcen geschieht. Man könnte auch behaupten, dieser Trend hätte mit dem frühen französischen Vertreter des absurden Theater Jarry angefangen und fand auch in der deutschen Literatur seit Wedekind über Dürrenmatt bis in die Gegenwart Anhänger. Dies zeigen Hochhuths neue (Tragik)Komödien über einst mächtige politische Persönlichkeiten wie z. B. Hitler in „*Heil Hitler!*“

Im heutigen politischen Theater ist die Macht unsichtbar und entkörperlich und die Tendenzen des heutigen politischen Theaters bestehen darin, die abstrakten Mechanismen der Macht aufzuzeigen, wie z. B. Wissen(schaft) und Informationen, Geld bzw. Kapital oder etwas Drittes, das wir derzeit noch nicht identifizieren können. Die Analyse des Stückes von Hochhuth zeigt, wie man Wissen(schaft) und Informationen als Werkzeug der Macht verwenden kann, weil diejenigen die das Wissen besitzen (Wissenschaftler und Medien), auch die Macht haben. Durch Wissen hat Till die Situation um sich herum kontrolliert. Ihm ist gelungen, zu vermeiden, an die Front gerufen zu werden und am Ende seinen Racheplan an Rotter zu verwirklichen. Andererseits hat die Tragikomödie nachgewiesen, dass die (politische) Macht ihre menschliche Form völlig verloren hat und gesichtslos wurde und sich in Form von trivialen Gegenständen oder verbalen Ausdrücken entfaltet. Zugleich werden diese Repräsentationen der Macht verspottet und verlacht von Individuen, die sich dieser Macht politisch oder künstlerisch widersetzen. Wenn dieser Widerstand Gewalt anwendet, scheitert das Individuum in seiner Absicht, während sich der Kreis der Gewalt schließt.

**Literatur:**

- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1990
- Bourdieu, Pierre. „Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital“. In: Steinrück, Margareta (Hg.) *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA 2005. 49-80.
- Deck, Jan. „Politisch Theater machen – Eine Einleitung“. In: Deck, Jan et al. (Hg.) *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. 11-28
- Deleuze, Gilles. „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ In: *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 254-262.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Die Physiker*. Zürich: Diogenes Verlag, 1985
- Dürrenmatt, Friedrich. *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag, 1998
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve Verlag, 1978
- Frye, Northrop. *Anatomije kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed, 1979
- Haas, Birgit. *Modern German Political Drama 1980-2000*. Rochester, NY: Camden House, 2003
- Hochhuth, Rolf. „Heil Hitler!“ In: Hochhuth, Rolf. *Nietzsches Spazierstock*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004. 45-150.
- Hochhuth, Rolf. „Die Rettung des Menschen“ In: Bensele, Frank (Hg.) *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukacs*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1965. 484-490.
- Melchinger, Siegfried. „Von Sophocles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzungen seiner Gegenwart“ In: Friedrich, Erhard; Melchinger, Siegfried; Rischbieter, Henning (Hg) *Theater. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres. Jahressonderheft der deutschen Theaterzeitschrift Theater heute* 6. Hannover, 1965. 42-46
- Neufert, Sven. „Rolf Hochhuth: ‚Die vereinsamte Position eines Erfolgreichen‘. Forschungsüberblick und Tagungsbericht“. In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hg.) *Rolf Hochhuth: Theater als politische Anstalt*. Weimar: Dr. Antje Denkena u. Dr. Franco Zizzo Verlag, 2009. 11-35.
- Oberender, Thomas. „Über die Evolution sozialer Verhältnisse und ihrer Spielform oder das dritte Element der Kunst“. In: Gerstmeier, Joachim et al. (Hg.) *Politik der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit, 2006. 214-229.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Funk Verlag, 2001
- Pilz, Dirk. „Trotz aller Querelen: Rolf Hochhuths Stück ‚Heil Hitler!‘ hat seine merkwürdige Uraufführung erlebt. Die wahre Wahrheit vom wahren Führer“. *Berliner Zeitung* vom 15. Januar 2007. <http://www.berliner-zeitung.de/15451944> 4. November 2016.

- Schalk, Axel. „Der Klassenkampf ist nicht vorbei. Überlegungen zu Rolf Hochhuths jüngster politischer Dramatik“. In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hg.) *Rolf Hochhuth: Theater als politische Anstalt*. Weimar: Dr. Antje Denkena u. Dr. Franco Zizzo Verlag, 2009. 251-270.
- Schößler, Franziska. „Politisches Theater nach 1945“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 42/2008. <http://www.bpb.de/system/files/pdf/IEKWKZ.pdf> (16–22) 25. Juni 2016
- Szondi, Peter. *Teorija moderne drame 1880. – 1950*. Zagreb: HC ITI, 2001
- Ueding, Gert. „Die Kunst, Hochhuth zu sprechen“. In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hg.) *Rolf Hochhuth: Theater als politische Anstalt*. Weimar: Dr. Antje Denkena u. Dr. Franco Zizzo Verlag, 2009. 43-60.

#### MODALITY OF POWER IN GERMAN MODERN DRAMA ON THE EXAMPLE OF ROLF HOCHHUTHS *HEIL HITLER!*

Political theatre is difficult to define and has always been tightly and directly connected to critical representations of (political) power: from the ancient Greek polis through the absolutistic state to the modern citizens' republic. The presence of such tendencies is visible in German theatre classics as well, e.g. Gotthold Ephraim Lessing's *Emilia Gallotti*, Friedrich Schiller's *Kabale und Liebe*, Johann Wolfgang von Goethe's *Götz von Berlichingen* etc. These representations of power appeared almost exclusively in form of tragedies and depicted power personified in one character. As early as the mid-20th century, Friedrich Dürrenmatt observed in his essay *Theaterprobleme* (1954) that new forms of theatre art and dramatic genre are necessary to represent power, especially due to extensive socio-political and cultural changes our society has gone through. One of the major changes according to Dürrenmatt is that contemporary (political) power is not as visible any more as it once was: it has become mechanized, abstract and faceless, similarly to the contemporary state represented by the government and its vast and enormous administration. This observation allows room to question the ways of representing power in contemporary theatre. The paper identifies modalities of representing power in contemporary German drama exemplified by Rolf Hochhuth's tragic comedy *Heil Hitler!*, which shows that power is not personified in a single character anymore, but completely dehumanized and, as shown in this particular case, mocked for its facelessness.

**Key Words:** power, tragedy, political theatre, Rolf Hochhuth



## Über die Eigenmacht der Literatur

---

Tomislav Zelić, Zadar, tzelic75@gmail.com

**Abstract:** Dieser Beitrag versucht die Frage zu beantworten, worin die Eigenmacht der Literatur gegenüber der Politik besteht. Dazu wird die Theorie, Geschichte und Kritik der ‚politischen Literatur‘ in Betracht gezogen. Erstens ist die Theorie der ‚politischen Literatur‘ insofern problematisch, als sich dieser Grundbegriff weder inhaltlich noch formal eindeutig bestimmen lässt. Das liegt daran, dass zweitens die Geschichte der ‚politischen Literatur‘ ein vielgestaltiges und uneinheitliches Bild zeichnet. Drittens verdeutlicht die Kritik der ‚politischen Literatur‘, dass sich unpolitische Literatur, engagierte Literatur, politische Gebrauchs-, Tendenz- oder Propagandaliteratur nicht eindeutig voneinander unterscheiden lassen. Dasselbe gilt für die strukturalistische Analyse der politischen Implikationen von Literatur. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Literatur über ihre je eigene poetische und politische Eigenmacht verfügt, deren Form und Inhalt, Gehalt und Gestalt, Absicht und Wirkung von Fall zu Fall poetisch und politisch unterschiedlich zu bewerten ist.

**Schlüsselwörter:** Autonomie, Authentizität, Engagement, Kunst, Literatur, Macht/Herrschaft, Politik, Tendenz

### 1. Zur Einführung

Die Frage nach der Eigenmacht der Literatur mag auf den ersten Blick eigenwillig und befremdlich anmuten. Daher gilt es zunächst einige Bemerkungen als Vorsichtsmaßnahme gegen Missverständnisse vorzuschicken. Um die Verhältnisse zwischen Politik, Macht und Herrschaft einerseits, der Literatur andererseits, grundsätzlich und im Allgemeinen sowie in ihren besonderen, geschichtlich wechselnden Umständen schlaglichtartig zu beleuchten, gilt es im Folgenden die Begrifflichkeit der so genannten ‚politischen Literatur‘ sowie der ‚unpolitischen Literatur‘ zu klären. Vor diesem Hintergrund werden ausgewählte Autoren, Werke und Epochen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart als Paradebeispiele angeführt, ohne tiefere Analyse, Interpretation und Kritik zu bieten, was den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Im Ergebnis sollte sich nicht nur eine heuristisch angelegte Typologie aufstellen, sondern auch die Schlussfolgerung ziehen lassen, dass Literatur zwar der politischen Macht und Herrschaft unterliegt, gegenüber diesen jedoch auch über unmittelbar künstlerische wie mittelbar politische Eigenmacht verfügt.

Die scheinbar einfache Grundfrage nach den Wechselverhältnissen zwischen Literatur und Politik zieht eine ganze Reihe von weiteren Fragen nach sich: Zweifelsohne unterliegt Literatur einerseits der Macht und Herrschaft, es stellt sich jedoch von Fall zu Fall die Frage, auf welche Art und Weise sie ihnen unterliegt. Andererseits stellt sich die Frage, ob Literatur über Macht und Herrschaft über die Politik verfügt, und falls ja, auf welche Art und Weise. Unterscheidet sich die Macht und Herrschaft der Literatur über die Politik von der Macht und Herrschaft der Politik über die Literatur? Was ist und wie funktioniert demnach die so genannte ‚politische Literatur‘ bzw. die ‚unpolitische Literatur‘? Es geht anscheinend um die Engführung und Entgegensetzung von künstlerischer und politischer Meinungs- und Ausdrucksfreiheit als geistiger Bürger- und Menschenrechte. Offensichtlich erteilt sich die Literatur selbst nicht nur künstlerische sondern auch politische Vollmachten, um ihre Wirkungsabsichten zu erfüllen. Darunter ließe sich das Phänomen verstehen, dass Literatur sich selbst bevollmächtigt, auf eigene Faust, ohne Auftrag, Befugnis und Erlaubnis der Politik und ohne Rücksicht auf die fremde Zuständigkeit und Rechte des Politischen, dennoch ‚politisch‘ zu wirken, zumal in einem uneigentlichen und abgeleiteten Sinne des Wortes.

Die Eigenmacht der Literatur umfasst zwei Seiten. Das ist einerseits die politische Eigenmacht der literarischen Kunst und andererseits die künstlerische Eigenmacht der ‚politischen Literatur‘. In dem einen Extremfall könnte die absolutistische Kunst die Literatur als Ersatzpolitik missbrauchen. In dem anderen Extremfall könnte die totalitäre Politik die Literatur in ihren Dienst stellen. Dazwischen gilt es Grenzen auszuloten, die Grenzen der poetischen und politischen Eigenmacht der literarischen Kunst sowie die Grenzen der politischen Macht und Herrschaft über die Literatur. Von besonderem Erkenntnisinteresse sind dabei die dialektischen Tücken der „Ästhetisierung der Kunst“ durch den Totalitarismus einerseits und der „Politisierung der Kunst“ durch den Antitotalitarismus andererseits (Benjamin 1936, 506).

## **2. Zur Theorie der politischen Literatur**

Der Versuch, die Gattung der so genannten ‚politischen Literatur‘ mit Verweis auf deren angeblich politischen Gegenstand zu bestimmen, ist nicht nur unterkomplex und daher unbrauchbar, sondern irreführend, zum Scheitern verurteilt und schlichtweg falsch. Denn es gilt nicht einfach nur, dass die herkömmlichen Theorien des künstlerischen und literarischen Gegenstand, sei es idealistisch geistesgeschichtlicher, sei es materialistisch gesellschaftsgeschichtlicher Provenienz, nach der linguistischen und kulturwissenschaftlichen Wende aus der Mode gekommen sein mögen, sondern es stellt sich über den Befund des Substanzialismus, Essenzialismus oder so genannten ‚Inhaltismus‘ hinaus

ein gravierendes sachliches Problem, das grundsätzlich unlösbar zu sein scheint. Es besteht in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft zwar der prekäre Konsens, dass es sich bei dem Syntagma ‚politische Literatur‘ um einen unscharfen Sammelbegriff handelt, unter den äußerst verschiedene Autoren, Werke und Gattungen zusammengefasst werden, die sich mit politischen Themen, Ereignissen oder Ideen befassen. Das Problem liegt jedoch schlichtweg darin, dass die scheinbar einfache Frage nach der politischen Literatur die weitaus schwierigere Frage nach der Politik und dem Politischen nach sich zieht und damit eine Büchse der Pandora öffnet (vgl. Schmitt, Vollrath, Luhmann, Machart, Bedarf/Röttgers, Bröckling/Feustel). Dennoch lässt sich beobachten, dass Literatur selbst ihre je eigene Politik bzw. ihr je eigenes Politisches nach Absicht des Autors, in Rücksicht des Werkes oder nach Einsicht des Lesers oder auch ungeachtet dessen bestimmt. Und gerade darin besteht die künstlerische und politische Eigenmacht der Literatur.

Um ‚politische Literatur‘ zu bestimmen, richten klügere Köpfe die Aufmerksamkeit auf die literarische Form anstatt auf den politischen Gegenstand. Ungeachtet dessen, dass der „Begriff der Form“ ein „blinder Fleck der Ästhetik“ sei, „weil alle Kunst derart auf ihn vereidigt ist, daß er seiner Isolierung als Einzelmoment spottet“ (Adorno 1970, 211), hat die Rede von der ‚Politik der Form‘ (vgl. Kapellhoff, Christ/Dressler) derzeit wieder Konjunktur.<sup>7</sup> Angeblich habe die literarische Formgestaltung politische Implikationen, die sich nicht auf einen politischen Gegenstand zurückführen lassen. Es stellt sich dabei jedoch die entscheidende Frage, was mit dem rätselhaften Syntagma ‚Politik der Form‘ gemeint sein könnte. Es handelt sich offensichtlich um einen uneigentlichen und sinnbildlichen Sprachgebrauch im ungeraden und nicht im geraden Sinne des Wortes ‚Politik‘ oder ‚das Politische‘, obgleich die literarische Formgestaltung durchaus zu einem Politikum werden kann bzw. der Politisierung jederzeit fähig ist. Unter Verwendung von auf das Höchstmaß ausgeweiteter Begriffe der Politik und des Politischen lässt sich zwar nahezu jeder literarische Text politisch lesen, verstehen und auslegen. Der Gegenstand solcherlei Politisierung ist jedoch weder Inhalt und Form noch Gehalt und Gestalt des literarischen Textes. Die Literaturkritik konstituiert offenbar durch die Tätigkeit der mit guten Gründen wertenden Urteilskraft allererst ihren Forschungsgegenstand. Das Paradebeispiel für eine ‚Politik der Form‘ sind die Parabelstücke von Heiner Müller (1929-1995) aus den 1950er und 60er Jahren, die sich der griechischen Mythologie bedienen, zu nennen sind *Philoktet* (1958/1964) und *Sophokles/Ödipus, Tyrann* (1966/67), um die stalinistischen Tendenzen und sozialistischen Ideologien in

<sup>7</sup> vgl. auch die aktuellen *calls for papers* unter <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/151007/cfp-tagung-politische-literatur-debatten-begriffe-aktualitaet> sowie <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/125032/cfp-das-politische-der-literatur-der-gegenwart-koblenz-landau> (18. juli 2017).

der DDR kritisch zu entlarven. Dennoch ist die Rede von der ‚Politik der Form‘ in diesem Zusammenhang ein schwaches Sinnbild für die unmittelbar künstlerische und mittelbar politische Eigenmacht der Literatur.

Aus ideologiekritischer (Adorno), diskursanalytischer (Foucault) und systemtheoretischer (Luhmann) Sicht lässt sich Macht und Herrschaft nicht in das Teilsystem oder den Diskurs der Politik oder des Politischen in Quarantäne setzen, so dass andere Teilsysteme und Diskurse macht- und herrschaftsfrei erscheinen würden. Vom Standpunkt der Ideologiekritik im Anschluss an Marx, Nietzsche und Freud erscheinen Macht und Herrschaft allgegenwärtig. Und es gilt ganz im Gegenteil, wie die Redeweise von der Macht und Herrschaft des Geldes, der Liebe, Schönheit, Wahrheit und Gerechtigkeit, die mehr ist als bloß ein Sinnbild, bereits anzeigt: Erstens verfügt die Literatur als solche unmittelbar über ihre je eigene Macht und sie verfügt zweitens über ihre je eigene Form von politischer Macht, so mittelbar, uneigentlich und abgeleitet sie im Einzelfall auch sein mag. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht hier daher die Eigenmacht der Literatur. Und zwar nicht nur diejenige ästhetische, poetische und politische Eigenmacht der Literatur, die in der Absicht der Autors, in Rücksicht auf das Werk oder durch Einsicht des Publikums besteht, sondern insbesondere auch diejenige, die das autonome und authentische Kunstwerk ungeachtet der Absichten des Autors, den Rücksichten des Werkes und den Einsichten des Publikums möglicherweise im inneren und äußeren Gegensatz und Widerspruch dagegen ausübt. Zumal in dem Sinne der ideologiekritischen Diskursanalyse, der zufolge die Eigenmacht der Kunst und Literatur in Gestalt der Transgression und Subversion die diskursiven Regeln und Dispositive der Politik, Kunst und Literatur in Frage stellt, zerstört und verändert (vgl. Foucault 1963).

### **3. Zur Geschichte der ‚politischen Literatur‘**

Trotz der geschilderten Problematik lässt sich die sog. ‚politische Literatur‘ als operativer Begriff der Selbst- oder Fremdbeschreibung untersuchen. Blickt man auf die Geschichte der dem Selbst- oder Fremdverständnis nach ‚politischen Literatur‘, so erhält man ein äußerst vielgestaltiges und uneinheitliches Bild. Es lässt sich kaum eine durchgängige Gattungsgeschichte schreiben. Selbstverständlich lässt sich im Allgemeinen und Besonderen beobachten, dass in Zeiten des geschichtlichen Umbruchs politische Themen in der Tat zum Gegenstand der literarischen Verarbeitung werden, so etwa im Vormärz, gegen Ende des Wilhelminischen Kaiserreichs, gegen Ende der Weimarer Republik, in der Zwischenkriegszeit, nach dem Zweiten Weltkrieg, während der Studentenbewegung um 1968 oder der deutschen Wendezeit um 1989/90. Die Anfänge der politischen Literatur lassen sich in die Zeiten des Humanismus und der Reformation zurückverfolgen. Die politische Lyrik des 14. und 15. Jahrhundert

thematisiert Auseinandersetzungen zwischen Klerus, Adel und dem aufstrebendem Bürgertum. Der Höfling des 17. Jahrhunderts, der die Gunst und den Schutz des Mäzenentums bedarf, bezieht in der Regel nicht Stellung in politischen Dingen oder falls doch, dann verdeckt. Im Barock schließen sich Politisierung und Konfessionalisierung der Literatur gegenseitig ein. Die politischen Machtkämpfe im Dreißigjährigen Krieg werden literarisch verarbeitet. Im Anschluss an die Französische Revolution lenkte der Wandel von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit das Interesse auf die staatlichen Einrichtungen der Macht und Herrschaft. Die Idee des Nationaltheaters nach Lessing, Goethe und Schiller begründet sich auf dem politischen Macht- und Herrschaftsanspruch der bürgerlichen Schriftsteller auf dem Wege der moralischen Überlegenheit gegenüber der politischen Vorherrschaft von Adel und Klerus über die Ständegesellschaft (vgl. Habermas, 116ff.).

Die aristotelische Regelpoetik war bekanntlich bis in das Zeitalter der Aufklärung wirkungsmächtig. Dagegen setzen Sturm und Drang, Weimarer Klassik und Romantik den Kult des Kraftgenies, das laut Kant sich selbst disziplinierend und eigenmächtig die Regeln setzt, unter den Postulaten der Originalität, Kreativität und Innovation, die sich auf die künstlerische Eigenmacht der Literatur beruft (vgl. Kant 1790, 307; Werber, 44; Hirschi). Im Sinne des frühmodernen Postulats der künstlerischen Freiheit, Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit der Literatur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist die literarische Politik oder staatliche Literaturpolitik, die Literatur als Mittel der Politik gebraucht und missbraucht, abzulehnen, ebenso wie die Verfolgung aller anderen heteronomen, d.h. kunstfremden Ziele und Zwecke, seien sie religiös, seien sie kommerziell, da andernfalls Zweckentfremdung und Zielverfehlung drohen. Die Kehrseite der Autonomieästhetik ist, dass sich unter den Rahmenbedingungen der funktionalen Ausdifferenzierung der autonomen und autopoetischen Teilsysteme in der modernen Gesellschaft neuartige Spielräume eröffnen, die verschiedenartige Möglichkeiten zur Funktionalisierung, Instrumentalisierung und Totalisierung der modernen Kunst und Literatur im Namen der Politik bieten (vgl. Vollhardt).

Im Vormärz beginnen sich die Schriftsteller des Jungen Deutschland, namentlich Ludolf Wienbarg (1802-1872), Heinrich Laube (1806-1884), Theodor Mundt (1808-1861) und Karl Gutzkow (1811-1878), zu deren geistigen Vorläufern Ludwig Börne (1786-1837), und Heinrich Heine (1797-1856) zählen, die seit 1830 im Pariser Exil leben und trotz Zensur politische Impulse geben, dementsprechend unter dem Schlagwort „Politisierung der Literatur“ (Gutzkow 1832, 214) in den Dienst der bürgerlichen Emanzipation von den religiösen und staatlichen Autoritäten zu stellen. Sie beabsichtigen die Gesellschaft mit literarischen Mitteln politisch zu revolutionieren. In der Literatur tragen sie den politischen Kampf um soziale und politische Freiheit, nationale Einheit und Demokratie

aus. Mit Seitenhieb gegen die Klassik und Romantik der Goethezeit verkündete Heine bereits 1831 „das Ende der Kunstperiode“ und der „aristokratischen Zeit der Literatur“ und den Beginn der demokratischen Zeit der Literatur (DHA 8, 125; vgl. Häntzschel). Das Junge Deutschland lehnte die Autonomieästhetik der Goethezeit und die der Alltagswelt abgewandte Klassik und Romantik streng ab und versuchte sich an der politischen „Revolution Deutschlands“ durch die literarische Widerspiegelung der „Poesie des Lebens“ (Gutzkow 1832, 288). Es geht darum, die gegenwärtige gesellschaftliche Wirklichkeit anstatt eines utopischen gesellschaftlichen Ideals darzustellen. Die damit zur politischen Gebrauchsliteratur verkommene Kunstliteratur, die auf tagespolitische Aktualität und Intervention setzt, dient als Mittel zur Durchsetzung der politischen Revolution, was teils um den Preis von gravierenden Qualitätsmängeln erkaufte wurde.

Das Paradebeispiel dafür ist der Zeitroman unter dem Titel „Wally, die Zweiflerin“ von Karl Gutzkow aus dem Jahre 1835, der im selben Jahr zum Anlass für das staatliche Verbot gegen das Junge Deutschland wurde, namentlich Wienberg, Laube, Mundt und Gutzkow sowie Heine, nachdem der konservative Literaturkritiker Wolfgang Menzel (1798-1873) Gutzkows literarisches Werk als blasphemisch und pornographisch denunziert hatte. Das Verbot galt mit schwachen Abmilderungen bis 1842. Laube und Gutzkow wurden gar zu Haftstrafen verurteilt. Ironischerweise beruhte das Verbot auf einem Missverständnis der Regierung. Die genannten Autoren wurden fälschlicherweise zu der Jungdeutschen Schule von politischen Aktivisten gezählt, zu denen kein Kontakt bestand. Der Roman gilt als Umsetzung von Gutzkows Idee des neuen Gesellschaftsromans als „Roman des Nebeneinanders“ (Gutzkow 1850/1854). Charakteristisch dafür sind nicht nur die vielgestaltigen Erzählgegenstände sondern auch die zerklüftete Form, Gattungsmischungen und Stilbrüche. Erzählerische Fragmente und Skizzen stehen neben Tagebucheinträgen, Briefen, essayistischen Abhandlungen. Der Erzählduktus gleicht aufgrund des Zensurdrucks einem langatmigen und ermüdenden Redeschwall voller Auslassungen und Abschweifungen. Der Erzählstil ist von erheblichen sprachlichen und künstlerischen Mängeln geprägt. Grammatik und Syntax sind teils fehlerhaft. Der Erzählstoff bezieht sich zwar teils auf wirkliche Ereignisse, die Fabel erscheint jedoch psychologisch unmotiviert und daher unrealistisch. Banale Reflexionen überwiegen vor der poetischen Darstellung der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit. Die allzu eindeutige Symbolik der Alltagsprosa beherrscht die vieldeutige Allegorie der Kunstpoesie.

Als Ideenroman veranschaulicht der Zeitroman dennoch Gutzkows Theorie und Praxis des „Ideenschmuggels“ (Gutzkow 1832, 190) in der ‚politischen Literatur‘. Um die Zensur zu unterwandern, umfasste der Roman insgesamt mehr als 20 Bögen, also ca. 300 Seiten, da unter diesen Umständen die Zensurbehörden aufgrund von Zeitmangel darauf verzichteten, Texte genauer zu untersuchen. So konnte Gutzkow einen seiner freigeistigen Essays in dem Ro-

man unterbringen, der zum Stein des Anstoßes für den konservativen Literaturkritiker Menzel werden sollte. Die darin vertretenen politischen Ideen fallen eher bescheiden aus. Es geht im Anschluss an den französischen Soziologen und Philosophen Henri de Saint-Simon (1760-1825), einen Vertreter des Frühsozialismus, und den deutschen Schriftsteller, Philosophen und Theologen David Friedrich Strauß (1808-1874) um Fragen der Sexualmoral und Religionsfreiheit. Im Vergleich zu den Fragen nach der wirtschaftlichen, rechtlichen und politischen Einheit der deutschen Kleinstaaten, der verfassungsmäßigen Rechtsstaatlichkeit sowie den Bürger- und Menschenrechten der Freiheit und Gleichheit handelt es sich dabei jedoch um tagespolitische Nebenschauplätze. Dennoch lässt sich daran die künstlerische und politische Eigenmacht der Literatur beobachten. Was die politische Wirkungsabsicht angeht, d.h. die Revolution zu schüren, so besteht die Ironie der Geschichte darin, dass es in der Zeit des Vormärz von 1815 bis 1848 nur vereinzelte Aufstände in West- und Süddeutschland gab, die allesamt gewaltsam niedergeschlagen wurden. Daher lässt sich daran ebenso der Mangel an künstlerischer und politischer Eigenmacht der Literatur beobachten.

Die inneren und äußeren Widersprüche und Gegensätze, die der ‚politischen Literatur‘ anhaften, klingen schon in *Faust I* von Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) aus dem Jahre 1808 in der berühmtesten Szene an, in der ein gewisser Studiosus Brander in Auerbachs Keller in Leipzig das politische Lied als „garstig Lied“ und „leidig Lied“ (68) bezeichnet. Obwohl Heine das Junge Deutschland anfangs gelobt hatte, nahm er später Abstand. In diesem Zusammenhang entstand der bis heute zumeist negativ konnotierte und pejorativ gebrauchte Begriff ‚Tendenzdichtung‘ oder ‚Tendenzliteratur‘ in kritischer Auseinandersetzung mit der Literatur des Jungen Deutschland. Damals nannte man die politische oder weltanschauliche Parteinahme eines literarischen Werkes ‚Tendenz‘ (vgl. Lotter, Opitz, Bernstorff, Wilpert). Das Wort ‚Tendenzliteratur‘ ist das deutsche Gegenstück zu dem etwa gleichzeitig entstandenen französischen Kompositum *littérature engagée*, das damals als Fremdwort Eingang in die deutsche Sprache fand (Lommel). Heine hob die Autonomie und Authentizität der Kunst gegenüber der Politik hervor und äußerte sich abschätzig gegen die Literatur des Jungen Deutschland. Die Jungdeutschen „Künstler, Tribune [= Politiker] und Apostel [= Theologen]“ (DHA 8, 218) vermischen ihre Betätigungsfelder und missverstehen die aktuelle Tagespolitik als Aufgabe der Literatur. Die künstlerische Eigenmacht der Jungdeutschen Literatur erscheint daher als künstlerisch zu gering, um die politische Eigenmacht der Literatur zur Geltung zu bringen. Neben Heine übte auch Georg Büchner (1813-1837) scharfe Kritik an der Politik des Jungen Deutschland. In einem Brief aus Straßburg an Gutzkow aus dem Juni 1836 äußert er sich aus der Sicht des Materialismus und unter Bezeichnung des Idealismus abschätzig (Büchner, 319). Die politische Eigenmacht

der Jungdeutschen Literatur erscheint daher als zu gering, um die künstlerische Eigenmacht der Literatur zur Geltung zu bringen.

Das Junge Deutschland überschätzte offensichtlich die Eigenmacht der Literatur dermaßen, dass die Kunst mit politischen Aufgaben überlastet wurde, die sie grundsätzlich nicht bewältigen kann. Die politische Gebrauchsliteratur entfernt sich von der Kunst und rückt in die Nähe von Journalismus und Publizistik. Deren literarische Gestaltungsformen und politische Tendenzen veralten aufgrund der Zeitgebundenheit schneller als die Kunstpoesie. Trotz des großartigen Scheiterns kann das Junge Deutschland dennoch als ein schwacher Vorläufer des Naturalismus gelten, obgleich dieser dessen Erblasten trägt, was die Überschätzung der politischen Eigenmacht der Literatur angeht, selbst wenn die künstlerische Eigenmacht der Literatur zum Zuge kommen mag.

Was nun umgekehrt die Indienstnahme der Literatur durch die staatliche Politik angeht, so übertrifft das 20. Jahrhundert wohl alles davor Gewesene. Zum einen missbrauchte das NS-Regime die traditionelle Heimatliteratur aus dem 19. Jahrhundert für ideologepolitische Propaganda. Mit der Gründung der Reichskulturkammer als oberster Zensurbehörde im Jahre 1933 wurde die so genannte ‚entartete‘ Kunst verboten. Davon betroffen waren unter anderem auch die Klassiker der literarischen Moderne: von Bertolt Brecht (1898-1956), Alfred Döblin (1878-1957) und Franz Kafka (1883-1924) über Thomas Mann (1875-1955) und Heinrich Mann (1871-1950) bis zu Arthur Schnitzler (1862-1931), Robert Musil (1880-1942) und Hermann Broch (1886-1951). Zum anderen hatte der Stalinismus bereits 1932 den so genannten ‚sozialistischen Realismus‘ per kulturpolitischem Staatsdekret als einzig geltendes Programm für Kunst und Literatur verordnet. Das DDR-Regime tat es ihm mit der Gründung des sogenannten ‚Kulturbundes‘ im Jahre 1945 nach.

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich im Kalten Krieg – trotz heftiger Widerstände aus konservativen Kreisen – vor allem in der Gruppe 47 sowie im Umfeld der Studentenbewegung wiederum eine politisch engagierte Literatur. Zu den Schriftstellern, die sich mit ihren literarischen Werken in den Dienst einer politischen Sache stellten, die ihnen persönlich am Herzen lag, und sie in der Öffentlichkeit verteidigten, zählt die Trümmer- und Kahlschlagliteratur, so etwa zunächst Wolfgang Borchert (1921-1947), Günter Eich (1907-1972), Alfred Andersch (1914-1980) und Heinrich Böll (1917-1985) sowie später auch Siegfried Lenz (1926-2014) und Günter Grass (1927-2015). Sie vertraten gleichermaßen ‚das moralische Gewissen der Nation‘ wie ihr persönliches schlechtes Gewissen und versuchten unter dem Grundsatz, dass Literatur auch einen politischen Bildungsauftrag zu erfüllen habe, ihren künstlerischen Individualismus mit der Verantwortung des Schriftstellers und Staatsbürgers für politische Fragen der aktuellen Zeitgeschichte und Vergangenheitsbewältigung zu verbinden. Den Kampf um politische Werte wie den postumen Antifaschismus, Pazifismus

und die Demokratie bestritten sie teils in Gestalt der aktiven Mitgliedschaft in Schriftstellerverbänden und politischen Parteien, Teilnahme an Protesten und Versammlungen sowie Aufrufen zu öffentlichem Widerstand und Veränderungen. Sie nahmen Einfluss auf die Regierung und Meinungsbildung in den Massenmedien durch Vorträge, Zeitungs- und Magazinbeiträge, Pamphlete und Manifeste. Dabei stützten sie sich zwar auf ihr Ansehen, das sie als Künstler genossen, worin die künstlerische und politische Eigenmacht der Literatur bestehen mag. Die Grenzen des politischen Engagements von Schriftstellern, deren Metier keine besonderen Fähigkeiten und Kenntnisse auf dem Gebiet der Politik verlangt, werden allerdings sichtbar, sobald man in Betracht zieht, dass sich die schriftstellerischen Beiträge auf dem modernen Markt der politischen Meinungen nicht von denen der anderen Teilnehmer unterscheidet. Die Skandale um Andersch (vgl. Sebald), Grass oder auch Peter Handke (geb. 1942) verdeutlichen die Tücken, die sich hinter dem politischen Engagement der literarischen Kunst verbergen. Dabei überschatteten Fragen der Biographie oftmals die besonnene literaturwissenschaftliche Erforschung der Texte. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass das literarische Kunstwerk verfügt ohne Rücksicht auf die Wirkungsabsichten des Autors und Einsichten des Publikums über künstlerische und politische Eigenmacht.

#### **4. Zur Kritik der ‚politischen Literatur‘**

Die ‚politische Literatur‘ steht seit jeher im Kreuzfeuer der Kritik. Die schärfsten ihrer Kritiker behaupten, Dichtung sei grundsätzlich kein angemessenes Medium für Politik und Politik kein angemessener Gegenstand für Dichtung (Hinderer, 222). Der Haupteinwand lautet immer wieder, politische Indienstnahme und Parteilichkeit seien nicht mit den künstlerischen und politischen Grundsätzen der Freiheit und Redlichkeit zu vereinbaren. Die Vorwürfe richteten sich weiterhin auf sprachliche, literarische und künstlerische Schwächen und Qualitätsmängel, konventionelle Formen und manieristische Stilistik, affirmative Rhetorik zum Zwecke der Agitation und Propaganda, Parteilichkeit sowie Indienstnahme durch Macht- und Interessengruppen. Politisch engagierte Schriftsteller berufen sich dagegen auf das Bürger- und Menschenrecht der freien Meinungsäußerung und Ausdrucksfreiheit. Das literarische Kunstwerk verfügt gegenüber den Absichten des Autors und Einsichten des Publikums über Eigenmacht und straft die einen und anderen lügen.

Spätestens seit dem Vormärz besteht im Spannungsfeld zwischen der Freiheit und der Eigenmacht der Literatur einerseits, deren Funktionalisierungen, Instrumentalisierungen und Totalisierungen im Namen der Politik andererseits, ein breites Spektrum von der je nach ihrer Selbst- und Fremdbestimmung nach unpolitischen über die politisch engagierte bis zu der Tendenzdichtung oder

Tendenzliteratur. Diesem Spektrum gilt es nun nicht nur historisch sondern auch typologisch nachzuspüren. Von besonderem Erkenntnisinteresse in Hinsicht auf die poetische und politische Eigenmacht der Literatur sind dabei die inneren und äußeren Widersprüche und Gegensätze der unpolitischen Literatur, engagierten Literatur und Tendenzliteratur.

So mag erstens, ihrer Selbst- und Fremdbestimmung nach, unpolitische Literatur der Romantik, des Biedermeier und Ästhetizismus angeblich Politik weder inhaltlich noch gestalterisch zum Gegenstand nehmen und lediglich künstlerische und keinerlei politische Zwecke und Ziele verfolgen, worin die unmittelbar künstlerische Eigenmacht der Literatur gegenüber der Politik, des Politischen und der Politisierung bestehen mag. Und sie kann ihren rein künstlerischen Wirkungsabsichten nach dem Grundsatz des *l'art pour l'art* zum Trotz dennoch politische Implikationen erkennen lassen, die der Ideologiekritik verfallen, worin die mittelbar politische Eigenmacht der Literatur besteht.

Zweitens mag Tendenzliteratur oder Tendenzdichtung, also Literatur, die mit agitatorischer oder propagandistischer Absicht eine eindeutige politische Botschaft verbreitet (vgl. Lukács, Wegmann 1996), im Sinne der Ideologiekritik angeblich Verrat der freien Kunst an die Politik begehen, sobald sie sich in den Dienst einer politischen Sache stellt und damit die Kunst und deren Freiheit zu niederen Zwecken und Zielen missbraucht. Und dennoch kann sie poetische Eigenschaften und künstlerische Qualitäten aufweisen. Diesen Befund mögen Paradebeispiele wie das so genannte ‚vaterländische Schauspiel‘ *Die Hermannsschlacht* von Heinrich von Kleist (1777-1811) aus dem Jahre 1811 sowie das satirische Parabelstück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Bertolt Brecht aus dem Jahre 1941 und das postdramatische Geschichtstheater *Germania Tod in Berlin* von Heiner Müller aus dem Jahre 1978 (Uraufführung) erhärten (vgl. Zelić 2016). Selbst die Tendenzliteratur – antinapoleonisch bei Kleist, antifaschistisch und antikapitalistisch bei Brecht, antifaschistisch und antistalinistisch bei Heiner Müller – bedient sich der literarischen Einbildungskraft und des freien Glasperlenspiels der poetischen Ironie.

Drittens geht es der ihrem Selbst- oder Fremdverständnis nach engagierten Literatur, die politische Parteinahme erkennen lässt und mit poetischen Mitteln vorträgt und verficht, in erster Linie eben nicht um ihren künstlerischen Eigenwert. Sie folgt nicht dem ästhetizistischen Grundsatz *l'art pour l'art* und besteht also gerade nicht um ihrer selbst willen (vgl. Wilpert, Huber). Literatur mag sich Politik zur Aufgabe machen. Künstlerische und politische Ziele und Zwecke können dabei nach der erklärten Wirkungsabsicht erfüllt oder verfehlt werden. Denn das freie und ironische Spiel der menschlichen Einbildungskraft in der Literatur kann das künstlerische und politische Engagement untergraben, ja dessen genaues Gegenteil verwirklichen, ebenso wie es die staatlich dekretierte Literaturpolitik unterwandern oder Irritationen des politischen Systems

und Diskurses bewirken kann. Darin besteht gerade die unmittelbar künstlerische und mittelbar politische Eigenmacht der Literatur.

Das Paradebeispiel für die Untergrabung der erklärten politischen Wirkungsabsichten ist wohl die Verherrlichung Ernesto Romas alias SA-Führer Ernst Röhm als Arturo Uis Rachegeist in dem antifaschistischen und antikapitalistischen Parabelstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ aus dem Jahre 1941 von Bertolt Brecht. Ausgerechnet der Wiedergänger des SA-Führers Ernst Röhm, das Opfer eines Auftragsmordes einer Gangsterbande, soll für den Niedergang des Gangsterbosses Arturo Ui alias Adolf Hitler sorgen. Diesen künstlerischen und politischen Irrtum des Brecht'schen Proletenkultes korrigierte die Neuinszenierung des satirischen Parabelstückes unter der Regie von Heiner Müller am Berliner Ensemble 1995. Der Missbrauch der Kunst als Ersatzpolitik bedeutet jedenfalls das Ende der Kunst (vgl. Zelić 2014, 124).

Im Widerspruch und Gegensatz zu der modernen Literaturwissenschaft, in der im Zuge der linguistischen und kulturwissenschaftlichen Wende die Wertschätzung der Vieldeutigkeit an literarischen Kunstwerken herrscht, lebt die ‚politische Literatur‘ hingegen von Eindeutigkeit. Die Verbindung von politischem Gegenstand, künstlerischem Verfahren und schriftstellerischem Engagement bildet ein Spannungsfeld, auf dem verschiedene Kräfte aufeinander und gegeneinander wirken, unlösbare Gegensätze und Widersprüche erzeugen und offene Fragen aufwerfen. Die poetische Ironie findet ihre Entsprechungen in den behandelten politischen Sachverhalten. Darin besteht gerade die unmittelbar künstlerische bzw. die mittelbar politische Eigenmacht der Literatur.

Die engagierte Literatur erzeugt in dem Sinne, wie der existentialistische Philosoph Jean Paul Sartre (1905-1980) diesen Begriff nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich prägte, bestenfalls ein Gleichgewicht zwischen künstlerischer Freiheit als Teilaspekt der menschlichen Freiheit und Selbstbestimmung, politischer Verantwortung des Schriftstellers und dem politischen Bildungsauftrag der Kunst (Sartre 1948). Sartre übt Kritik an dem Ästhetizismus im Sinne des *l'art pour l'art* und an dem Selbstverständnis der bürgerlichen Schriftsteller, wie etwa Gustave Flaubert (1821-1880) oder Marcel Proust (1871-1922), die sich selbstgenügsam dem literarischen Kunsthandwerk verschreiben, anstatt gegenüber dem Publikum und der breiten Öffentlichkeit politische Verantwortung für die Gegenwartsgeschichte und Vergangenheitsbewältigung zu übernehmen.

Allerdings versteht Sartre Engagement, anders als etwa das Junge Deutschland, nicht als tagespolitische Stellungnahme, sondern als ethische Verpflichtung und Verantwortung des Einzelnen durch allgemeinnützlichem Wirken gesellschaftlichen Zielen und Zwecken zu dienen. Im Gegensatz zur Tendenzliteratur oder Tendenzdichtung, die sich mit negativer Konnotation die unmittelbar politische oder sonstig außerkünstlerische Wirkung zum Ziel und Zweck setzt, zeichne sich engagierte Literatur mit positiver Konnotation laut Sartre durch

ihren künstlerischen Eigenwert aus (Wilpert). Darin besteht die unmittelbare künstlerische Eigenmacht der Literatur. Ihre mittelbare und abgeleitete politische Wirkungskraft unterscheidet sie selbst vom politischen Handeln im eigentlichen Sinne (ebd.).

Die künstlerische Eigenmacht der Literatur besteht in der negativen Freiheit der Kunst von der Politik und die politische Eigenmacht der Literatur besteht in der positiven Freiheit zur Indienstnahme von Kunst für politische Ziele und Zwecke. Die Eigenmacht der Literatur lebt von dem poetischen Selbstzweck der Kunst. Politische Ziele und Zwecke sind der künstlerischen Eigenmacht der Literatur zunächst und zumeist nachgeordnet. Andernfalls handelt es sich um politische Gebrauchs-, Tendenz- oder Propagandaliteratur. Engagierte Literatur, die allzu eindeutig politische Stellung bezieht oder Partei ergreift, fällt zur Tendenzliteratur herab, die Kunstfreiheit zum Zwecke der politischen Agitation und Propaganda missbraucht.

In seinem Essay unter dem Titel „Engagement“ von 1962 geht Adorno zwar von Sartres Begriff der engagierten Literatur aus, grenzt sich davon jedoch ideologiekritisch ab und nimmt demzufolge eine Mittelstellung zwischen ästhetischer Apologetik und ideologiekritischer Polemik ein. Er räumt zwar ein, dass vormals engagierte Werke in der Regel schließlich als ästhetizistische Werke endeten, die, im „Pantheon unverbindlicher Bildung nebeneinander aufgebahrt, zu Kulturgütern verwest[en]“, wo ihr Wert, d.h. ihre Differenz zu anderen Werken und der Wirklichkeit durch falsche Harmonie gerade gefährdet sei. Das reine Kunstwerk werde als „Fetisch“ und „müßige Spielerei“ derjenigen entlarvt, „welche die drohende Sintflut gern verschliefen“ und erscheine so dialektisch als „politisches Apolitisches“ (409). Die beiden Alternativen negieren sich jeweils selbst und einander wechselseitig: „Engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser durchstreicht; die des *l'art pour l'art*, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet, die in der Verselbständigung von Kunst gegen das Reale als ihr polemisches Apriori enthalten ist.“ (410). Diese Aporie deute auf die Fragwürdigkeit der Gegenwartskunst.

Dementsprechend hält Adorno gegen Sartres Apologie der politisch engagierten Literatur ideologiekritisch fest, dass das angebliche Gleichgewicht zwischen Autonomie und Authentizität, individueller Verantwortung und politischer Gesellschaftskritik des Schriftstellers unter den Bedingungen der modernen Kulturindustrie stets prekär sei. Diese Überlegungen gelten wohl erst recht unter den Bedingungen der gegenwärtigen digitalen Massenmediengesellschaft. Engagierte Literatur wäre wohl autonom und authentisch, Tendenzliteratur dagegen heteronom und inauthentisch. Es lässt sich darüber, ob es sich im gegebenen Falle über das eine oder andere handelt, jedoch nicht eindeutig entscheiden. Die Frage nach den geltenden poetischen und politischen Kriteri-

en bleibt stets offen. Aufgrund der fließenden Übergänge gestalten sich die Unterscheidungen und Abgrenzungen zwischen unpolitischer und politischer Literatur bzw. engagierter Kunstliteratur und politischer Gebrauchs-, Tendenz- oder Propagandaliteratur äußerst schwierig. Solcherlei Untersuchungen stehen vor dem schier unlösbaren Problem, dass sich nicht eindeutig entscheiden lässt, ob ein gegebener literarischer Text als authentisches und autonomes Kunstwerk, engagierte Literatur oder Tendenzkunst gelten darf. Schließlich hat Luhmann bereits darauf hingewiesen, zugleich autonome und authentische Kunst habe nach Adorno einen kaum zu verwirklichenden Balanceakt zwischen formalem Purismus und materialer Gesellschaftskritik zu leisten (1995, 472).

Die im so genannten Züricher Literaturstreit aus dem Jahre 1966 entlang dieser Linie von Emil Staiger (1908-1987) vorgebrachte Kritik an Max Frisch (1911-1991), Peter Weiss (1916-1982) und der so genannten ‚politischen Literatur‘ im Umfeld der Studentenbewegung ist insofern problematisch, dass sie die inneren und äußeren Widersprüche und Gegensätze zwischen Literatur und Politik im Sinne des ästhetischen Purismus und Ästhetizismus, so etwa die Aporien des Partikularismus und Universalismus, allzu leicht von der Hand weist. Denn die Weimarer Klassik, Staigers Paradebeispiel für authentische und autonome Kunst, die sich angeblich nicht politisch in Dienst nehmen lässt, nicht der politischen Parteilichkeit verschreibt und die Kunst nicht an die Politik verrät, ist und bleibt als Humanismus unter anderem auch politisch engagiert, obgleich im Namen der gesamten Menschheit. So ist etwa Schillers „ästhetischer Staat“ (1795) ein unglückliches Sinnbild für die „Schaubühne als moralische Anstalt“ (1785), mit der in Wahrheit kein politischer Staat zu machen ist. Darin besteht gerade die unmittelbar künstlerische und mittelbar politische Eigenmacht der Literatur.

Die Eigenmacht der Literatur zieht die künstlerische und politische Wirksamkeit von literarischem und politischem Engagement immer wieder neu in Zweifel. Selbst unter der Forderung, Literatur habe in jedem Falle auch politisch nützlich und wirksam zu sein, kann die politische Nützlichkeit und Wirksamkeit der Literatur weder in den Absichten des Autors noch in den Einsichten des Publikums bestehen, sondern sie lässt sich lediglich in Rücksicht auf das literarische Kunstwerk beobachten. Denn das künstlerische Engagement ist deutlicher als das politische Engagement zu erkennen und gerade darin besteht die schriftstellerische Eigenmacht der Literatur. Darüber hinaus stellt sich in Bezug auf die Gegenwartsliteratur (vgl. Zeh/Trojanow) die entscheidende Frage, ob die überkommenen Begriffe der politischen, engagierten und Tendenzliteratur, ihre geschichtlichen Entstehungsbedingungen in sich tragend, ohne Anpassungen und Veränderungen in der literaturwissenschaftlichen Verfahrensweise und Begrifflichkeit überhaupt Gültigkeit beanspruchen können, oder ob diese schwierige Frage nicht vielmehr angesichts der neuen politischen Themen, wie etwa Migration und Populismus immer wieder neu und von Fall zu Fall beantwortet werden müsste.

## 5. Zur Analyse der politischen Implikationen der Literatur

Die Analyse der politischen Implikationen der Literatur könnte im Anschluss an den Soziologen und Philosophen Karl Mannheim (1893-1947) einer heuristischen Typologie mit zunächst fünf Grundkategorien folgen: Konservatismus, Liberalismus, Radikalismus, Anarchismus und Faschismus. Angesichts der geschichtlichen Entwicklungen in der Sowjetunion und im Ostblock während des Kalten Krieges wäre ein sechster Typ zu ergänzen: Stalinismus. Darüber hinaus müsste man wohl den deutschen Nationalsozialismus vom italienischen Faschismus unterscheiden. Allerdings lässt sich aufgrund der hermeneutischen Geschichtlichkeit und der dekonstruktiven „Zeitlichkeit der Rhetorik“ (Paul de Man 1969) die strukturalistische Analyse, Interpretation und Kritik der politischen Implikationen von literarischen Werken, unter der Grundannahme, dass das autonome und authentische Kunstwerk „die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ (Adorno 1970, 272) ist, nicht ohne Weiteres durchführen. Darin besteht die künstlerische und politische Eigenmacht der Literatur in Rücksicht auf das autonome und authentische Kunstwerk und ohne Rücksicht auf die Absichten des Autors und Einsichten des Publikums.

Die Ironie bei der Analyse der politischen Implikationen der Literatur äußert sich darin, dass sich einerseits die künstlerische Innovationskraft des Liberalismus, Radikalismus und Anarchismus mit dem politischen Konservatismus verbinden lässt, wie der Biedermeier, die Romantik und der Ästhetizismus bezeugen. In Hinsicht auf die Literatur des Biedermeier wird etwa oftmals der Gemeinplatz bemüht, sie sei unpolitisch. Dementgegen können sorgfältige Analysen, Interpretationen und Kritiken politische Untiefen und Abgründe offenlegen, die ansonsten verkannt bleiben würden. Resignation und Pessimismus des Biedermeier haben durchaus politische Implikationen (vgl. Sengle).

Das Paradebeispiel für die ihrem eigenen Selbstverständnis nach angeblich unpolitische Literatur ist wohl der ironischerweise durch und durch politische Großessay *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus dem Jahre 1918 von Thomas Mann. Das Dilemma der künstlerischen Autonomie und Authentizität einerseits und dem politischen Engagement andererseits situiert die Literatur paradoxerweise zwischen Konservatismus und Radikalismus. In der Bewahrung der Autonomie und Authentizität der Kunst „in ihrer Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben“ liegt Mann zufolge einerseits „die Quelle der Ironie“, andererseits „aber auch wenn irgendwo, die Verwandtschaft, die Ähnlichkeit der Kunst mit der Politik.“ (574) In der Gegenwartsliteratur lässt sich dieser Sachverhalt an der feuilletonistischen Kritik und Polemik gegen die literarischen Kunstwerke des Schweizer Schriftstellers Christan Kracht (geb. 1966) beobachten (vgl. Tillmann 2007, Diez 2012). Im Falle der oben bereits erwähnten, engagierten Literatur von Kleist, Brecht und Heiner Müller deutet alles darauf hin,

dass es sich der poetischen Innovationen der Gattung Geschichtsdrama zum Trotz nicht eindeutig zu bestimmen ist, wie deren politische Implikationen zu bewerten sind. Die Frage, ob es sich politische betrachtet dabei um Konservatismus, Liberalismus, Radikalismus, Anarchismus, Faschismus oder Stalinismus handelt, bleibt stets offen. Ein kurzer Seitenblick auf die Wirkungsgeschichte mag diesen Befund erhärten.

Dagegen verwendet die ihrem Selbst- oder Fremdverständnis nach ‚politische Literatur‘, die ohne primäre Rücksicht auf künstlerische Ansprüche bestimmte und begrenzte Ziele und Zwecke verfolgt, oftmals konventionelle Formen, um den Konservatismus, Liberalismus, Radikalismus oder Anarchismus im Medium von Literatur, Drama und Theater zu verbreiten, so etwa die NS-Heimatliteratur, die Piscator-Bühne oder die Satire und Reportageliteratur der Neuen Sachlichkeit. Im Extremfall befördern konventionelle Formen konservative Inhalte, was unter dem Stichwort des Manierismus und Epigonentums gleich doppelt der ästhetischen und politischen Ideologiekritik verfällt, wie etwa die ästhetizistische Kunstreligion im George-Kreis oder die Lyrik von Gottfried Benn (1886-1956) während der inneren Emigration (vgl. Müller 1994, 184-220).

Literatur mag zwar aus der Sicht der Politik als Kunst des Unmöglichen erscheinen. In Wahrheit ist sie und nicht die Politik die Kunst des Möglichen und zwar in dem Maße, wie sie mit der poetischen Erfindung von alternativen und kontrafaktischen Gegenwelten die Politik als Antikunst, Realpolitik und Ideologie kritisch entlarvt. Darin besteht die unmittelbar künstlerische und mittelbar politische Eigenmacht der Literatur.

#### Literatur:

- Adorno, Theodor W. „Engagement“ (1962). In: *Noten zur Literatur* (1965). In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003. 409-430.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie* (1970). In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hg.). *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936). In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. . Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989. 350-384.
- Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“ (1934). In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989. 683-701.
- Bernstorff, Wiebke von. „Tendenzdichtung“ (Art.). In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.B. Metzler 2007. 758.
- Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin u. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988ff.

- Bröckling, Ulrich/Feustel, Robert (Hg.). *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript 2015.
- Büchner, Georg. *Werke und Briefe*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2002.
- Christ, Hans D./Dressler, Iris (Hg.). *Politik der Form. Die Wiederentdeckung der Kunst als politische Imagination*. Bergen/Stuttgart/Wien 2015.
- Diez, Georg. „Die Methode Kracht.“ In: *Der Spiegel* 7/2012 (13. Februar 2012).
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 2008.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt/M. 1983.
- Foucault, Michel. „Préface à la transgression.“ In: *Critique*. 195/196, 1963. 751-770.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Eine Tragödie*. (1808) In: *Goethes Werke. Dramatische Dichtungen I*. Hamburger Ausgabe, Bd. 3, München: C.H. Beck 1998.
- Gutzkow, Karl. *Wally, die Zweiflerin* (1835). Stuttgart: Reclam 1998.
- Gutzkow, Karl. *Die Ritter vom Geiste* (1850). Frankfurt/M.: Zweitausendeins 1998.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1962.
- Häntzschel, Günter. „Das Ende der Kunstperiode? Heinrich Heine und Goethe.“ In: Eibl, Karl/Scheffer, Bernd (Hg.): *Goethes Kritiker*. Paderborn: Mentis 2001. 57-70.
- Heine, Heinrich. *Romantische Schule* (1836). In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 8. Hamburg: Hofmann & Campe, 1979. (DHA)
- Hinderer, Walter. „Politische Dichtung.“ (Art.) In: Killy, Walther (Hg.). *Literaturlexikon*. Bd. 14. Gütersloh/München: Bertelsmann 1996. 222-225.
- Hirschi, Caspar. „Die Regeln des Genies. Die Balance zwischen Mimesis und Originalität in Kants Produktionsästhetik.“ *Conceptus – Zeitschrift für Philosophie*. 82, 1999. 217-255.
- Huber, Martin. „Politische Literatur“ (Art.). In: Schweikle, Günter und Irmgard/Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Weimar: Metzler 2007. 597f.
- Kant, Immanuel. *Die Kritik der Urteilskraft* (1790). In: *Gesammelte Schriften. Akademieausgabe*. Bd. 5. Berlin: Reimer 1913.
- Kappelhoff, Hermann. *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001.
- Lommel, Michael. „Engagement“ (Art.). In: Schnell, Ralf (Hg.). *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1954*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2000. 115-117.

- Lotter, Konrad. „Tendenz“ (Art.). In: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.). *Lexikon der Ästhetik*. München: C.H. Beck 2004, 365f.
- Luhmann, Niklas. *Macht* (1975). Konstanz/München: Universitätsverlag Konstanz/Uni-Taschenbücher 2012.
- Luhmann, Niklas. *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.
- Luhmann, Niklas. *Macht im System*. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Luhmann, Niklas. *Politische Soziologie*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Lukács, Georg. „Tendenz oder Parteilichkeit“. *Die Linkskurve*. 4/6, 1932. 13-21. Wiederabdruck in: Lukács, Georg. *Werkauswahl*. Bd. 1. *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Luchterhand 1977. 109-121.
- Man, Paul de: „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“ (1969). In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/M.. Suhrkamp 1993. 83-130.
- Mann, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe der Werke, Briefe, Tagebücher*. Bd. 13. Frankfurt/M.: S. Fischer 2009.
- Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie* (1929). Frankfurt/M.: Klostermann 2015.
- Marchart, Oliver. *Die politische Differenz*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Müller, Harro. *Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne*. Bielefeld: transcript 1994.
- Müller, Heiner. *Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998ff.
- Opitz, Michael. „Engagierte Literatur“ (Art.). In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.B. Metzler 2007, 190.
- Sartre, Jean-Paul. *Was ist Literatur?* (1948) Reinbek bei Hamburg: rororo 1981.
- Schiller, Friedrich. „Was kann eine gut stehende Schaubühne leisten?“ (1785). In: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2004.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). In: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2004.
- Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen* (1932). Berlin: Duncker & Humblot 1963.
- Sebald, W.G. *Luftkrieg und Literatur*. Mit einem Essay über Alfred Andersch. Frankfurt/M.: Fischer 1999.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler 1971-1980.
- Staiger, Emil. „Literatur und Öffentlichkeit“. *Neue Züricher Zeitung*. Nr. 5525, 20. Dezember 1966. 5-6.
- Tillmann, Markus: „Unheilige Allianzen – Christian Kracht, David Woodard und die Neue Rechte.“ *Süddeutsche Zeitung* vom 13. September 2007. 16.
- Vollhardt, Friedrich. „Autonomie“ (Art.). In: Weimar, Klaus (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1997. 173-176.

- Vollrath, Ernst. „Politisch, das Politische“ (Art.). In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. 1071-1075.
- Wegmann, Nikolaus. „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts.“ In: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.): *Systemtheorie der Literatur*. München: Fink 1996. 345-365.
- Wegmann, Nikolaus. „Politische Dichtung“ (Art.). In: Weimar, Klaus (Hg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1997. 120-122.
- Werber, Niels. *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.
- Wilpert, Gero von. „Engagierte Literatur“ (Art.). In: ders. (Hg.). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2010. 234.
- Zeh, Juli/Trojanov, Ilija. *Angriff auf die Freiheit. Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2010.
- Zelić, Tomislav. „Walter Benjamin über objektive Ironie im epischem Theater Bertolt Brechts.“ In: Frischmann, Bärbel (Hg.). *Ironie in Philosophie, Literatur und Recht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. 113-134.
- Zelić, Tomislav. *Machtspiele. Katachresen der gerechten Herrschaft im modernen Geschichtsdrama*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2016.

### ABOUT THE SELF-EMPOWERMENT OF LITERATURE

This article tries to answer the question as to the poetic and political self-empowerment of literature. It takes into consideration the theory, history, and critique of ‘political literature’. Firstly, the theory of ‘political literature’ runs into difficulties in defining its key concept univocally. Secondly, this is because the history of ‘political literature’ draws a polymorphic and irregular picture. Thirdly, the critique of ‘political literature’ illustrates that differentiations and demarcations between unpolitical literature, engaged literature, and politically operative, tendentious or propagandistic literature are problematic. The same applies to the structuralist analysis of political implications of literature. In conclusion, literature empowers itself both poetically and politically, however, the poetic and political evaluation of its content and form, intention and impact may vary from case to case.

**Key Words:** autonomy, authenticity, engagement, art, literature, power/control, politics, tendency

## Verräter in den eigenen Reihen: Die Darstellung der serbischen Gesellschaft in Beiträgen zur Handke-Kontroverse 1996 in serbischen Printmedien<sup>1</sup>

---

Paul Gruber, Novi Sad, paul.gruber@ff.uns.ac.rs

**Abstract:** Peter Handke hat mit seinem im Jänner 1996 veröffentlichten Serbien-Text *Winterliche Reise* eine heftige Kontroverse ausgelöst. Während im Zuge der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Text die in Westeuropa und insbesondere in Deutschland geführte Kontroverse weitgehend mitberücksichtigt wird, findet die Rezeption in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien bisher wenig Beachtung. Dies ist insofern verwunderlich, als der Text sich explizit auch an Leser aus diesem Raum richtet. Der vorliegende Artikel möchte einen allgemeinen Überblick über die Berichterstattung zur Handke-Kontroverse in serbischen Printmedien im Jahr 1996 bieten und dabei insbesondere die Darstellung der serbischen Gesellschaft näher beleuchten. Dabei wird der Frage nachgegangen, welche Rolle die den politischen Diskurs der 90er-Jahre in Serbien dominierende nationalistische Ideologie in den Beiträgen zur Kontroverse spielte. Um die Analyse zu kontextualisieren, wird vorab auf Handkes Literaturverständnis und seinen Text *Winterliche Reise* näher eingegangen. Bei der Präsentation der Ergebnisse der Analyse werden die ersten beiden Kategorien, nämlich „Die Darstellung der Person Peter Handke“ und „Die Darstellung der Kontroverse in den westlichen Medien“ synthetisch behandelt. Die dritte Analysekategorie „Die Darstellung der serbischen Gesellschaft“ wird vor diesem Hintergrund genauer dargestellt. Aus der Analyse geht hervor, dass die Handke-Kontroverse in erster Linie als weitere Episode der in Serbien weit verbreiteten Vorstellung einer Verschwörung des Westens gegen Serbien und als Beweis für selbige dargestellt wurde. Die Protagonisten dieser Episode (Handke, der ‚Westen‘, Serbien), werden mit den im serbischen Nationalismus üblichen stereotypen Charaktereigenschaften beschrieben, wobei in Bezug auf die serbische Gesellschaft insbesondere der Vorwurf der ‚Kulturlosigkeit‘ von Bedeutung ist. Die in Handkes Text formulierte Friedensbotschaft blieb vor diesem Hintergrund unberücksichtigt.

**Schlagwörter:** Peter Handke, Serbien, Geschichte, Printmedien, Nationalismus, Balkanismus, Diskursanalyse

---

<sup>1</sup>Bei vorliegendem Artikel handelt es sich um eine überarbeitete Version der 2013 von Paul Gruber an der Karl-Franzens-Universität vorgelegten Diplomarbeit: *Danke Handke. Die Berichterstattung zur Handke-Kontroverse in serbischen Printmedien im Jahr 1996*. Online unter: <http://unipub.uni-graz.at/download/pdf/234449>

## 1. Einleitung

Im Jänner 1996 löste Peter Handke mit seinem zuerst unter dem Titel *Gerechtigkeit für Serbien oder Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina*<sup>2</sup> in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichten und später auch unter Umkehrung von Titel und Untertitel bei *Suhrkamp* erschienenen Text, eine heftige, mitunter sehr polemisch geführte Kontroverse insbesondere im deutschsprachigen Raum aus. Während diese Kontroverse in der wissenschaftlichen Untersuchung von Handkes Serbien-Texten immer wieder mitberücksichtigt wurde, scheint ein wissenschaftliches Interesse für die Aufnahme des Textes in Serbien, abgesehen von einem Artikel Svjetlan Lacko Vidulićs (205-215) aus dem Jahr 2008, bisher eher gering zu sein.

Gerade angesichts des im Zuge der 1996 entstandenen Kontroverse immer wieder erhobenen Vorwurfs, Handke betreibe mit seinem Text serbische Propaganda (vgl. Gritsch, 174f.), scheint es dagegen notwendig, die serbische Berichterstattung zu dieser Kontroverse eingehender zu untersuchen. Der vorliegende Beitrag stellt sich daher der Frage, ob und inwiefern Handkes Text und die um ihn entstandene Kontroverse unter politischen Gesichtspunkten in Serbien rezipiert wurde und welche Rolle in diesem Zusammenhang nationalistische Denkmuster spielten, welche den politischen Diskurs jener Zeit weitgehend bestimmten (vgl. Živković, 186f.). Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Darstellung der serbischen Gesellschaft gelegt werden.

Diese Frage soll aus diskursanalytischer Perspektive beantwortet werden, welcher eine konstruktivistische Auffassung des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Erkenntnis zugrunde liegt. Insofern ist es auch nicht das Ziel dieses Beitrags zu klären, ob in den analysierten Beiträgen getroffene Aussagen korrekt sind oder nicht, sondern vielmehr den argumentativen Zusammenhang verschiedener Aussagen und die ihnen zugrundeliegenden Denkmuster offenzulegen.

Bevor die im Korpus befindlichen Beiträge eingehender analysiert werden, sollen aber einige Punkte zu Handkes Literaturverständnis und seinem Serbien-Text hervorgehoben werden, die zeigen, dass eine rein politische Lesart der „Winterlichen Reise“ dem Text nicht gerecht wird. Dies ist nicht zuletzt insofern von Bedeutung, als Handke selbst im Zuge der Kontroverse darauf insistierte, dass sein Text in erster Linie Literatur sei und nur in der vorliegenden Form Gültigkeit habe. Damit ist auch sein Entschluss zu erklären, während seiner Lesereise im deutschsprachigen Raum auf jegliche Diskussion mit dem Publikum zu verzichten und den Text als Text wirken zu lassen.

---

<sup>2</sup> In der Folge wird unter dem Kurztitel *Winterliche Reise* auf diesen Text verwiesen.

## 2. Handkes *Winterliche Reise*

Folgt man den Aussagen Handkes, wonach die *Winterliche Reise* als literarischer Text zu lesen sei, so stellt sich die Frage, wie dieser Text mit Handkes Literaturverständnis im Allgemeinen verbunden ist. Dieses Literaturverständnis ist durch ein teils widersprüchliches Verständnis des Verhältnisses zwischen Subjektivität und Objektivität, Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität, Politik und Literatur definiert. So geht Handke zwar davon aus, dass der Mensch die Welt nur sprachlich erfassen kann, weshalb er auch auf die unzähligen, je subjektiven Möglichkeiten der Weltwahrnehmung hinweist, zugleich hält er aber paradoxerweise an der Vorstellung von einer den Dingen innewohnenden, also objektiven Essenz fest, die vom Subjekt erkannt werden kann.

Drei Punkte sollen helfen, die *Winterliche Reise* dem Literaturverständnis Handkes zuzuordnen:

### Zu Handkes Literaturverständnis

**Literatur hat für Handke emanzipatorische Funktion:** Sie soll einen anderen, subjektiven Blick auf die Wirklichkeit ermöglichen, der nicht den herrschenden Diskursen unterworfen ist und dem ein höheres Maß an Authentizität zugesprochen wird. So schreibt Handke in seinem 1967 veröffentlichten Essay „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“:

Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewußt macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren. (Handke 1972, 19f.; Kursiv-Setzung im Original)

Diese neue Möglichkeit der Wirklichkeit, welche die produktive wie auch rezeptive Beschäftigung mit Literatur eröffnet, soll dem Einzelnen helfen, bewusster zu leben und gegenüber sich selbst wie auch gegenüber seiner Umwelt aufmerksamer und kritischer zu werden:

Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was ich automatisch spreche (...). (Ebd., 26)

Eine solche subjektive Welterfahrung ist jedoch nur möglich, wenn die gesellschaftlich konventionierte Wirklichkeitswahrnehmung dekonstruiert und als nur eine von vielen möglichen Wirklichkeitskonstruktionen erfahrbar wird. So

erwartet Handke auch von der Literatur „das Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder.“ (Ebd., 20) Dabei geht es ihm nicht um eine etwaige Korrektur oder Objektivierung der gesellschaftlich akzeptierten Weltbilder, sondern darum, der Pluralität der möglichen Weltzugänge zu ihrem Recht zu verhelfen: „Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen).“ (Ebd., 25; Kursiv-Setzung im Original) Insofern hat Literatur für Handke durchaus gesellschaftskritische Funktion, da sie die unveränderbar erscheinende Wirklichkeit hinterfragbar macht und damit die Suche nach neuen Wirklichkeitskonstruktionen ermöglicht. Indem Handke die Literatur als einen Bereich definiert, der die Möglichkeit subjektiver, den herrschenden Diskursen nicht unterworfenen Welterfahrung bietet, spricht er ihr (paradoxaerweise) aber doch ein höheres Ausmaß an Authentizität zu.

**Authentizität findet Handke in scheinbar Nebensächlichem:** Dieses besitzt im Gegensatz zu großen, singulären Ereignissen Dauer und ist harmonisch mit der Welt verbunden. Lothar Struck (105) hat in diesem Zusammenhang auf Parallelen zwischen Handkes Literaturverständnis und Adalbert Stifters ‚Sanftem Gesetz‘, wie dieser es in der Vorrede zu seinem Erzählband *Bunte Steine* formuliert hat, hingewiesen. So geht es Handke ebenso wie Stifter darum, das Ewige und Permanente ins Blickfeld rücken, das in jenen Kleinigkeiten verborgen liegt, die den Alltag der Menschen bestimmen und die, von den großen Ereignissen der Geschichte weitgehend unberührt, die Welt, wenn man so will, zusammenhalten. Insofern kann man mit Lothar Bluhm feststellen, dass Handke die Aufgabe des Dichters darin sieht, im Erzählen und in seiner Literatur „den in den Dingen verborgenen Sinnzusammenhang hervortreten zu lassen.“ (78) Dies gelingt, wenn die Harmonie der Dinge mit der Anordnung der Wörter in Einklang gebracht wird.

Ebenso verhält es sich auch mit den Geschichten, die in Handkes Texten im Vordergrund stehen: Auch sie sind scheinbar nebensächlich. Der großen Geschichte, welche von den Historikern (und heute den Medien, wie er in seiner *Winterlichen Reise* schreibt) erzählt wird und welche sich auf zentrale Ereignisse konzentriert, stellt er seine kleinen, nebensächlichen Geschichten gegenüber. Deshalb wird Handkes Umgang mit der Geschichte auch von vielen als „Ästhetik der Gegengeschichtsschreibung“ (Miguoué, 48) bezeichnet. Wie Miguoué ausführt, können durch den Verweis auf diese kleinen Geschichten, welche von der großen Geschichte überschattet werden, letztere hinterfragt werden: „Das Schreiben wird somit bei Handke zu einer ‚Gegenoperation‘, wobei das schreibende Subjekt von einer Gegenperspektive aus das Selbstverständliche, das Für-Wahr-Gehaltene und den Mehrheitsdiskurs hinterfragt.“ (Ebd., 49f.)

**Handkes Texte sind „Schwellentexte“** (Dronske, 72): Die Suche nach dem Nebensächlichen, von der Mehrheit Übersehenen führt Handke nicht nur in Be-

zug auf die Wahl seiner Themen, Orte und Figuren an die Peripherie, sondern auch an die Grenzen herkömmlicher Unterscheidungen, wie etwa zwischen Realität und Fiktion, und verschiedener Genres, wie zwischen Erzählung und Essay. Diese werden bei Handke konsequent überschritten. Wie Dronske feststellt, gelingt es Handke auf diese Weise seine Literatur mit konkreter Wirklichkeit aufzuladen und so im literarischen Feld ein ‚Gegenbild‘ zur vorherrschenden Wirklichkeitserfahrung zu erstellen (vgl. 74). Die *Winterliche Reise* allein als politische Stellungnahme des Autors zu lesen greift also zu kurz.

### Zur Winterlichen Reise

Im Text selbst dienen die in Form eines politischen Essays verfassten Rahmenkapitel ‚Vor der Reise‘ und ‚Epilog‘ in erster Linie dazu, die Reise des Ich-Erzählers zu legitimieren. Sie sollen die Notwendigkeit untermauern, der vorherrschenden, aber deshalb noch lange nicht objektiven medialen Sichtweise eine subjektive, literarische entgegenzustellen. Aus dieser Sicht sind die essayistischen Aspekte des Textes den erzählerischen unterzuordnen.

So stellt das Ich zu Beginn des Textes fest, dass ihm Serbien im Grunde völlig unbekannt ist und ihm auch die über das Land verfassten Zeitungsberichte aufgrund ihres schablonenhaften Charakters mit der Zeit immer mehr die Wirklichkeit eher zu verschleiern schienen, anstatt sie abzubilden:

Beinah alle Bilder und Berichte der letzten vier Jahre kamen ja von der einen Seite der Fronten oder Grenzen, und wenn sie zwischendurch auch einmal von der anderen kamen, erschienen sie mir, mit der Zeit mehr und mehr, als bloße Spiegelungen der üblichen, eingespielten Blickseiten – als Verspiegelungen in unseren Sehzellen selber, und jedenfalls nicht als Augenzeugenschaft. Es drängte mich hinter den Spiegel; es drängte mich zur Reise in das mit jedem Artikel, jedem Kommentar, jeder Analyse unbekanntere und erforschungs- oder auch bloß anblickswürdigere Land Serbien. (Handke 1996, 13)

Das Vorhaben des Ich besteht also darin, angesichts der als eingespielt empfundenen öffentlichen Wahrnehmung Serbiens auf die verschiedenen Zugänge zur Wirklichkeit hinzuweisen. Die Reise selbst erscheint so als bewusst subjektive, literarische Verarbeitung von Reiseerfahrungen, welche jedoch nicht zum Ziel haben, den konstruktiven Charakter medialer Berichterstattung an sich für ungültig zu erklären und damit in direkte Konfrontation mit der Kriegsberichterstattung zu treten (vgl. ebd., 122f.).

Wogegen Handke sich vielmehr richtet, ist die automatisierte, unhinterfragte Wiederholung einzelner Floskeln, welche Gefahr läuft, ihren Bezug zur Wirklichkeit zu verlieren, und so für andere (politische) Zwecke instrumenta-

lisiert werden kann. Insofern reiht sich der Text nahtlos in Handkes bisheriges Werk ein.

Der Verweis auf die Vielzahl an möglichen Weltwahrnehmungen erfolgt im Text durch eine polyphone Inszenierung verschiedener Erzählformen und -perspektiven. Die Sichtweise des erzählenden Ichs erscheint so nicht als einzig gültige, vielmehr wird der Erzählfluss von anderen, mitunter durchaus kritischen Perspektiven durchzogen. So zwingt eine auktoriale Instanz das erzählende Ich immer wieder, die eigenen Gedanken zu hinterfragen bzw. präziser zu formulieren. Zudem formulieren den Text hindurch Personen, mit denen das erzählende Ich zusammentrifft, Meinungen, die sich stark von der des erzählenden Ichs unterscheiden. Das friedliebende, unter Aussparung allen Politischen auf die Lebenswirklichkeit der Menschen konzentrierte Bild, das das erzählende Ich von Serbien konstruieren möchte, wird so als subjektive Konstruktion erfahrbar, welche durch die polyphone Inszenierung des Textes durch andere, mitunter sehr kritische Aussagen relativiert wird. Insofern ist es nicht zulässig, dem Text eine eindeutige Aussage zuzuschreiben.<sup>3</sup>

Die Reduktion auf Alltagswirklichkeiten und Aussparung alles Politischen in den Reiseberichten des Ich-Erzählers soll diesen davor bewahren, in ein ideologisch motiviertes Glorifizieren der Serben zu verfallen: „So dachte ich dann, es könnte die Gefahr solcher Gegenläufigkeiten sein, daß in ihnen sich etwas äußere, was vergleichbar wäre mit den Glorifizierungen einst des Sowjetsystems durch manche Westreisende der dreißiger Jahre.“ (Handke 1996, 46)

Das Serbien-Bild, welches das erzählende Ich unter Aussparung allen Politischen im Text konstruiert, entwickelt sich aus dem bereits zuvor in anderen Werken Handkes entwickelten Jugoslawien-Bild. Dieses dient in erster Linie der Identitätskonstruktion, insofern es ein Gegenbild zur kritisch betrachteten kapitalistischen Warenwelt darstellt (vgl. Handke 1996, 115). Serbien kennzeichnet sich in den Augen des erzählenden Ichs durch seine widerständige Haltung gegenüber dem Westen, dessen Anschuldigungen es nicht einfach hinnehmen will. Dadurch erscheint es als von einem erhöhten Grad an Wirklichkeit durchdrungen und es wird so ein positives Gegenbild zur als negativ empfundenen, ‚entwirklichten‘ westlichen Gesellschaft geschaffen. Die vom Mangel aufgrund des Handelsembargos bestimmte Alltagswirklichkeit scheint von einer natürlichen Gegenständlichkeit der Dinge durchdrungen. Eine Gegenständlichkeit, die den Dingen in der kapitalistischen Wegwerfgesellschaft des ‚Westens‘ abhand-

<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang wird immer wieder der Vorwurf erhoben, es handle sich bei diesem Text aber um keine qualitativ ‚gute‘ Literatur. Für die vorliegende Diskussion ist die Frage nach der literarischen Qualität des Textes aber nicht relevant, da sich der Text, wie aus den bisher genannten Punkten hervorgegangen sein sollte, nahtlos in die Poetik Handkes einordnen lässt und eindeutig als literarischer Text angelegt ist. Damit ist ihm, unabhängig von der Diskussion um seine literarische Qualität, grundsätzlich Mehrdeutigkeit zuzusprechen, wie sie für Literatur an sich kennzeichnend ist.

engekommen ist. Serbien wird so als märchenhaftes Anderes idealisiert, wobei diese Idealisierung im Rückgriff auf verschiedene Vorstellungen geschieht, die den westeuropäischen Diskurs über den Balkan kennzeichnen.

In der Rückbesinnung auf die unmittelbare Wahrnehmung der allen gemeinsamen Alltagswirklichkeit sieht der Ich-Erzähler zudem den einzigen Weg, auf dem die Angehörigen der verfeindeten Volksgruppen wieder zueinander finden können, wie er in der im Epilog vorgebrachten Friedensbotschaft darlegt. Demnach wäre die Winterliche Reise weniger als politisches Pamphlet, sondern als Friedenstext zu lesen.

Gerade die unter Punkt 3, 4 und 5 postulierten Charakteristika des Textes sind problematisch, denn einerseits entwickelt sich in den Reiseberichten durch die Aussparung alles Politischen und durch die Suche nach Authentizität ein Natürlichkeitsdiskurs als Gegenbild zur als seelenlos dargestellten westlichen Konsumgesellschaft, das sich fast zur Gänze mit dem serbisch-nationalistischen Diskurs deckt.

So kommt es im serbischen nationalistischen Diskurs, wie Čolović (1997, 29-34) und Živković (2012, 58-90) eindrücklich darlegen, zu einer Wertumkehrung des geopolitischen Imaginariums von Europa. Innerhalb dieses Imaginariums werden die südlich und östlich gelegenen Nationen als ‚barbarisch‘, ‚irrational‘, ‚religiös fanatisch‘ und ‚intolerant‘ wahrgenommen, während die nördlich und westlich gelegenen Nationen als ‚zivilisiert‘, ‚rational‘, ‚humanistisch‘ und ‚demokratisch‘ charakterisiert werden. Da der ‚Balkan‘, wie Todorova (1999, 31-37) unterstreicht, im europäischen Diskurs aber im Gegensatz zum ‚Orient‘ nichts fundamental Anderes darstellt, sondern etwas unvollkommenes Eigenes, können diese Valenzen umgekehrt werden: Der ‚zivilisierte‘ und ‚rationale‘ Norden und Westen erscheinen daher innerhalb des serbischen nationalistischen Diskurses als ‚dekadent‘, ‚müde‘, ‚seelenlos‘ und ‚identitätslos‘, der Süden und Osten als ‚natürlich‘, ‚vital‘ und ‚authentisch‘. Eben diese ‚Natürlichkeit‘ muss aus dieser Sicht durch maximale Abschottung gegenüber allen fremden Einflüssen bewahrt werden, um so zuletzt auch dem ‚von seinem Wesen abgefallenen‘ Norden und Westen als Vorbild zu dienen.

Andererseits geriet die Friedensbotschaft im Text durch gezielte Provokationen und die äußerst polemisch vorgebrachte Medienkritik in den Hintergrund, sodass es im Grunde nicht weiter verwunderlich ist, dass sowohl in den westlichen als auch, wie die Analyse gezeigt hat, in den serbischen Medien, fast ausschließlich die politischen Aspekte des Textes behandelt wurden.

### 3. Analyse der Beiträge in serbischen Printmedien

#### Das Korpus

Das Korpus umfasst insgesamt 145 Beiträge aus serbischen Tages-<sup>4</sup>, Wochen-, 2-Wochen- und Monatszeitungen<sup>5</sup>, Kultur- und Literaturzeitschriften<sup>6</sup>, zudem noch Vor- und Nachworte einzelner 1996 erschienener Übersetzungen von Werken<sup>7</sup> Handkes, in denen auf die Kontroverse Bezug genommen wird, und eine eigenständige Buchpublikation<sup>8</sup>, die einen eindeutigen Bezug zur Kontroverse aufweist.

Eine erste Sichtung der Beiträge brachte folgende Ergebnisse:

- Die überwiegende Mehrheit der Beiträge steht Handke positiv gegenüber. Die vereinzelt kritischen Stimmen versuchen insbesondere verschiedene, im herrschenden Diskurs vorgebrachte Argumente zu hinterfragen und widerlegen, bleiben damit aber direkt auf den herrschenden Diskurs bezogen. Aus diesem Grund beschränkt sich die folgende Analyse auf die affirmativen Beiträge.

- Eigentlicher Bezugspunkt der Berichterstattung ist weniger Handkes Serbien-Text, als vielmehr die darum entstandene Kontroverse einerseits und Handkes Serbien-Besuch Mitte Mai 1996 andererseits.

Auf Grundlage dieser Erkenntnisse wurden die in den Beiträgen vorgefundenen Äußerungen folgenden Kategorien zugeordnet und näher untersucht:

- Die Darstellung der Person Peter Handke
- Die Darstellung der Handke-Kontroverse
- Die Darstellung der serbischen Gesellschaft

#### Die Darstellung der Person Peter Handke und der Handke-Kontroverse

Da Lacko Viculićs Analyse der beiden ersten Kategorien in meiner Analyse weitgehend bestätigt werden konnte und nur in einigen Punkten erweitert und vertieft wurde, möchte ich diese Kategorien nur kurz synthetisch darstellen. Damit soll auch die dritte Kategorie, also die Darstellung der serbischen Gesellschaft, entsprechend kontextualisiert werden.

Handke wird in den Beiträgen zum furcht- und selbstlosen Verkünder der ‚wahren Wahrheit‘ stilisiert, der sich als einziger (oder einer der wenigen)

<sup>4</sup> *Borba, Dnevnik, Dnevni telegraf, Jedinstvo, Naša borba, Politika, Politika ekspres, Večernje novosti*

<sup>5</sup> *Duga, Intervju, Nedeljni telegraf, NIN, Republika, Srpska reč, Velika Srbija, Vreme*

<sup>6</sup> *Itaka, Književnost, Književne novine*

<sup>7</sup> Konstantinović (1996: 61-63); Tadić (1996: 3-7)

<sup>8</sup> Smiljanić (1996)

dem vermeintlichen Lügengebäude des Westens entgegenstellt. Dem Text wird dementsprechend eine eindeutige Aussage zugeschrieben, welche als Verkündigung der ‚korrekten Wahrheit‘ dargestellt und dem Autor zugeschrieben wird. Gebetsmühlenartig wird dabei der herausragende literarische Status Handkes wiederholt. Dadurch wird seinen Stellungnahmen Gewicht verliehen und zugleich jegliche Kritik an Handkes Text von vornherein entwertet. Zudem wird Handkes Status auch in einen direkten Zusammenhang mit der Vorstellung einer Verschwörung gegen Serbien gestellt. So ist immer wieder das Argument zu finden, dass der Umstand, dass nicht einmal ein so bedeutender Schriftsteller wie Handke vor einer Hetzkampagne gefeit ist, die Existenz einer solchen Verschwörung belege. Die Kontroverse wird dabei als hysterische Reaktion auf die Aufdeckung dieser Verschwörung gesehen. Realisiert wird diese Verschwörung von den Medien, wobei keine Einstimmigkeit darüber herrscht, ob sie direkt im Dienste westlicher Regierungen stehen oder letztere im Auftrag der unbekanntesten Machthaber der ‚Neuen Weltordnung‘ manipulieren. In jedem Fall werden die Medien als Kriegspartei während des Zerfalls Jugoslawiens dargestellt, die die Serben zu ihrem Opfer auserkoren haben. ‚Der Westen‘ und die anderen Kriegsparteien als ‚Handlanger des Westens‘ erscheinen so als die eigentlich Schuldigen für den Zerfall Jugoslawiens, wobei immer wieder das Bild einer kontinuierlichen faschistischen Bedrohung heraufbeschworen wird. Das Schicksal der Serben erscheint damit dem Schicksal der Juden gleichwertig, was auch in verschiedenen Beiträgen zum Ausdruck kommt. Einer Beschäftigung mit der eigenen Verantwortung kann so aus dem Weg gegangen werden. Stattdessen wird ein Kontrast zwischen dem ‚friedliebenden Handke‘ und den ‚aggressiven Medien‘ aufgebaut. Dass Handke die teils polemischen Reaktionen selbst provoziert hat, wurde dabei ausgespart, ebenso dass trotz aller Polemik keine einhellige Verurteilung Handkes in den westlichen Medien stattfand. Nach Handkes erneutem Besuch im Mai 1996 wurden in den westlichen Medien publizierte Verteidigungen Handkes schließlich als Ankündigung eines möglichen Endes der Verschwörung gegen Serbien interpretiert.

Gemäß der (auch) für den serbischen Nationalismus typischen stereotypen Charakterisierung des Westens und insbesondere Deutschlands als von einem blinden Materialismus und Fortschrittsglauben durchdrungen werden wirtschaftliche Interessen auch als Hauptgrund für die vermeintliche Verschwörung gegen Serbien gesehen. Im Gegensatz dazu wird Handke als völlig unbeeinflussbar, objektiv und allein vom ‚geistigen‘ Wert der Wahrheit geleitet dargestellt. Dass ein solches Verhalten aus stereotyper Sichtweise für einen Deutschen oder Österreicher völlig untypisch ist, wird in einigen Beiträgen explizit hervorgekehrt. Handke wird so zum ‚kindlichen Gewissen‘, dem die Aufgabe zukommt, den ‚verfallenen Westen‘ auf den richtigen Weg zurückzuführen, eine Aufgabe, die aus serbisch nationalistischer Sicht Serbien als Hüterin des

‘wahren Europa’ zufällt. Insofern kann die Beschreibung Handkes als stereotype Beschreibung des serbischen Helden gesehen werden: So zeichnet auch er sich durch eine besondere Tapferkeit und moralische Reinheit aus, wobei er als herausragende Persönlichkeit dazu in der Lage ist, die Serben von ihrem Leid zu befreien. Dass Handke zudem mit dem serbischen Helden Banović Strahinja verglichen wird (Stefanović 1996a, 12) und in einem anderen Beitrag (Đorđević, 106) Miloš Obilić zum Weggefährten erhält, untermauert diesen Eindruck.

### **Die Darstellung der serbischen Gesellschaft**

Wie aus der vorangegangenen Beschreibung hervorgegangen sein sollte, wurde die Handke-Kontroverse voll und ganz in den politischen Diskurs in Serbien integriert und als weitere Episode einer Verschwörung gegen Serbien dargestellt.

Die serbische Gesellschaft erscheint aus dieser Sicht in erster Linie als unschuldig Opfer dieser Verschwörung, eine Sichtweise, die dem nationalistischen Diskurs jener Zeit entspringt. Jedoch erschöpft sich der nationalistische Diskurs über das eigene Volk nicht darin, dieses als Opfer zu sehen. Vielmehr zeichnen sich nationalistische Diskurse insbesondere dadurch aus, dass in ihnen Hass bzw. Verachtung für das eigene Volk zum Ausdruck kommt. Dies lässt sich dadurch erklären, dass das jeweilige Volk in seiner Gesamtheit niemals an die Idealvorstellung desselben, welche durch einzelne herausragende Persönlichkeiten verkörpert wird, heranreichen kann. Die daraus entspringende Enttäuschung über das eigene Volk mündet in der Folge in Verachtung und der Suche nach Schuldigen für den desolaten Zustand des Volkes bzw. nach Verrätern am serbischen Volk. In diesem Zusammenhang gewann in den neunziger Jahren, wie Ivan Čolović darlegt, insbesondere der Vorwurf der Kulturlosigkeit an Bedeutung, welcher auf verschiedene Gruppen und Angehörige des serbischen Volkes angewendet wurde (vgl. 2008, 12-16).

### **Verräter an der wahren serbischen Kultur**

Dieser Vorwurf wurde in den Beiträgen zur Handke-Kontroverse immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen erhoben, wobei hier stellvertretend einzelne Stellen aus Nenad Stefanovićs Bericht in *Duga* zu Handkes Lesung in der serbischen Nationalbibliothek zitiert werden sollen. Stefanović beginnt seinen Bericht mit einer Beschreibung der rings um ihn herum herrschenden Kulturlosigkeit, in der die oben erwähnte Verachtung für das eigene Volk zum Ausdruck kommt:

Zur Gruppe (...) lief eine junge, aggressive Journalistin, die das Wort “Radio” aussprach, als glaubte sie tatsächlich, darin lebten kleine Menschen,

und als müsste auch ihre Umgebung daran glauben. Die ambitionierte Journalistin beginnt mit einer seriösen Frage. (Wann immer ich höre, wie irgend so eine Journalistin eine Frage mit mehr als fünf Wörtern stellt, greife ich mir an den Hosenschlitz, flüsterte mir ein Macho-Serbe zu, der ebenfalls in der Gruppe stand.)<sup>9</sup> (Stefanović, 8)

Diese Kulturlosigkeit ist für Stefanović auch im Bereich der Hochkultur augenscheinlich: So vergleicht er wenig später den eine Rede haltenden, serbischen Schriftsteller Milorad Pavić mit Peter Handke. Pavić beschreibt er als eine Art 'Neureicher' im Bereich der Kultur, während Handke auf ein reiches kulturelles Erbe zurückgreifen kann und damit als wahrer Kulturträger erscheint. Der Verantwortliche für diesen desolaten Zustand der serbischen Kultur ist schnell gefunden:

Pavić hat keine solchen Wegbereiter, er muss auch heute die Löcher stopfen, die Vuks Reform hinterlassen hat, er reaktiviert den serbischen Barock, die byzantinische Tradition, er ist aufgrund der Umstände vorderhand ein nationaler Arbeiter im Bereich der Kultur und nur zweiterhand ein Spieler mit der Sprache.<sup>10</sup> (Ebd., 10)

Durch seine Orientierung an der bäuerlichen Sprache hat Vuk Karadžić also die Kontinuität mit der byzantinischen Tradition gekappt und den Verfall des 'geistigen' Serbiens verantwortet.

In den anderen Beiträgen werden Verräter an der wahren serbischen Kultur jedoch nicht derart weit in der Vergangenheit gesucht, sondern vielmehr in der Gegenwart. So identifiziert etwa Jasminka Jeličić im Parteiblatt *Velika Srbija* der sich damals in der Opposition befindlichen 'Srpska radikalna stranka' das Milošević-Regime als Verräter an der serbischen kulturellen Tradition: "Handkes Unterfangen ist umso bedeutender, als man dank den Sozialisten in Serbien immer weniger über die Serben weiß."<sup>11</sup> (Jeličić, 48) In der Folge bezichtigt sie das Regime des Kniefalls vor dem Westen und wirft ihm vor, mit der Schließung des freien Radiosenders *Studio B* auch zu verhindern, dass innerhalb Serbiens die Wahrheit über Serbien vernommen wird:

<sup>9</sup> „Grupi (...) pritrčava jedna mlada, agresivna novinarka, koja izgovara reč radio kao da zaista veruje da u njemu žive mladi ljudi, a i da okolina u to treba da poveruje. Ambiciozna novinarka počinje sa ozbiljnim pitanjem. (Kad god čujem da neka novinarka postavi pitanje duže od pet reči, ja se uhvatim za šlic, došapnuo mi je jedan srbo-mačista, ta-kođe prisutan u grupi.)“

<sup>10</sup> „Pavić nema te preteče, on i danas popunjava rupe koje je ostavila Vukova reforma, on ponovo reaktivira srpski barok, vizantijsku tradiciju, on je po sili prilika pre svega nacionalni radnik u kulturi a tek potom igrač sa jezikom.“

<sup>11</sup> „Hantkeov [sic!] poduhvat je još veći pošto se u Srbiji, zahvaljujući socijalistima, sve manje zna o Srbima.“

Auch in Serbien ist die Wahrheit über die Serben nicht mehr zu vernehmen. Jene, die an der Macht sind, wollen sie nicht sagen, und jenen, die das wollen, erlauben sie es nicht. Und deshalb ist es beschämend für dieses Regime, dass ein ausländischer Schriftsteller irgendwo auf der Welt die Wahrheit über uns gesagt hat, während unsere Informationsminister in Serbien Dunkelheit verbreiteten, dabei tat dieser das nicht, weil er die Serben besonders gern hat, sondern weil er unermüdlich auf der Suche nach der Wahrheit ist, ganz gleich auf welcher Seite sich diese befindet.<sup>12</sup> (Ebd.)

Hier klingt eine Kritik an, die nach dem Wechsel Miloševićs zur Friedenspolitik immer wieder vonseiten der nationalistischen Opposition geäußert wurde: Indem das Regime mit seiner geistlosen Propaganda die Bevölkerung einlulle, verliere diese den Bezug zur serbischen Kultur. Dies mache es dem Regime leicht, die 'serbischen Interessen' zu verraten.

Doch in der Mehrzahl der Beiträge wird die Handke-Kontroverse dazu genutzt, die demokratische, antinationalistische Opposition, das so genannte 'andere Serbien', anzugreifen und des Verrats am Serbentum zu bezichtigen. Dabei wird sie immer wieder ganz explizit als Teil der Verschwörung gegen Serbien verunglimpft. In einigen Beiträgen wird dabei auf jene Stelle in Handkes Text verwiesen, in der der Ich-Erzähler seinem Unwillen Ausdruck verleiht, einem Vertreter der Opposition zuzuhören. Diese Stelle kann je nach Lesart, als Reflexion über die Gefahr der Manipulation, die jedem Erzählen innewohnt, oder als Statement des Autors interpretiert werden. In den Beiträgen ist ausschließlich zweiteres der Fall. So schreibt etwa Mirjana Bobić-Mojsilović im *Telegraf*: "Handke ist genial, als er jenen namenlosen serbischen Trottel beschreibt, der sich mit seiner Verachtung für das eigene Umfeld brüstet und ihn in der Überzeugung abküsst, er hätte die Absichten eines typischen Ausländers erkannt."<sup>13</sup> (Bobić-Mojsilović, 21) Hier wird zudem die Kritik jenes Oppositionellen nicht als eigenständig, sondern als Anbiederung an den 'Fremden' begriffen, was wiederum einem ehrlosen Verrat am eigenen Volk gleichkommt:

Denn dieses Detail enthüllt (...) unsere vollkommen ehrlose Besessenheit von der Welt – in deren Namen viele hier bereit sind, ihrer eigenen Erniedrigung zu frönen. Wir, die wir dazu nicht bereit sind, haben Handke genossen.<sup>14</sup> (Ebd.)

<sup>12</sup> „Ni u Srbiji ne može da se čuje istina o Srbima. Oni koji drže vlast ne žele da je kažu, a onima koji to žele, ne dozvoljavaju. I zato je više nego sramno za ovaj režim, što je, dok su ministri informisanja u Srbiji zavodili mrak, jedan strani pisac negde u svetu rekao o nama istinu, i to ne zato što on posebno voli Srbe, nego zato što je on neumorni tragač za istinom, bez obzira na čijoj strani ona bila.“

<sup>13</sup> „Handke je genijalan kada opisuje onu neimenovanu srpsku budalu koja se diči svojim prezirom spram vlastitog okruženja, i koji ga ljubi, uveren da je pogodilo namere tipičnog stranca.“

<sup>14</sup> „Jer, taj detalj otkriva (...) našu potpuno iščašenu opsjednutost svetom – u ime koje su

Aus einer solchen Sichtweise erwächst Handke dann auch zum Beschützer des wahren Serbentums vor dem 'verlogenen Kosmopolitismus' der antinationalistischen Opposition, die der 'Welt' hörig ist:

Denn Handke hat uns nicht nur vor der Welt in Schutz genommen. Indem er die Maske von einem bestimmten Typ serbischer Intellektueller riss, eine Maske, die diese sich selbst mit den billigen Farben vom 'einzigen möglichen moralischen Engagement' und ähnlichen Leerformeln aufgetragen haben, hat Handke uns vor den Dümmeisten und Verdorbensten unter uns in Schutz genommen. Das sind, in Wahrheit, genau jene, die im Namen ihres verlogenen Kosmopolitismus die serbischen Nationalisten durch den Dreck zogen, viel mehr aber noch einen Emir Kusturica – weil der kein muslimischer Nationalist ist!<sup>15</sup> (Ebd.)

Dass dieser 'verlogene Kosmopolitismus' der antinationalistischen Opposition in Wahrheit dem feindlichen Lager zuzurechnen ist, kommt dabei im Nachsatz des letzten Satzes besonders deutlich zum Ausdruck. Hier wird unterstellt, dass der wahre Vorwurf an Emir Kusturica nicht ist, serbischer Nationalist zu sein, sondern eben, nicht auf der Seite des Feindes (und wie in anderen Beiträgen bezeichnet, 'Schützlings' des Westens) zu stehen. So wird auch die antinationalistische Opposition selbst zum Feind Serbiens.

Auch Zoran Avramović nutzt die Handke-Kontroverse, um ganz gezielt auf die antinationalistische Opposition loszugehen und sie als Teil der antiserbischen Verschwörung darzustellen. So spricht er in seinem Beitrag "Die Partei des Hasses und Handke"<sup>16</sup> von einer „Hetzjagd auf den Begriff des Serbentums“<sup>17</sup> (Avramović, 4), in der Mitglieder der „unregistrierten internationalen Partei des Hasses“<sup>18</sup> (Ebd.) federführend waren, welche nun wiederum auf Handkes Text losgehen. Den serbischen Mitgliedern dieser 'Partei des Hasses' wird in der Folge unterstellt, ihr eigenes Volk zu hassen, was zunächst ironisch als „universelles Menschenrecht“<sup>19</sup> (Ebd.) charakterisiert, gegen Ende des Artikels aber ganz explizit in die Nähe von 'Ehrlosigkeit' gerückt wird, da mit ihm ein Unverständnis für die 'nationalen Rechte' einhergeht:

---

mnozi ovde, spremni da služe svome vlastitom poniženju. Mi, koji na to nismo spremni, uživali smo u Handkeu.“

<sup>15</sup> „Jer, nije nas Handke samo odbranio od sveta. Skidajući oplatu sa jednog tipa srpskih intelektualaca, oplatu koju su sami sebi mazali jeftinim bojama o 'jedinom mogućem moralnom angažmanu' i sličnim ispraznostima, Handke nas je odbranio od najgluplijih i najpokvarenijih među nama. A to su, upravo, oni koji su u ime svoga lažnog kosmopolitizma blatili srpske nacionaliste, ali još više jednog Emira Kusturicu – što nije muslimanski nacionalista!“

<sup>16</sup> „Stranka mržnje i Handke“

<sup>17</sup> „haj[ka] na pojam srpstva“

<sup>18</sup> „neregistrovane internacionalne stranke mržnje“

<sup>19</sup> „univerzalna ljudska prava“

Für sie ist es eine banale Angelegenheit, dass die Serben aus der dalmatinischen Krajina gänzlich vertrieben wurden, in der sie seit dem 14. Jahrhundert lebten. Für sie ist es wahre Blasphemie zu behaupten, die Serben hätten auch ihr Recht verteidigt, nicht in einem Staat zu leben, der unter dem Zwang der internationalen Ordnung geschaffen wird, unter ihnen waren keine Streiter für die Verteidigung der kulturellen Identität, der politischen Unabhängigkeit, des nationalen historischen Erbes.<sup>20</sup> (Ebd.)

Interessant ist, dass hier die eigene Rolle im Zerfall Jugoslawiens ausschließlich als verteidigende, keinesfalls als aggressive dargestellt wird. Entsprechend kann laut Avramović zwar über die politischen Mittel, mit denen man für diese Rechte kämpft, diskutiert werden, keinesfalls aber über die Notwendigkeit ihrer Verteidigung. Die Weigerung, die aus einer solchen Sichtweise folgende grundsätzliche Rechtmäßigkeit dieses Krieges anzuerkennen, wird als Verrat bzw. Akt des Hasses dargestellt, der noch in die Geschichtsbücher eingehen wird (vgl. ebd.).

### Verrat an Peter Handke

Der Verrat an der serbischen Kultur und die 'Kulturlosigkeit' des serbischen Volkes drohen nach Ansicht einiger VerfasserInnen auch die lauterer Absichten Peter Handkes zunichte zu machen, wobei durch den Verrat an Handke auch das serbische Volk Schaden nimmt. Gefahr droht Handke von all jenen, die versuchen, seinen Text und seine Person zu instrumentalisieren. Um sich selbst diesem Vorwurf zu verwehren, präsentieren sich die VerfasserInnen oft als schon seit langem ergebene LeserInnen Handkes. Besonders deutlich wird dies im Beitrag von Vasa Pavković, der im *NIN* die Übersetzung von Handkes *Noch einmal für Thukydides* bespricht. Eingangs kritisiert er die politische Instrumentalisierung Handkes insbesondere während dessen erneuten Belgrad-Besuchs:

Aber ohne an Handkes Absichten zu zweifeln, blieb doch ein, sagen wir, bitterer Beigeschmack an der Präsentation in der Nationalbibliothek und dem Bild des 'bunten' Publikums aus 'Aktivisten' haften, die ihm frenetisch applaudierten. Wahrscheinlich hat kein einziger der Repräsentanten im Saal Handke je zuvor gelesen, und von ihrer Liebe zur Wahrheit und zur Literatur zu sprechen, ist ohnehin lächerlich. / Widerlich.<sup>21</sup> (Pavković, 37)

<sup>20</sup> „Za njih je banalna stvar što su Srbi iskorenjeni iz dalmatinske krajine u kojoj su živeli od 14. veka. Za njih je prava blasfemija tvrdnja da su Srbi branili i pravo da ne žive u državi koja se stvara pod silom međunarodnog poretka, među njima nije bilo boraca za odbranu kulturnog identiteta, političke nezavisnosti, nacionalnog istorijskog nasleđa.“

<sup>21</sup> „Ali, bez imalo sumnje u Handkeove namere, ostao je, recimo, nagorak ukus promocije u Narodnoj biblioteci i slike 'šarolikog' publikuma 'aktivista' koji mu je frenetično aplaudirao. Verovatno da niko od zvaničnika u sali nikada pre toga nije čitao Handkea, a

Die eigene Begeisterung für Handke stellt er dann sogleich als bereits viel länger während dar: „Aber: *Noch einmal für Thukydides* habe ich vor diesen Ereignissen gelesen und in mein Bücherregal gestellt, neben eine Reihe anderer wertvoller Prosawerke Handkes.“<sup>22</sup> (Ebd.; Kursiv-Setzung im Original)

Der Vorwurf, die ‘Kulturlosigkeit’ des serbischen Volkes mache Handkes Absichten zunichte, wurde schon früher erhoben, etwa als bekannt wurde, dass beim in Podgorica ansässigen ‘Oktoih’-Verlag eine nicht genehmigte Raubübersetzung der *Winterlichen Reise* veröffentlicht wurde. So wird im Beitrag von M. Čolić zu diesem Thema der Herausgeber des ‘Clio’-Verlags Zoran Hamović zitiert:

Alles ist so gemacht, wie nur wir es machen können, und dadurch bekräftigen wir eigentlich das Bild über uns, das ein guter Teil des Westens forciert, gegen das Handke aber eben aufgestanden ist. Nun ist also ‘Gerechtigkeit für Serbien’ aufgetaucht, was eigentlich der Untertitel ist. Es wurde solch ein Graph erstellt, dass der Titel des Originals blödsinnig zusammengestaucht wurde, es heißt also nicht ‘Winterliche Reise’, sondern ‘**Winteliche** Reise..[sic!]’. Handke verdient diese beiden Gesten nicht: die Piratenausgabe und die nachgedichtete Übersetzung (...).<sup>23</sup> (Čolić, 5; Hervorhebung im Original)

Hamović aktiviert hier gleich eingangs das Stereotyp, wonach die Serben sich selbst die größten Feinde sind, indem er andeutet, dass er im Grunde nicht überrascht ist, dass gerade die Serben selbst, die guten Absichten Handkes zunichtemachen und sich durch diese, noch dazu schlecht gemachte, Übersetzung, als ‚kulturlos‘ erweisen. Ähnliche Aussagen finden sich auch in anderen Beiträgen, etwa bei Sava Dautović im *NIN* (36) oder bei I. Rastegorac in *Književne novine* (2).

#### 4. Zusammenfassung

Zusammenfassend lassen sich folgende Punkte nennen:

- Die Handke-Kontroverse wurde in serbischen Printmedien ausschließlich unter politischen Gesichtspunkten behandelt und in den politischen Diskurs jener Zeit vollends integriert. Darüber hinaus wurde sie auch zum Anlass genommen, innerhalb des serbischen Volkes nach

---

o njihovoj ljubavi za istinu i književnost je smešno govoriti. / Odvratno.“

<sup>22</sup> „Ali: *Još jedanput za Tykidida* sam pročitao pre tih zbitija i smestio knjižicu na policu, u niz vrednih Handkeovih proza.“

<sup>23</sup> „Sve je napravljeno tako kako samo mi to možemo učiniti i zapravo potkrepljujemo sliku o nama koju dobar deo Zapada forsira, a protiv čega je upravo Handke ustao. Pojavila se dakle ‘Pravda za Srbiju’, što je zapravo podnaslov knjige. Napravljen je takav graf da se naslov originala nepismeno složi, dakle nije ‘Zimsko putovanje’ već ‘**Zimko** putovanje.. [sic!]’. Handke ne zaslužuje ta dva gesta: piratsko izdanje i prepev prevod (...).“

Feinden und Verrätern zu suchen. Diese wurden meist im jeweiligen politischen Gegner gefunden, wobei insbesondere die demokratische, antinationalistische Opposition zur Zielscheibe wurde. Zugleich kommt aber auch immer wieder, wie es für nationalistische Diskurse üblich ist, Verachtung für das eigene Volk als Ganzes zum Ausdruck.

- Die Haltung, die in den einzelnen Beiträgen gegenüber Handke zum Ausdruck kommt, scheint durch das Verhältnis zu nationalistischen Weltanschauungen bestimmt. Affirmative und Handke gegenüber kritisch eingestellte Beiträge lassen sich relativ genau entlang der Trennlinie nationalistisch – antinationalistisch einordnen.
- Die vorgefundenen Argumente in den affirmativen Beiträgen entstammen vorwiegend dem nationalistischen Diskurs.
- Der Text wurde, wenn, dann nur als Verkündung einer Wahrheit und Bestätigung für eine vermeintliche Verschwörung gegen Serbien gesehen.
- Vor diesem Hintergrund blieb die Friedensbotschaft des Textes in den serbischen Beiträgen völlig unberücksichtigt, stattdessen wurde die Kontroverse als Bestätigung bestehender Freund/Feind-Schemata gesehen. Festzustellen ist in diesem Zusammenhang, dass Peter Handke im Zuge seines erneuten Serbien-Besuchs nicht dazu beigetragen hat, die Friedensbotschaft seines Textes stärker in den Vordergrund zu rücken, im Gegenteil: So verglich er etwa während der Lesung im JDP, wie es scheint, ganz gezielt das slowenische Publikum mit dem serbischen, als er in Serbien ein slowenisches Wort verwendete und die Reaktionen dann explizit mit dem umgekehrten Fall in Ljubljana verglich:

[V]on Zeit zu Zeit sagte er ein Wort auf Slowenisch. Als er sah, dass das Publikum mit Wohlwollen darauf reagierte, sagte er: ‚Diesen Text habe ich in meiner Muttersprache, dem Slowenischen, in Ljubljana gelesen, aber an einer Stelle passierte es mir, dass ich ein Wort auf Serbisch sagte und die Reaktionen waren katastrophal.‘ Das Publikum im JDP applaudierte ihm daraufhin lange.<sup>24</sup> (Stanković, 29)

In *Verčernje novosti* wird diese Aussage sogar in einem eigenen Kästchen innerhalb des Artikels hervorgehoben (vgl. L., 22). Die ‚aggressiven Slowenen‘ werden hier also gegen die ‚friedliebenden, toleranten Serben‘ ausgespielt. Dass die Slowenen die eigentlichen Verbrecher sind, hat Handke dann auch in einem, dem *NIN* gegebenen Interview explizit formuliert und die Entrüstung, die ihm vonseiten der Slowenen entgegenschlug, mit dem aus ihrem Verbrechen resultierenden schlechten Gewissen erklärt (vgl. Dimitrijević, 42).

<sup>24</sup> [P]ovremeno bi neku reč rekao na slovenačkom. Kada je video da publika to prima sa simpatijama, rekao je: „Ovaj tekst sam na svom maternjem, slovenačkom, čitao i u Ljubljani, ali mi se na jednom mestu desilo da sam jednu reč kazao na srpskom i reakcije su bile katastrofalne.“ Publika u JDP mu je nakon toga dugo aplaudirala.

Wie sich also zeigt, nutzte auch Handke selbst die um die *Winterliche Reise* entstandene Kontroverse nicht, bereits bestehende Freund/Feind-Schemata aufzubrechen, stattdessen bestärkte er selbige mit solchen und ähnlichen Äußerungen.

### Literatur:

Zitierte Artikel aus dem Korpus<sup>25</sup>

1. Avramović, Zoran: „Stranka mržnje i Handke“. *Književne novine*. 933-934, 1996. 4.
2. Bobić-Mojsilović, Mirjana: „Slovo srama“. *Telegraf*. 14.2.1996. 21.
3. Čolić, M.: „Pravda i – zarada“. *Politika ekspres*. 14.4.1996. 5.
4. Dautović, Sava: „Upotreba Handkea“. *NIN*. 19.4.1996. 36.
5. Dimitrijević: „Prolečno putovanje kroz Srbiju“. *NIN*. 24.5.1996. 40-42.
6. Đorđević, Časlav (1996): „Četiri pesme o velikom hodaču Peteru Handkeu“. *Itaka*, 1. 105-107.
7. Konstantinović, Zoran: „Trajanje Petera Handkea“. Handke, Peter: *Gedicht an die Dauer. Pisma za trajanje*. Aus dem Deutschen von Žarko Radaković. Beograd: Interpress, 1996. 61-63.
8. Jeličić, Jasminka: „Pravda za Srbiju“. *Velika Srbija*. 10-20.5.1996. 48.
9. L., A.: „O Pravdi za Srbiju“. *Večernje novosti*. 17.5.1996. 22.
10. Pavković, Vasa.: „Mala utopija“. *NIN*. 16.8.1996. 37.
11. Rastegorac, I.: „Handke – hodočasnik savesti“. *Književne novine*. 931-932. 2.
12. Smiljanić, Radomir: *Peter Handke ili Nemačko-srpska rapsodija. prosa quasi una politica*. Beograd: Nova Evropa, 1996.
13. Stanković, Radmila.: „Verniji sam Srbiji nego ženama“. *Telegraf*. 22.5.1996. 28-29.
14. Stefanović, Nenad (1996a): „Smatrajte me za svoj san“. *Duga*. 25.5.1996. 8-12.
15. Tadić, Ljubomir: „Pravda i istina na iskušenju. Peter Handke i njegovi kritičari.“ Ivanović, Života (Hrsg.): *Handke i njegovi kritičari. Polemika o Pravdi za Srbiju*. Beograd: Tanjug, 1996. 3-7.

Primärliteratur Peter Handke

- Handke, Peter: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.“ In: ders. : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972. 19-28.
- Handke, Peter: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.

<sup>25</sup> Das gesamte, für die Analyse verwendete Korpus ist in der Diplomarbeit zitiert.

## Sekundärliteratur

- Bluhm, Lothar: „‘Schon lange ... hatte ich vorgehabt, nach Serbien zu fahren’. Peter Handkes Reisebücher oder: Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer ‘Augenzeugenschaft’“. *Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 48. 68-90.
- Čolović, Ivan : *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*. 2., illustrierte Auflage. Beograd: XX vek, 1997. [= Biblioteka XX vek; 110]
- Čolović, Ivan : *Balkan – teror kulture. Ogledi o političkoj antropologiji*, 2. Beograd: XX vek, 2008. [= Biblioteka XX vek; 171]
- Dronske, Ulrich: „Das Jugoslawienbild in den Texten Peter Handkes. Politische und ästhetische Dimensionen einer Mystifikation“. *Zagreber Germanistische Beiträge*, 6. 69-81.
- Gritsch, Kurt: *Peter Handke und „Gerechtigkeit für Serbien“*. Eine Rezeptionsgeschichte. Innsbruck u.a.: Studien-Verlag, 2009.
- Lacko Vidulić, Svetlan: „Vergangenheitsfalle und Erinnerungsort. Zur Wirkung der Handke-Kontroverse in Serbien seit 1991“. Bobinac, Marijan; Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.): *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext. Beiträge des gleichnamigen Symposiums in Lovran/Kroatien, 4.-7. Oktober 2007*. Tübingen; Basel: A.Francke, 2008. 205-215. [= Kultur – Herrschaft – Differenz; 12]
- Miguoué, Jean Bertrand: *Peter Handke und das zerfallende Jugoslawien. Ästhetische und diskursive Dimensionen einer Literarisierung der Wirklichkeit*. Innsbruck: University press, 2012. [= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe; 77]
- Struck, Lothar: „Der mit seinem Jugoslawien“. *Peter Handke im Spannungsfeld zwischen Literatur, Medien und Politik*. Leipzig; Weissenfels: Ille & Riemer, 2012. [= Bibliothek Wissenschaft; 8]
- Todorova, Maria: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Aus dem Englischen von Uli Twelker. Darmstadt: Primus, 1999.
- Živković, Marko: *Srpski sanovnik. Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića*. Aus dem Englischen übersetzt von Miroslava Smiljanić-Spasić. Beograd: XX vek, 2012. [= Biblioteka XX vek; 204]

**TRAITOR IN ONE'S RANKS: THE REPRESENTATION OF SERBIAN SOCIETY  
IN ARTICLES ABOUT THE HANDKE-CONTROVERSY 1996 IN SERBIAN PRINT  
MEDIA**

Peter Handke's text on Serbia *A Journey to the Rivers: Justice for Serbia* provoked a fierce controversy. While the debate in Western Europe and foremost in Germany is mostly part of scientific research on Handke's text, its reception in the countries of former Yugoslavia has hardly made a subject of discussion. This circumstance is remarkable especially since the text itself explicitly addresses also the audience in this area. Therefore, this article wants to give a short overview on the Coverage of the Handke-Controversy in Serbian Print-Media in 1996 and shed light on the presentation of the Serbian society specifically. The question that is to be answered is, to what extent Serbian nationalist ideology, which dominated political discourse in Serbia at that time, played a role in the articles. To contextualize the analysis, at the beginning of the article Handke's view on literature is discussed as well as his text "A Journey to the Rivers." Presenting the results of the analysis the first two categories, that is "The description of Peter Handke" and "The description of the controversy in western media", is given synthetically. They form the context for the third category, that is "The description of Serbian society", which is given in more detail. The analysis shows, that the controversy was mainly seen as a further episode of the idea of a conspiracy of the western world against Serbia, which was widely spread in Serbia at that time. The protagonists of this episode (Handke, the West, Serbia) are described with the typical stereotypes in Serbian nationalism. Especially important is the accusation of a lack of culture in Serbian society. The call for peace that can be found in the text remained unconsidered.

**Key Words:** Peter Handke, print media, Serbia, history, nationalism, balkanism, discourse analysis



## Die politische Anthropologie in Karl Immermanns *Merlin. Eine Mythe*

Zaneta Sambunjak, Zadar, zsamb@unizd.hr

**Abstract:** Wissen und Macht sind zentrale Themen und Probleme der politischen Anthropologie. In diesem Beitrag wird der bisher unbearbeitete Zusammenhang zwischen Macht und Wissen in Karl Immermanns *Merlin. Eine Mythe* (1832) untersucht, wobei die Macht als eine ewig konfliktreiche dramatische Struktur betrachtet wird. Die Ergebnisse werden verglichen mit dem Verhältnis zwischen Macht und Wissen im mittelalterlichen Ritterroman und im Bezug auf die politischen Schriften von Niccolò Machiavelli analysiert.

**Schlüsselwörter:** Karl Immermann, *Merlin*, Niccolò Machiavelli, politische Anthropologie, Wissen, Macht, Ritterroman

Niccolò Machiavelli (1469–1527) formuliert in seinem *Dialog über die Sprache*, dass

(...) obgleich der Zweck eines Lustspiels ist, einen Spiegel eines Privatlebens vorzuhalten, so ist doch seine Weise dies zu tun, eine gewisse Urbanität, mit Wendungen (...), damit die Menschen (...) dann das nützliche Beispiel kosten, welches darunter liegt. Es können deshalb die Personen des Lustspiels schwerlich ernste Personen sein; (...) wohl aber ergeben sich aus dieser Zusammenstellung von Menschen ernste und nützliche Wirkungen für unseren Lebenswandel (9).

Karl Immermanns *Merlin. Eine Mythe* (1832) ist trotz seiner auffällig unpolitischen Handlung nicht frei von politischen Inhalten. In diesem Beitrag wird anhand der wissenschaftlichen Textanalyse und einer politikwissenschaftlichen Interpretation die These vertreten, dass Immermann in seinem *Merlin* durchaus seine Leser politisch belehren, instruieren will. Die Lektion beinhaltet jedoch weder eine Kritik an bestimmten historischen Persönlichkeiten noch konkrete politische Handlungsanweisungen, wie man den Sturz einer politischen Herrschaft bewirken sollte. Vielmehr scheint Immermann einen praktischen Einblick in eine politische Anthropologie und in Techniken der Selbstdurchsetzung zu geben: Was er in dem *Merlin* auf der Mikroebene vorführt, spiegelt den Zusam-

menhang zwischen den anthropologischen Prämissen und der Anwendung von Techniken wider, die in den politischen Hauptwerken von Machiavelli für die Makroebene entwickelt wurden. *Merlin* enthält folglich diejenigen Elemente von Niccolò Machiavellis Lehre, die die *Discorsi* (*Abhandlungen über die ersten zehn Bücher des Titus Livius*, zu Deutsch meist nur *Discorsi*, auch mit Untertiteln wie *Gedanken über Politik und Staatsführung*, 1513–1519) und *Principe* (*Der Fürst*, um 1513) bei ihrer grundlegend unterschiedlichen Blickrichtung im Geiste einen: In der Liebe und im Krieg sind alle Mittel erlaubt (Kainz 198). In diesem Sprichwort finden alle drei Werke zueinander.

Im Folgenden soll geklärt werden, welche politischen Lektionen dem *Merlin* zugrunde liegen und wie diese mit den beiden politischen Hauptwerken Machiavellis, den *Discorsi* und dem *Principe*, zusammenhängen.

Es sollen drei wesentliche Merkmale hervorgehoben werden, die sich aus der Analyse des *Merlin* ergeben, die ihn mit den *Discorsi* und dem *Principe* im Geiste verbinden. Dies sind erstens das Individualismusverständnis und die damit verbundene Instrumentalisierung des Eigennutzes der anderen Akteure zur Erreichung der eigenen Ziele, zweitens die Anwendung von Gewalt, List und Lüge als die zu bevorzugende Handlungsoption bei der Zielverfolgung und drittens die Bedeutung der Religion zur langfristigen Zielabsicherung (Kainz 205).

Zunächst einmal ist es eher ungewöhnlich, in Machiavelli einen Vertreter des neuzeitlichen Individualismus zu sehen. Legt man jedoch eine gängige politikwissenschaftliche Minimaldefinition zugrunde, dann bestimmt ihn ein Prinzip des sozialen Verhaltens und gesellschaftlicher Koordination, das die Selbstständigkeit und Freiheit von Individuen betont und dem Individuum und seinen Bedürfnissen innerhalb gewisser Grenzen Vorrang vor der Gesellschaft gibt. Es gibt also keinen Grund, Machiavelli nicht als einen individualistischen Denker zu bezeichnen. Denn hinter dieser Definition steht nichts anderes als der Gedanke, dass individuell gesetzte Ziele oder Bedürfnisse als solche zunächst einmal nicht hinterfragbar sind. Erst danach stellt sich die eigentlich interessante Frage nach den Grenzen des Individualismus – nämlich dann, wenn die Verfolgung autonomer Ziele zu zwischenmenschlichen Konflikten führt. Nun sind im Denken Machiavellis menschliche Ziele stets individuelle Präferenzen, die als gegebene Fakten schlicht zu akzeptieren und nicht anhand externer Maßstäbe zu bewerten sind. Sei es nun die Eroberungslust, die er als eine weitverbreitete menschliche Eigenschaft bezeichnet oder die Habgier. Menschen haben Ziele und werden diese verfolgen, in der Hoffnung, dadurch ihren Eigennutz zu maximieren. In dieser Hinsicht sind sich auch alle Menschen gleich. Was Machiavelli von anderen individualistischen Denkern unterscheidet, ist die weitergehende Annahme, dass die Fähigkeit, Ziele zu erreichen, bei den Menschen sehr unterschiedlich ist: Die Masse der Menschen unterscheide sich fundamental von den ausgewählten starken Individuen, die sich durch ihre überlegene

*virtù* auszeichnen und deshalb auch ihre Ziele erreichen. Die starken Individuen sind es, die große Werke errichten, Religionen und Staaten begründen, erobern und vernichten. Es wird bei Machiavelli auch darauf hingewiesen, dass selbst das gefeierte starke Individuum, um erfolgreich zu sein, in sein Eigennutzkalkül das egoistische Kalkül der anderen Individuen miteinbeziehen muss. Eine weitere Möglichkeit ist es, das Kalkül der anderen Individuen hinsichtlich der angestrebten Ziele zu präformieren und deren Ziele somit an die eigenen Zielen anzupassen; bei Machiavelli nehmen hierbei die Religion und die Erziehung die entscheidende Rolle ein (Kainz, 205–207).

Im *Merlin* gibt Immermann eine anschauliche Instruktion darin, wie man geschickt die egoistischen Motive aller Beteiligten ansprechen muss, um die eigenen nicht minder egoistischen Ziele durchsetzen zu können. Die wichtigsten dramatischen Akteure im *Merlin* sind Satan, Klingsor, Titarel, König Artus und seine Tafelrunde, Niniana und Merlin. Sie sollen die dominant moralischen und intellektuellen Tendenzen verkörpern, die Immermann in der Vergangenheit und in seinen eigenen Zeiten sah.

Satan, der Demiurg, ist ihm kein theologischer Teufel (German Classics), sondern ein fürstlicher Charakter, der Herr der Notwendigkeit, die nicht moralische, unwiderstehliche, kosmische Kraft der physischen Schöpfung; er soll vielmehr als ein Vertreter des Rechts des Stärkeren aufgefasst werden. Unter dem Begriff der Stärke ist jedoch nicht in erster Linie dessen physische Ausprägung zu verstehen, wenngleich auch diese bei der Anwendung von Gewalt von Zeit zu Zeit eine Rolle spielen mag, sondern vielmehr ein gewisses geistiges Vermögen, die Ziele anderer Menschen abschätzen zu können und diese zugunsten der eigenen Zielsetzungen zu manipulieren. Es ist klar, dass eine Macht, die auf fortgesetzter Gewaltanwendung beruht, keinen Bestand haben kann. So lautet hier eine der Kernlehren für Machtgierige: Notwendige Grausamkeiten sind gleich zu Anfang und möglichst auf einmal zu vollbringen (Principe VIII; Kainz 210). Um dies zu garantieren, greift im *Merlin* Satan auf die Schwäche der religiösen Akteure (Candida) im Spiel zurück (Wüste, Höhleneingänge 564–575). Damit wird klar, dass für Immermann im Sinne Machiavellis die Religion nichts anderes ist als ein menschlich erfundenes Mittel, welches den politischen Zielen dient (Discorsi I/30–38, II/102–115, III/224–230).

Der Stolz des Lebens im Satan und im Luzifer, der das kreative Feuer repräsentiert, wird gegen die enge Askese des orthodoxen Christentums erregt, verkörpert im schwachen Titarel und in Candida (German Classics). Damit wird das Christentum als eine Religion der Schwäche beurteilt, mit der kein Krieg zu gewinnen sei. Im Vergleich zum mittelalterlichen Artusroman, könnte man vermuten, dass an dieser Stelle im *Merlin* die Institution der Kirche und ihre Tempel geheiligt werden. Und diejenigen, die diese Tempel bauen und Kelch/Gräl pflegen, werden in Immermanns *Merlin* als schwach und dumm dargestellt

(Britannien. Felsenschlucht 576–590). Doch scheint es dabei nicht in erster Linie darum zu gehen, das Christliche ins Lächerliche zu ziehen, sondern zu zeigen, wie es nützlich angewandt werden kann. In den nächsten Passagen wird quasi das Christentum gedeutet: Es wird gezeigt, wie die christliche Theologie korrekt angewendet werden kann, indem man sich deren teleologischen Rechtfertigung zweckdienlicher Handlungen bedient, ohne jedoch die Qualität der Ziele zu hinterfragen: Da jedes selbst gesetzte Ziel grundsätzlich legitim ist, kann auch jedes Ziel theologisch fundiert gerechtfertigt werden. So kommt im Sinne der Theorie Machiavellis das als schwach bewertete Christentum zu einer gewissen Geltung. Angesichts eines zweifelhaften Übels, dem Tod des Opfers, dürfe man niemals das sichere Gute, nämlich die Geburt eines Kindes, aus Furcht unterlassen. Das Ziel des Opfers sei schließlich ein Platz im Paradies. Die Ironie besteht darin, dass es richtig ist, in einer Dilemmasituation das sichere Gute dem unsicheren Schlechten vorzuziehen. Legitimierung eines Mittels durch den Zweck ist dann unproblematisch, wenn man sicher sein kann, dass der Zweck wirklich gut ist (Principe XV; Kainz 212–213).

Satan nämlich entscheidet, den Herrn des Christentums zu imitieren, indem er mit einer Jungfrau, Candida, einen Sohn zeugt, mit dem Ziel, die Welt aus der Sterilität der Askese zu retten. Candida wird kurz vorgestellt, die Kraft des mächtigen Geistes anerkennend und ihr Schicksal klagend (German Classics). Sie wird als Vertreterin der Tugend dargestellt; insofern ist ihre Vergewaltigung im *Merlin* als ein listenreiches Vorgehen zu verstehen (Vorspiel 557–560). Darüber hinaus wird an dieser Stelle ein Motiv verdeutlicht, das auch in den politischen Schriften einen prominenten Platz einnimmt: die Legitimierung durch das Recht des Stärkeren. Immermann wie Machiavelli beurteilen nicht die Ziele, sondern die Fähigkeit, diese zu erreichen. Gewalt ist zwar ein Mittel, das Machiavelli als solches für legitim erachtet, wenn es zielführend ist. Hat man jedoch die Wahl zwischen offener Gewaltanwendung und listenreichem Vorgehen, so wird im *Merlin* bewiesen, dass letztere Strategie immer die empfehlenswertere ist. Auch bei Machiavelli wird diese Handlungsanweisung gegeben, insbesondere für Herrschende und für Menschen, die bei der Verfolgung selbstgesetzter Ziele in Konflikt mit den Zielen anderer geraten (Principe VIII, XV; Kainz 210).

Merlin, der Sohn, das Kind, das sichere Gute, ist geboren, um die übernatürlichen schöpferischen Kräfte seines Vaters mit der Zärtlichkeit und Sympathie seiner Mutter zu verbinden. Sein Ziel ist es, die wahren Prinzipien des Urchristentums mit den natürlichen Trieben des Lebens in Einklang zu bringen. Merlin ist somit das Gegenstück zu seinem Vater und zum Titurel sowie dessen dumpfer und schmaler Zunft, die den wahren Geist der Menschheit gefangen halten – er ist zugleich Anti-Satan und Anti-Christ (German Classics).

Merlin kommt in Konflikt mit der dritten Grundkraft: Klingsor. Klingsor (auch: *Klingsohr*, *Klinschor*, *Klingsor* oder *Klinsor*) ist eine Zauberergestalt der

mittelhochdeutschen Literatur. In der deutschen Mythologie spielt Klingsor eine ähnliche Rolle wie der Merlin des anglo-irischen Mythos, wenn er auch nicht dessen Prominenz erreicht hat. Klinschor (Herzog Terra di Lavoro), Schlossherr von Schastelmarveile (Altfranzösisch für „Schloss der Wunder“), findet sich in Wolfram von Eschenbachs mittelalterlichem Versroman *Parzival* aus dem 13. Jahrhundert. Während er aber bei Wolfram das Böse an sich verkörpert, nimmt die Figur in späteren Werken die Züge des goetheschen Mephistopheles oder gar faustischen, zwiespältigen Charakters an. Bei Immermann ist Klingsor wirklich nur eine Variante von Satan; interessant zwar, aber etwas weniger grundlegend bedeutend, mehr ein philosophischer und literarischer als ein aktiver Antagonist. Sein Symbol ist die eingekreiste Schlange, die Verkörperung der Dauerhaftigkeit innerhalb der sich verändernden Welt der Wirklichkeit. Bei Immermann versucht Klingsor, seinen eigenen Zweck zu erklären – die Kombination von allem, was groß, wahr, schön, menschlich und edel ist, in einem umfassenden und vernünftigen Glauben an die Menschheit –, die Gefahr in seiner eigenen Nähe dabei nicht erkannt (German Classics). So wird im *Merlin* die Kunst und die Notwendigkeit eines vertrauten Mitarbeiters vorgeführt, der bei der Erreichung selbstgesetzter Ziele assistiert. Dieser wird durch Klingsors Zwerg verkörpert, der aber auf seinen Eigennutz bedacht ist. In einer Welt, die nur auf dem Kalkül des Eigennutzes beruht, ist frappierenderweise der loyale Berater der einzige, der ihre Funktionslogik vollkommen verinnerlicht hat; er weiß, sie in seinen Plänen zu instrumentalisieren und sie für sich selbst in Anspruch zu nehmen (Principe Dedicata, XXII; Kainz 204). An einer Stelle im *Merlin* schreit der Zwerg vor Freude: „Es lebe die Lüge, die List, das Verstellen! Es lebe die Narrheit, da schalten wir frei!“ (Der Gral. Castel Merveil. Saal 590–596) Der Zwerg sollte dies nicht unterlassen, weil es doch in der politischen Anthropologie Machiavellis eine genuin menschliche Eigenschaft ist, den individuellen Nutzen zu maximieren (Principe Dedicata, XXII; Kainz 205). Danach stirbt Klingsor. Der Zwerg, ein Jüngling, hat ihn besiegt und Castel Marveil stürzt ein, ein Symbol für den Sturz des Glaubens an die Menschheit (Castel Merveil. Vorplatz 643–645).

Merlin seinerseits versucht, seinen Glauben an König Artus und seinen Kreis zu bewahren. Diese verkörpern das frivole, unverantwortliche, wenn auch raffinierte, Verhalten des Adels, weil sie sich dazu entscheiden, das Heil in dem primitiven Idealismus Indiens zu suchen; sie ernennen Merlin als ihren Führer (German Classics).

In der um 1150 entstandenen *Vita Merlini* wird die Figur Merlins erstmals an die Artussage angebunden. Durch die Übertragung der *Historia regum Britanniae* durch Wace im *Roman de Brut* 1155 gelangte der Sagenstoff in die französische Literatur, wo er unter anderem von Chrétien de Troyes aufgenommen wurde. Merlin erscheint jetzt als Zauberer und Ratgeber Artus', der sich an seinem Lebensende aus der Welt zurückzieht. Robert de Boron baut 1210

im Versroman *Histoire de Merlin* die Erzählung aus. Er macht Merlin zu Artus' Erzieher und führt sowohl die Tafelrunde als auch die Suche nach dem Gral auf Merlin zurück. Um 1225 entstand der Sagenzyklus *Prose Lancelot*, in der die Rolle Merlins als Berater des Artus und dessen Vater Uther Pendragon weiter ausgebaut wird. Im ersten Teil der *Prose Lancelot*, der *Estoire del Saint Grail*, wird der prophetische Merlin noch als dämonischer Charakter gezeichnet, während er in den späteren Teilen ab der *Estoire de Merlin* vor allem in Verbindung mit der Gralssuche erscheint. Auch hier gehen sowohl die Tafelrunde als auch die Gralssuche auf ihn zurück, ebenfalls ist die Regelung für Uthers Nachfolge enthalten, nach der derjenige, der neue König wird, der das Schwert Excalibur aus dem Stein ziehen kann (Sinclair 208).

Im Rahmen der Artussage wird Merlin ein weibliches Prinzip gegenübergestellt. Hierbei handelt es sich entweder um eine helfende Hand, welche als „Dame des Sees“ – oft als Vivianne bezeichnet – auftritt und Merlin und seinen Schützling Artus unterstützt. Eine etwas verstärkte Variante bildet die Figur der Nimüe, die häufiger als Geliebte Merlins verstanden wird. Es wird auch erzählt, dass Merlin ihr verfallt und sie ihn töte oder auch einsperre. Ein drittes Prinzip ist oftmals in Morgana oder Morgue abgebildet, welche als Gegenspielerin und Feindin Merlins auftritt. Die Namen werden allerdings oft vertauscht und die Charakterzüge sind nicht immer klar voneinander abgegrenzt (Rolland 119).

Immermanns Merlin jedoch erliegt der Liebe gegenüber der anscheinend dummen Niniana, der Schwester von Königin Guinevere. Niniana ist die Personifizierung der mutwilligen Wünsche. Sie überzeugt ihn, ihr sein seliges Wort zu sagen, nachdem sie versprochen hat, es nicht zu wiederholen. Aber kaum hat sie das Wort erfahren, wiederholt sie es gedankenlos in der nächsten Sekunde. Merlin verliert dadurch seine übermenschliche Kraft, die Macht der absoluten geistigen Integrität, und wird – den Einschränkungen der Erde vorbehaltlich – wie ein gewöhnlicher Mensch (Im Walde von Briogne 660–669). Obwohl in dem mittelalterlichen Artusroman die Romanze zwischen Artus' bestem Ritter Lancelot und Guinevere der zentrale Grund für den Fall der Welt Artus' ist, bei Immermann kann der naive, betrogene Merlin – jetzt als das schwache Individuum stigmatisiert – nicht mehr Artus und dessen Hof leiten, die wegen seiner eigenen geistigen Leere zugrunde gehen (German Classics).

Das 18. Kapitel des *Principe* steht ganz im Zeichen der Lüge und des Wortbruchs, und im 3. Buch der *Discorsi* verweist Machiavelli genau an der Stelle, an welcher er die Frage erörtert, ob Machthaber generell ihr Wort halten sollten, auf seine Ausführungen, die er bereits im *Principe* festgehalten hat. Die anschließende politische Lektion gilt der Frage, wann List und Wortbruch angewendet werden sollen. Jemand, der den Sturz eines anderen anstrebt, könne dies auf zwei Weisen tun: Die eine Möglichkeit sei der offene Kampf. Alternativ sei es möglich, sich der List zu bedienen und sich den anderen auf jede Weise

zum Freund zu machen, um dessen Vertrauen zu gewinnen. Aus der Vertrauensposition heraus böte sich dann im Laufe der Zeit eine günstige Gelegenheit, den anderen auszuschalten. Die Lüge und die Anwendung von List und Wortbruch sind Mittel, die Machiavelli auch in seinen politischen Schriften tendenziell präferiert (Principe XVIII; Discorsi III; Kainz 208).

Abschließend lässt sich schlussfolgern, dass in den bisherigen Untersuchungen zu Immermanns *Merlin* häufig Goethes Einfluss beobachtet wurde. *Merlin*, den Immermann selbst als eine „Tragödie der Negation“ beschreibt, hat starke Spuren von Fausts Geist; aber des Helden Hingabe an die Lust des Fleisches – zweifellos und konsequent in Goethes *Faust* vorgeschlagen – ist dem Konflikt dieses Spiels, der nicht menschlich ist, wie der im *Faust*, fremd, sondern ein abstrakter Antagonismus der allgemeinen historischen Prinzipien, der nicht wie im *Faust* durch Hoffnung und Streben gelöst wird, sondern pessimistisch durch Zwietracht und Zerstörung (Arthurian Encyclopedia). Damit entspricht Immermanns *Merlin* auch dem anthropologischen Pessimismus Machiavellis, den dieser in seinem *Principe* und seinen *Discorsi* zugrunde gelegt hatte. Darin gibt es aber nichts Schlechtes, weil uns diese Erkenntnis belehrt, dass die Macht das Wissen ist, für die Wahrheit offen zu bleiben; als was auch immer sich diese herausstelle, es ist die Wahrheit im betrachteten Moment. Hoffnung und Streben in Goethes *Faust*, Zwietracht und Zerstörung in Immermanns *Merlin*: Obwohl sie anders sind, gehören sie zusammen: Es handelt sich immer um die Struktur menschlicher Existenz.

#### Literatur:

- Immermann, Karl. „Merlin. Eine Mythe“. In: *Werke*. Herausgegeben von Benno von Wiese, Band 4, Frankfurt a.M., Wiesbaden: Athenäum, 1971–1977
- Kainz, Peter. „Politische Anthropologie, erfolgreiche Selbstdurchsetzung und Umwertung der Werte. Die Anwendung der politischen Lehre in Machiavellis Komödie *La Mandragola*“. *Zeitschrift für Politik*, NF 56: 2, 2009. 197–215.
- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*. s. l.: Lavla Edizioni, s.a. (E-Book)
- Machiavelli, Niccolò. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. s.l.: Edizioni La Biblioteca Digitale, s.a. (E-Book)
- Machiavelli, Niccolò. *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. Firenze: Sansoni editore. 1971. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000893.pdf>. 2. April 2017
- Rolland, Marc, *Re Artù*. Bologna: Il Mulino, 2011
- Sinclair, Andrew. *L'avventura del Graal*. Milano: Mondadori Editore, 1997
- „Immermann, Karl Leberecht.“ *The New Arthurian Encyclopedia: New Edition*, 1999. The New Arthurian Encyclopedia, <https://books.google.hr/books?id=7Yu0AAAAQBAJ&pg=PT487&dq=merlin+immermann&hl=hr&sa=X&r>

edir\_esc=y#v=onepage&q=merlin%20immermann&f=false. 2. April 2017  
 "Immermann, Karl Leberecht." *A Library of the World's Best Literature - Ancient and Modern, Vol. XX, Ibsen - Jeffries*, 2008. A Library of the World's Best Literature, [https://books.google.hr/ks?id=9LZA6rvqAjQC&pg=PA7896&dq=A+Library+of+the+world%27s+best+literature+volume+Immermann&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjE2Oem4obTAhXH\\_iwKHYXkAzsQ6AEIITAB#v=onepage&q=immermann&f=false](https://books.google.hr/ks?id=9LZA6rvqAjQC&pg=PA7896&dq=A+Library+of+the+world%27s+best+literature+volume+Immermann&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjE2Oem4obTAhXH_iwKHYXkAzsQ6AEIITAB#v=onepage&q=immermann&f=false). 2. April 2017

"Merlin. A Myth." *The German Classics of The Nineteenth and Twentieth Centuries: Masterpieces of German Literature Translated into English, s.a.* The German Classics of The Nineteenth and Twentieth Centuries, [https://books.google.hr/books?id=83mnBVoZeUAC&pg=PT5497&dq=The+german+classics+of+the+nineteenth+immermann&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwi\\_q57H5IbTAhVDXSwKHZUkD94Q6AEIGTAA#v=onepage&q=merlin.%20a%20myth&f=false](https://books.google.hr/books?id=83mnBVoZeUAC&pg=PT5497&dq=The+german+classics+of+the+nineteenth+immermann&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwi_q57H5IbTAhVDXSwKHZUkD94Q6AEIGTAA#v=onepage&q=merlin.%20a%20myth&f=false). 2. April 2017

#### THE POLITICAL ANTHROPOLOGY IN KARL IMMERMANN'S MERLIN. A MYTH

A central theme of political anthropology is knowledge and power. In this article the previously so far unresolved issue of the relation of power and knowledge in Karl Immermann's *Merlin* (1832) is interpreted, whereby power is viewed as an eternal adversarial dramatic structure. In this comparative research is the existence of similarities and differences between the relationship of knowledge and power in Immermann's *Merlin*, Niccolò Machiavelli's political writings and the same problems in medieval chivalric romance to be analysed.

**Key Words:** Karl Immermann, Merlin, Niccolò Machiavelli, political anthropology, knowledge, power, knightly romance

## Machtbewältigung: Heinrich Bölls literarischer Widerstand

---

Boris Dudaš, Rijeka, [bdudas@ffri.hr](mailto:bdudas@ffri.hr)

**Abstract:** Heinrich Bölls starkes gesellschaftspolitisches Engagement, das er in seinen literarischen und publizistischen Werken und öffentlichen Reden zum Ausdruck brachte, ist beinahe legendär. Was bedeutet dieser Begriff im Hinblick auf Böll aber genau? Für oder gegen was engagierte er sich eigentlich? Welcher innere Antrieb zwang ihn dazu? Diesem Artikel liegt die folgende These, die im Artikel differenziert herausgearbeitet wird, zugrunde: Böll engagierte sich gegen Machtmissbrauch, Machtausübung, auch Machtverhältnisse – man kann durchaus sagen, dass ihn das Phänomen „Macht“ gestört hat.

**Schlüsselwörter:** Heinrich Böll, Verpflichtung zu den gesellschaftlichen und politischen Fragen, literarischer Widerstand, Machtbewältigung, Macht

Gleich zu Beginn des Artikels soll der Begriff der Macht definiert werden, was alles andere als einfach ist: „Hinsichtlich des Machtbegriffs herrscht immer noch ein theoretisches Chaos. Der Selbstverständlichkeit des Phänomens steht eine totale Unklarheit des Begriffs gegenüber.“ (Han 7) Unter anderem ist auch aus diesem Grund für diesen Artikel irrelevant, was unter dem Begriff „Macht“ Nietzsche, Heidegger, Foucault oder andere verstehen, sondern wie Böll dieses Phänomen aufgefasst hat. Wohl so bzw. ähnlich, wie er im Alltag und in der Gesellschaft allgemein benutzt wird. Eine der gängigen und für den Alltagsgebrauch gut geeigneten Definitionen von Macht lautet: „Macht ist, wenn man jemanden dazu bringen kann, etwas zu tun oder zu unterlassen, obwohl er bzw. sie das nicht möchte.“ Der Macht sind also Zwang und Gewalt – meistens in Form von (expliziter oder impliziter) Gewaltandrohung – immanent, was dazu führt, dass die Macht negativ bewertet wird und sich als Kontrahent der Freiheit erweist.

Die Macht ist an und für sich nicht materiell - obwohl ihre Folgen durchaus materieller Natur sind -, sondern sie ist medial, muss also als solche präsentiert und perzipiert werden, was meistens sprachlich durch Befehle (abgeschwächt: Gebote) und Verbote geschieht. In seinen *Frankfurter Vorlesungen* sagt Böll, „Befehl“ sei „ein Wort, das vor Gericht gehört, ein Wort, das ausgelöscht wer-

den sollte“ (44) – Bölls Abscheu gegenüber Befehlen und Verboten stammt aus seinen Erfahrungen als Soldat. Und Böll hat sechs Jahre (1939-1945) seines Lebens als einfacher Wehrmachtssoldat, also am untersten Ende der militärischen Hierarchie verbracht: „Er wollte nicht Vorgesetzter, kein Offizier, kein Unteroffizier werden. Er zog es vor, unten, bei den Leuten auszuharren.“ (Vormweg 80). Und als einfacher Soldat hat er in dieser Zeit sicherlich enorm viele Befehle und Verbote erhalten und musste sie befolgen. Kein Wunder, dass er die Wehrmacht für die Machtorganisation schlechthin hielt, was er dann auch auf jede Armee übertrug.

Fast zwanzig Jahre nach dem Ende des II. Weltkriegs hat Böll die längere ironische Erzählung *Entfernung von der Truppe* (1964), „eines der eigenartigsten Erzählstücke des Autors“ (Vogt 98), geschrieben, in der es nicht um Kriegshandlungen, sondern um den Kasernenalltag in der Wehrmacht geht, stellvertretend für die Institution namens Armee, was er gleich am Anfang klar stellt. In dieser Erzählung verspottet er die Armee, diese „Zwangs- und Schicksalsgemeinschaft“ (105), als sinn- und nutzlose Organisation zur Misshandlung von Soldaten: Der Ich-Erzähler und sein Kumpel Engelbert, Engel genannt, verbringen ihren Wehrdienst mit Spatenexerzieren – da Gewehre fehlen und man ihnen auch nicht ganz traut -, Toilettenreinigung und Kartoffelschälen, wobei sie ihr Vorgesetzter zur Abwechslung hin und wieder zu Leibesübungen wie Liegestützen und Kniebeugen verdonnert.

Ähnlich, doch zugleich auch viel machtvoller und brutaler hat Böll die Wehrmacht in seinen Kriegsromanen und –erzählungen dargestellt. Besonders aufschlussreich und detailliert hat er das im Roman *Wo warst du, Adam?* von 1951 getan. Die Wehrmacht erscheint da als eine Organisation, die Menschen – Juden, im 7. Kapitel – dank ihrer Waffengewalt buchstäblich vernichtet, aber auch als ein anonymisierter und automatisierter Machtträger, der die Menschen – einfache Soldaten, Unteroffiziere und Offiziere – zu Dingen zwingt, die sie eigentlich nicht tun möchten: Fronteinsatz, lange Fußmärsche, Hungern und Dursten...

In *Wo warst du, Adam?* wird die Machtausübung auch personalisiert, indem sie verschiedenen Personen unterschiedlichen Ranges zugeschrieben wird. Ja, sie wird sogar in militärischen Auszeichnungen, sowie in Offiziersrängen materialisiert: Je mehr Orden und je höher der militärische Rang, desto machtvoller ist die Person. Der Machtgebrauch wird aber auch individualisiert: Der General hat wohl am meisten Macht, er gibt den ersten Befehl, der widerspruchslos befolgt wird, obwohl er gar nichts sagt. Der nächste Machtträger ist der Oberst, der die Befehle liebt und sich gerne als Befehlshaber gibt – das wird unterstrichen damit, dass er „Gemüse am Hals“ (8) hat. Befehle des nächsten Machtträgers, des Oberleutnants Greck, sind so mild und unauffällig, dass sie gar nicht wie Befehle erscheinen: „Und dann sagte seine Stimme, mit betonter

Gleichgültigkeit, alle üblichen Kommandos verachtend: 'Los.'“ (9). Er ist „von oben bis unten mit Überdruß angefüllt“ (10) und möchte eigentlich gar nichts befehlen. Selbstverständlich hat er keinen richtigen Orden, nur „eine nichtssagende Medaille“ (10). Später erfahren die Leser, dass dieser Oberleutnant Greck heißt, und ihm wird ein ganzes (4.) Kapitel gewidmet und im 6. Kapitel wird sein Tod geschildert.

Böll unterscheidet also verschiedenen Umgang mit machtvoller Position, der menschlich-solidarisch oder machtbewusst-befehlshaberisch sein kann. In *Wo warst du, Adam?* stellt er aber auch Machtmissbrauch dar: Fincks Chef und Oberst Bressen haben ihn nach Tokai, in die Frontnähe geschickt, nur um echten Tokaier Wein zu holen. Und Oberst Bressen wird nach seiner Verwundung weit von der Front abtransportiert, obwohl die Ärzte wissen, dass er nur leicht verwundet ist und blufft – weil er einen hohen militärischen Rang hat. Ein noch schlimmeres Beispiel vom Machtmissbrauch hat Böll in *Haus ohne Hüter* dargestellt: Gäseler, ein junger und eingebildeter Offizier, schickte Rai, weil er ihn nicht ausstehen konnte, mit einem Spähtrupp in ein von russischen Soldaten besetztes Dorf, was Rai das Leben kostete. Und das vielleicht schlimmste Beispiel des Machtmissbrauchs in der Wehrmacht stellte Böll in der 1984 geschriebenen, aber erst 1982 veröffentlichten Erzählung *Das Vermächtnis* dar: Hauptmann Schnecker tötet im alkoholisierten Zustand den Oberleutnant Schelling, „der im betrügerischen Spiel um Macht und Vorteil nicht mitmacht“ (Vormweg 142). Dieser Mord wird überhaupt nicht geahndet, so dass Schnecker den Krieg überlebt und ins Zivilleben zurückkehrt, als ob nichts geschehen wäre. Und dabei – was ein wichtiges Motiv für den Mord war – war Oberleutnant Schelling ein geradezu vorbildhafter Befehlshaber, der „sich sicher auf der schmalen möglichen Grenze bewegte, Befehlender und Demütiger zugleich zu sein, wie es dem Befehlenden geziemt.“ (36)

Allerdings hat Böll auch gezeigt, wie die Macht der Wehrmacht auch ohne Befehle und still wirkte: durch latente Gewaltandrohung. In *Der Zug war pünktlich* überlegt sich Andreas, ob er aus dem Zug aussteigen und desertieren sollte. Er tut es nicht, da er sich sicher ist, dass man ihn innerhalb weniger Tage finden, verhaften und hinrichten würde. So fährt er wider Willen Richtung Front, seinem Tode entgegen. Und an den Soldaten, den „Hitlergläubigen“ (Delabar 37), die in einem anderen Zug begeistert an die Front fahren, erweist sich die Macht der Wehrmacht noch stärker – die ideologische Macht, die eigenständiges Denken verhindert und blinder Gehorsam erzeugt. Die Macht der sich auf der Tradition und der Gewohnheit gründenden Herrschaft, der „(...) Herrschaft, die sich als selbstverständlich ausgibt und als solche hingenommen wird, einfach weil sie seit Generationen besteht und die Menschen sich daran gewöhnt haben“ (Cases 33), wird in *Die Waage der Baleks* von 1952, dem „wohl verbreiteste(n) Böll-Text überhaupt“ (Vogt 48), dargestellt.

In seinen späteren Romanen und Interviews hat Böll zum Ausdruck gebracht, dass ihn die Macht schon vor seiner Soldatenzeit sehr gestört hat: Es war die Macht, die die Nazis und ihre Organisationen – die SS, Hitlerjugend und insbesondere die SA – demonstriert und ausgeübt haben. „Die Nazimärsche, der Straßenterror“ (Vormweg 38) zeigten die Macht des organisierten gewaltbereiten Mobs, die sich auf den Straßen und in den Institutionen wie z.B. Schulen breit gemacht hat. Ihre „Terror-Exzesse“ (Haase 220) waren oft und die willkürliche Gewaltandrohung ihrerseits war latent und omnipräsent, insbesondere gegenüber Anderen und Andersdenkenden, was Böll in *Haus ohne Hüter* von 1954 am Beispiel von Misshandlung von Rai und Albert, die von SA-Männern drei Tage lang geschlagen und getreten wurden, und Absalom Billig, der als erster Jude der Stadt umgebracht wurde, zeigt. Was diese kleinen Nazis besonders gefährlich machte, war ihre Gier und Lust an Machtgebrauch, die Böll als pathologisch darstellte, besonders im 1959 veröffentlichten *Billard um halbzehn*: Otto Fähmel hatte etwas Verrückt-Manisches und Wackieras Machtbesessenheit und Gewaltbereitschaft sind geradezu pervers – die „Verursacher von Leiden“ (Bernhard 244) haben vom „Sakrament des Büffels“, der als Symbol für „eine höchst gefährliche irdische Macht“ (Haase 223), für „das Grobe und Stumpfe einer brutalen, alles zerstampfenden Macht“ (Bernhard 246) , für Machtgier und Gewaltbereitschaft den ganzen Roman durchzieht, gekostet: „Diejenigen, die von ihm aßen, repräsentieren in Deutschland die Macht und damit auch die Unterdrückung und die Gewalt (...)“ (Bernsmeier 90) Allerdings fasst Böll die Machtgier und Gewaltbereitschaft breiter und beschränkt sie nicht nur auf den Nationalsozialismus, sondern er weitet sie zeitlich auf die Zeit seit dem Wilhelminischen Deutschland bis zur Wirtschaftswunderzeit der Bundesrepublik aus (vgl. Martini 53).

Die hervorstechende Eigenschaft von Macht ist, dass sie zu Zwecken der sozialen Regulierung und Reglementierung institutionalisiert wird (z.B. in Familien und anderen Gemeinschaften sowie in der diffusen und nicht greifbaren „Gesellschaft“ auf informelle Art und Weise), wobei diese Institutionalisierung zur Festlegung von Machtträgern als Organisationen (Staat, Kirche, öffentliche Anstalten und Institutionen, Medien usw.) führen kann. Aus dieser Empfindlichkeit den Macht ausübenden Organisationen und Institutionen gegenüber stammt Bölls literarischer Widerstand.

Familie war für den gläubigen Christen Böll die grundlegende Gemeinschaftsform und ein Ort der Geborgenheit, nicht zuletzt weil er sie als Kind so erlebt hat. Nichtsdestotrotz kritisierte er – obwohl lange Zeit recht selten – die Machtstrukturen innerhalb mancher Familien, z.B. im 4. Kapitel des Romans *Wo warst du, Adam?*, wo die Geschichte des Oberleutnants Greck bzw. wie er von seinen Eltern tyrannisiert wurde, erzählt wird. Oft haben die Kinder am Ehrgeiz ihrer Eltern zu leiden und müssen Hilfsunterricht über sich ergehen lassen,

wie in *Und sagte kein einziges Wort* von 1953, oder sie müssen sich in elitären Schulen und Gymnasien quälen und „ihre von unechter Heiterkeit und verzweifelter Gleichgültigkeit geprägte Rolle spielen“ (Bernsmeier 80), wie in der Erzählung *Daniel der Gerechte* von 1954. Eltern als machtausübende Instanz werden wahrscheinlich am schärfsten in der längeren Erzählung *Im Tal der donnernden Hufe* von 1957 kritisiert. Paul ist sehr katholisch-religiös, was darauf hin deutet, dass das auch seine Eltern sind. Darüber hinaus werden sie als Spießbürger gezeichnet. Pauls Vater ist wohl ehemaliger Soldat und verkappter Militarist, der zehn Jahre nach dem II. Weltkrieg seine Pistole regelmäßig und liebevoll säubert und ölt. Und Pauls Mutter ist in Bezug auf Sexualität so puritanisch, dass sie ihrem Sohn vor ein bis zwei Jahren strengstens verboten hat, mit der gleichaltrigen Katharina zu spielen, weil das damals zwölfjährige Mädchen ihrem Sohn die Brust zeigte. Aber sie hat es sich nicht nehmen lassen, diesen Vorfall dem ganzen Ort bekannt zu machen. Griffs Mutter ist disziplin- und ordnungsbesessen und zwingt ihren Sohn, sein Zimmer aufzuräumen, was diesen dazu bewegt, von zu Hause zu fliehen. Auch die sonst relativ positiv gezeichnete Frau Mirzow, Katharinas Mutter, wird kritisiert, weil sie dem Druck der Umwelt nachgibt und ihre Tochter nach Wien schickt. Irgendwie scheint sie auch der Umwelt mehr als ihrer Tochter zu vertrauen. Darüber hinaus schließt sie Katharina ins Haus, damit diese bloß in den noch verbliebenen Stunden keinen „weiteren Zwischenfall“ (Stückrath 166) verursacht.

Auch in *Ansichten eines Clowns* von 1963 werden die Eltern angegriffen: Der schwerreiche Vater Schnier erpresst seinen Sohn und verweigert ihm nach dessen Verletzung und während dessen Krise finanzielle Unterstützung; die Mutter Schnier, deren wichtigste Eigenschaften „Liebesunfähigkeit, Geiz und Dummheit“ (Blamberger 210) sind, hat ihre Tochter in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs zum Fronteinsatz geschickt, um die „heilige deutsche Erde“ (24) vor den Alliierten zu beschützen, was mit deren Tod endete. Und als der 21-jährige Hans seine Ausbildung abbricht, von zu Hause weggeht und mit seiner Freundin Maria zu leben und sich mit der Clowns-Kunst zu beschäftigen beginnt, sagen sich seine Eltern von ihm halb-offiziell los.

Machverhältnisse zwischen den Ehepartnern kritisiert Böll mehr in seinen späteren Romanen. In *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* von 1974 wird eher beiläufig erwähnt, dass sich Katharina von ihrem Mann scheiden ließ, weil sie eine „unüberwindliche Abneigung“ (23) zu empfinden begann, da dieser „zudringlich“ war (30). Umso schärfer werden asymmetrische Machtverhältnisse innerhalb der Familien in *Fürsorgliche Belagerung* von 1979 kritisiert, wo es viel „Porno“ gibt: „‘Porno’ bedeutet hier in erster Linie die Verdinglichung des Partners in der Beziehung, seine Erniedrigung zum Objekt, das man besitzt, über das man Macht ausübt (...)“ (Balzer 1997, 384f.) Dasselbe gilt auch für *Frauen vor Flußlandschaft* von 1985: „Hermann Wubler meint sogar, seiner Frau Kleidung

und Schmuck für den Besuch des Hochamts für Erftler-Blum vorschreiben zu müssen.“ (Hummel und Hermanns 278)

Auch die Nachbarschaft und die anonyme und nicht fassbare „Gesellschaft“ – das „man“ - üben auf eine/n Macht aus. Bölls Kritik ist diesbezüglich besonders in den Romanen aus den 1950ern massiv, in *Und sagte kein einziges Wort*, *Haus ohne Hüter* und *Das Brot der frühen Jahre* und in *Im Tal der donnernden Hufe* – im spießigen Adenauer-Deutschland schaute „man“ gerne in den Topf des Nachbarn, die Mitbürger mischten sich gerne in die Angelegenheiten des/der Einzelnen, egal ob es sich da um materielle, moralische oder Alltagsfragen ging. So werden in *Und sagte kein einziges Wort* die Angelegenheiten der Familie Bogner von der Vermieterin Frau Franke und von den Nachbarn genauestens beobachtet – ob Fred trinkt und nach Hause kommt und ob Käthe wieder schwanger ist... In *Haus ohne Hüter* achtet die Umwelt vor allem darauf, ob die Witwen „moralisch einwandfrei“ leben und ob die Kinder Väter oder „Onkels“ haben. Wilma Brielach hat darunter schwer zu leiden, und beim Umzug in eine andere Wohnung wird sie von den Nachbarn mit vorwurfsvollen und beleidigenden Blicken begleitet. Und in *Im Tal der donnernden Hufe* muss die vierzehnjährige Katharina ihren Heimatsort Zischbrunn – nomen est omen -, diesen „Hort des Revanchismus und der üblen Nachrede (Stückrath 174) verlassen, weil die Leute glauben, dass sie sexuell aktiv ist und einem von ihren Mitschülern nackt Modell gegessen ist. Dass das erste nicht wahr und das zweite eine offensichtliche Lüge ist, spielt für die Umwelt keine Rolle. Leni Pfeiffer, „eine geborene Gruyten“ (7), die „Heldin“ des 1971 erschienenen Romans *Gruppenbild mit Dame*, hat zweieinhalb Jahrzehnte an den Beleidigungen ihrer Umwelt, die sie für eine leichte Frau und Kommunistin hält, da sie ein Kind mit einem – inzwischen verstorbenen – russischen Kriegsgefangenen hat, zu leiden. Freilich ist „Lenis absolute Ignoranz in bezug auf die Umwelt“ (Kovács 132) ein gutes Schutzmittel. Noch mehr als Leni hat Katharina Blum zu leiden, da sie von den Nachbarn und auch von ihr völlig unbekanntem Menschen wegen ihrer Beziehung zu Götten brieflich und teleonisch nicht nur beleidigt, sondern sogar regelrecht misshandelt wird (vgl. Sowinski 76).

Bölls Engagement galt allerdings besonders dem Widerstand gegen die Macht von Organisationen, „in ‘Apparaten’ organisierte Macht wie Kirche, Wirtschaftsorganisation, Staat.“ (Balzer 1991, 9) Zunächst springt ins Auge die Kritik an der (katholischen) Kirche, die im Roman *Und sagte kein einziges Wort* „als unmenschlich kritisiert“ (Herlyn 157) wird, vor allem durch die „ätzend satirische Zeichnung kirchlicher Amtsträger und Rituale“ (Vogt 50), wo die Bischöfe bei der Prozession und bei der Predigt ihre Macht zur Schau stellen. Die Kirchenvertreter mischen sich auch stark in die Familienplanung und andere weltliche Dinge wie Wohnungvergabe ein, wobei die Wohnsituation „eines der gravierendsten sozialen Probleme dieser Zeit darstellte“ (Bellmann 2000, 94).

Bei der Wohnungsvergabe ist für sie freilich nicht die soziale Not, sondern der „Lebenswandel“ der Menschen entscheidend. Und in *Ansichten eines Clowns* möchte der „Kreis fortschrittlicher Katholiken“ (17), dem sowohl Geistliche als auch katholische Laien angehören, sogar das für das (Über)Leben notwendige Minimum ausrechnen und vorschreiben (18). Am schlimmsten ist aber, dass sie sich in das Intim- und Privatleben von Hans Schnier und Marie, die in einer außerehelichen Beziehung leben, stark einmischen und dem Zusammenbruch ihrer Liebesbeziehung beitragen. Interessanterweise haben sich die Kirchenvertreter in der BRD am meisten an diesem Roman von Böll gestoßen und am meisten von ihm getroffen gefühlt.

Die Schule wird von Böll weniger als Bildungsanstalt, sondern vielmehr als Anstalt, in der die Schüler diszipliniert werden, dargestellt. Das gilt insbesondere für zahlreiche Kriegserzählungen wie z.B. *Wir Besenbinder*, in der sich der Ich-Erzähler daran erinnert, wie er von seinem Mathematiklehrer gegängelt und fast misshandelt wurde, aber auch wie ihm derselbe Lehrer bei der Prüfung half, damit er die mittlere Reife erhält und anschließend in den Krieg gehen kann. Besonders eindrucksvoll wird in der Erzählung *Wanderer, kommst du nach Spa...* gezeigt, „daß die Schule eine Vorbereitung zum Tode war.“ (Reid 32) Aber auch die Schule in der BRD wird in Bölls Romanen als eine Disziplinierungsanstalt gezeichnet. Insbesondere in *Haus ohne Hüter* wird die Schule als „ein Ort der Gewalt“ (Balzer 2000, 129), in dem „die Sturen“, die sich nicht anpassen wollen, „gebrochen“ werden, dargestellt.

Die wohl machtvollste Institution, die Böll immer wieder kritisierte und angriff, war – der Staat, der sich gerne in die Angelegenheiten der Einzelnen bzw. seiner Bürger einmischt, wie zum Beispiel in der Erzählung *Mein teures Bein* von 1950, in der der Beamte im Amt – bzw. Job-Vermittler im Job-Center, wie es heutzutage heißt – einem Invaliden bzw. Kriegsversehrten die Rente streichen möchte und ihm Arbeit als Schuhputzer anbietet, ja aufzudrängen versucht. Böll deswegen zum Anarchisten zu erklären, wäre allerdings falsch, er setzt sich nur für den „Anspruch des Individuums auf den eigenen Lebensentwurf“ und gegen „dessen Gefährdung in einer verwalteten Gesellschaft“ (Schubert 41), für die Wahlfreiheit des Einzelnen und für dessen Freiheit VOR dem Staat und dessen Zwängen.

Der Staat mitsamt der Polizei und der Staatsanwaltschaft als seinen Repressionsinstrumenten werden wohl am heftigsten in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* kritisiert, nicht weil sie einen Delinquenten (Götten) verfolgen und zu verhaften versuchen, auch nicht weil sie zu diesem Zwecke gewisse Maßnahmen gegenüber Katharina unternehmen (vgl. Sowinski 72), sondern wegen der Art und Weise, wie sie das tun: Sie treten drohend und beleidigend auf, und sind bereit, so weit wie möglich zu gehen, sogar bis in Katharinas Intimbereich hinein, dabei Grenzen überschreitend ihre vom Grundgesetz der BRD geschütz-

te Würde (vgl. Jeziorkowski 264), sowie ihre Menschen- und Bürgerrechte verletzend. Außerdem entdecken die staatlichen Institutionen der ZEITUNG, mit der sie verquickt sind (vgl. Balzer 1990, 50), vertrauliche Informationen, womit sie das Gebot des Persönlichkeitsschutzes missachten (vgl. Völkl 37).

Bölls Kritik der Macht und des Machtmissbrauchs in der modernen Gesellschaft erreicht ihren Höhepunkt gerade in dieser Erzählung, vor allem am Beispiel der (Print)Medien bzw. der (Boulevard)Presse. Die Medien – in diesem Falle die ZEITUNG – haben in der modernen Gesellschaft enorm viel Macht, so viel, dass sie sogar Regierungen durchschütteln oder sogar zum Sturz bringen können. Wenn sie verantwortungsbewusst handeln, als ‘vierte Gewalt’ im Staat der Entwicklung von demokratischen Verhältnissen und Prozessen und der Kontrolle der öffentlichen und mächtigen Personen, Institutionen und Organisationen dienen, dann ist das eigentlich gut. Problematisch wird es aber, wenn sie die sogenannten kleinen Leute ins Visier nehmen und zur Zielscheibe machen, wie das Böll an Katharinas Beispiel demonstriert: das wird dann zur „im Medium der Sprache ausgeübte publizistische(n) Gewalt“ (Bellmann 1996, 186). Zum richtigen Missbrauch wird es, wenn sie aus ihrem Eigeninteresse an Absatzerhöhung Skandale verursachen, sie sich geradezu ausdenken, sodass Menschen wie Katharina „aufs übelste verleumdet“ (Sowinski 73) werden: „Was die ZEITUNG berichtet, wird immer zu Sensationen aufgebauscht.“ (Völkl 32) Und noch schlimmer wird es, wenn die Medien es im Interesse von mächtigen Unternehmern und/oder Politikern wie Sträubleder tun, mit denen sie ausgezeichnete Beziehungen (Beth 69) pflegen und denen sie dienen oder „Gefallen tun“ (vgl. Sowinski 65-67).

Böll engagierte sich gewissermaßen auch politisch: „1956 tritt eine Intensivierung im politischen Engagement ein.“ (Böll und Schubert 91). Dieses äußerte sich allerdings weniger als eine Parteinahme für eine politische Partei – SPD, der gegenüber er auch misstrauisch war (vgl. Böll und Schubert 107), auch wenn er Willy Brandt sehr schätzte und große Hoffnungen auf ihn setzte (vgl. Linder 198) –, sondern mehr als Angriff auf manche Politiker und politische Parteien, vor allem auf Konrad Adenauer, der in der Legislaturperiode 1957-1961 dank der absoluten Mehrheit der CDU/CSU im Bundestag enorm viel Macht hatte und die partizipative Demokratie zur sog. Kanzlerdemokratie verwandelte. Bölls politisches Engagement war auch eins gegen die CDU und die von ihr geforderte Remilitarisierung der BRD, sowie Protest gegen ihre Unterstützung seitens der katholischen Kirche (vgl. Böll und Schubert 90), ja gegen ihre Verquickung: „Es war die Zeit, in der zum Beispiel der Bundeskanzler Konrad Adenauer in Prozessionen mitging, um Stimmen für seine christliche Partei zu gewinnen.“ (Vormweg 203) Am oben erwähnten und von Böll kritisierten „Kreis fortschrittlicher Katholiken“ in *Ansichten eines Clowns* nehmen nicht nur Geistliche, sondern auch konservativ eingestellte Politiker teil. Und an einer anderen Stelle

verlacht der Clown – stellvertretend für Böll – die CDU-Wähler. Stark und anhaltend griff Böll in den 1970er und 1980er Jahren die unheilvolle Verbindung von der *Bild*-Zeitung und der konservativen Politiker, zuerst in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, in der man in der ZEITUNG die *Bild* erkennen kann und in der die Verquickung von Presse und Politik in der Firma „Lüstra“ und ihren Inhabern Lüding und Sträubleder, der ein konservativer Politiker ist, geradezu personifiziert wird. Diese Verflechtung von Presse und Politik griff Böll noch stärker in seiner Streitschrift *Bild – Bonn – Boenisch* von 1984 an.

Zusammenfassend lässt es sich sagen, dass die Macht, deren Gebrauch und Missbrauch und die bestehenden Machtverhältnisse Böll „wegen seiner Glaubwürdigkeit als Demokrat und der unermüdlich erneuerten, von Opportunismus gänzlich unberührten Fähigkeit zur Kritik an einer noch immer nur begrenzt zur Demokratie konvertierter Gesellschaft“ (Vormweg 321) ein Dorn im Auge war. Er konnte sie freilich nicht entfernen und aus der Welt schaffen, aber da er sie gesehen hat, musste er sie „mit Hoffnung auf politische Wirksamkeit“ (Linder 21) kritisierend aufzeigen, ihr als Bestehendem künstlerisch Widerstand leisten (vgl. Schubert 53), sie mittels der Literatur „zersetzen“ (vgl. Reid 13), sie auf seine Art und Weise zu bewältigen versuchen.

#### Literatur:

Werke von Heinrich Böll:

*Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1968

*Fürsorgliche Belagerung. Roman*. München: dtv, 1982 (Sondereinband)

*Bild Bonn Boenisch*. Göttingen: Lamuv, 1984

*Und sagte kein einziges Wort. Roman*. München: dtv, 1990 (11. Auflage)

„Daniel, der Gerechte“. In: H. Böll: *Unberechenbare Gäste. Erzählungen*. München: dtv, 1992. 13-24.

„Im Tal der donnernden Hufe“. In: H. Böll: *Unberechenbare Gäste. Erzählungen*. München: dtv, 1992. 108-155.

„Entfernung von der Truppe“. In: H. Böll: *Entfernung von der Truppe. Erzählungen*. München: dtv, 1992. 89-152.

*Das Vermächtnis. Erzählung*. München: dtv, 1992 (5. Auflage)

*Das Brot der frühen Jahre. Erzählung*. München: dtv, 1993 (14. Auflage)

*Gruppenbild mit Dame. Roman*. München: dtv, 1993 (19. Auflage)

*Wo warst du, Adam? Roman*. München: dtv, 1993 (22. Auflage)

„Die Waage der Baleks“. In: H. Böll: *Nicht nur zur Weihnachtszeit. Erzählungen*. München: dtv, 1993 (3. Auflage). 88-96.

*Haus ohne Hüter. Roman*. München: dtv, 1997 (10. Auflage)

*Der Zug war pünktlich. Erzählung*. München: dtv, 1997 (24., neu durchgesehene Auflage)

- „Wanderer, kommst du nach Spa...“. In: H. Böll: *Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen*. München: dtv, 1997 (36., neu durchgesehene Auflage). 45-56.
- „Wir Besenbinder“. In: H. Böll: *Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen*. München: dtv, 1997 (36., neu durchgesehene Auflage). 145-150.
- „Mein teures Bein“. In: H. Böll: *Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen*. München: dtv, 1997 (36., neu durchgesehene Auflage). 151-154.
- Ansichten eines Clowns. Roman*. München: dtv, 1997 (42., neu durchgesehene Auflage)
- Frauen vor Flußlandschaft. Roman in Dialogen und Selbstgesprächen*. München: dtv, 2001 (5. Auflage)
- Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Erzählung*. München: dtv, 2003 (40. Auflage)
- Billard um halb zehn. Roman*. München: dtv, 2006 (Sonderausgabe)

Sekundärliteratur:

- Balzer, Bernd: *Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1991
- Balzer, Bernd: *Das literarische Werk Heinrich Bölls. Einführung und Kommentare*. München: dtv, 1997
- Balzer, Bernd: „Haus ohne Hüter“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*: Stuttgart: Reclam, 2000. 119-136.
- Bellmann, Werner: „Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann“. In: *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 1996. 183-204.
- Bellmann, Werner: „Von ‘Der Engel schwieg’ zu ‘Und sagte kein einziges Wort’“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000. 82-108.
- Bernhard, Hans Joachim: *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin: Rütten & Loening, 1970
- Bernsmeier, Helmut: *Heinrich Böll*. Stuttgart: Reclam, 1997
- Blamberger, Günter: „Ansichten eines Clowns“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000. 200-221.
- Cases, Cesare: „Dreimal gelesen: Heinrich Böll, ‘Die Waage der Baleks’“. In: A. M. dell’Agli (Hg.): *Zu Heinrich Böll*. Stuttgart: Klett, 1984. 32-37.
- Delabar, Walter: „Der Zug war pünktlich“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000. 35-43.
- Haase, Horst: „Charakter und Funktion der zentralen Symbolik in Heinrich Bölls Roman ‘Billard um halb zehn’“. In: *Weimarer Beiträge*. Heft 2, 1964. 219-226.
- Han, Byung-Chul: *Was ist Macht?*. Stuttgart: Reclam, 2005
- Herlyn, Heinrich: *Heinrich Böll als utopischer Schriftsteller. Untersuchungen zum erzählerischen Werk*. Bern u.a.: Lang, 1996

- Hummel, Christine und Hermanns, Silke: „Frauen vor Flußlandschaft“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000. 269-285.
- Jeziorkowski, Klaus: „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Kovács, Kálmán: *Das Menschenbild Heinrich Bölls*. Frankfurt am Main: Lang, 1992
- Linder, Christian: *Heinrich Böll. Leben und Schreiben. 1917-1985*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1986
- Martini, Fritz: „Heinrich Böll: ‘Billard um halb zehn’“. In: A. M. dell’Agli (Hg.): *Zu Heinrich Böll*. Stuttgart: Klett, 1984. 49-58.
- Reid, J. H.: *Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit*. München: dtv, 1991
- Schubert, Jochen: *Heinrich Böll*. Paderborn: Fink, 2011
- Sowinski, Bernhard: *Heinrich Böll. ‘Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann’. Interpretation*. München: Oldenbourg, 1994
- Stückrath, Jörn: „Im Tal der donnernden Hufe“. In: W. Bellmann (Hg.): *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2000. 161-178.
- Vogt, Jochen: *Heinrich Böll*. München: Beck, 1987 (2., Neubearb. Auflage)
- Völkl, Bernd: *Heinrich Böll. ‘Die verlorene Ehre der Katharina Blum’*. Stuttgart: Reclam, 2005
- Vormweg, Heinrich: *Der andere Deutsche. Heinrich Böll. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000

### FIGHTING AGAINST THE IDEA OF POWER: THE LITERARY RESISTANCE OF HEINRICH BÖLL

Heinrich Böll’s commitment to social and political issues is practically legendary, so often has it been expressed in his literary works, his essays and public addresses. What does this idea of social and political commitment really encompass when discussing Heinrich Böll’s work? What were the causes he championed and what did he fight against? What was that drove him to do so? This article will expound upon the following thesis: Böll was committed to fighting against any abuse of power, but also against the exercise of power and power structures in general – indeed, one may claim that he was against the idea of power per se.

**Key Words:** Heinrich Böll, commitment to social and political issues, literary resistance, fighting against power structures, power

CIP – Каталогизacija u publikaciji  
Централна народна библиотека Црне Горе, Цетиње

80+82

**FOLIA linguistica et litteraria** : časopis za nauku o jeziku i  
književnosti / urednik Marija Knežević. – 2010, br. 1- . Nikšić  
(Danila Bojovića bb) : Filozofski fakultet, Institut za jezik i  
književnost, 2010 (Nikšić : Kolo). – 25 cm

Godišnje.

ISSN 1800-8542 = Folia linguistica at linguistica at litteraria  
(Nikšić)

COBISS.CG-ID 17541392