Jacek Rzeszotnik (Hg.)

Schriftstellerische **Autopoiesis**

Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität

büchner

Schriftstellerische Autopoiesis

Prof. Dr. habil. Jacek Rzeszotnik (geb. 1967), Prodekan der Philologischen Fakultät und Leiter der Forschungsstelle für Literatur und Medien am Germanistischen Institut der Universität Wrocław/Breslau (Polen). Forschungsschwerpunkte: Literaturwissenschaft (deutsch-, englisch- und polnischsprachige Unterhaltungsliteratur im 19. und 20./21. Jahrhundert; literarische Kommunikationsstrategien; Rezeption spekulativer Literatur in Polen und im deutschen Sprachraum; Rezeption von Stanislaw Lem im deutschen Sprachraum) und Medienwissenschaft (intermediale ästhetische Transformationsprozesse; Neue Medien; Internetliteratur). Mitherausgeber der literatur- und medienwissenschaftlichen »Zeitschrift für Fantastikforschung«. Rund 170 wissenschaftliche Veröffentlichungen: Monografien, Herausgeberschaften, Texteditionen, Aufsätze, Essays, Lexikonbeiträge und Rezensionen.

Jacek Rzeszotnik (Hg.)

Schriftstellerische Autopoiesis

Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität

büchner-verlag
wissenschaft und kultur

www.buechner-verlag.de

Allen Sponsoren wird für ihre Unterstützung herzlich gedankt.

Jacek Rzeszotnik (Hg.)
Schriftstellerische Autopoiesis
Beiträge zur literarischen Selbstreferenzialität

ISBN (Print): 978-3-941310-24-7
ISBN (PDF): 978-3-96317-633-3
DOI: 10.14619/978-3-96317-633-3
Erschienen 2011 im Büchner-Verlag

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag

Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/. Diese Lizenz erlaubt unter dem Vorbehalt der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium, jedoch nur für nicht kommerzielle Zwecke. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Inhalt

Einführung
Jacek Rzeszotnik 7

Poetische Landnahme. Die lyrischen Selbst- und Weltentwürfe des Johannes Bobrowski
Winfried Freund 13

Josef Weinhebers schriftstellerische Autopoiesis
Lech Kolago, Anna Jagłowska 25

»[E]in großes Schreibprojekt, das Projekt meiner Tagesmitschriften...«. Hanns-Josef Ortheil über das eigene Schreiben
Katarzyna Grzywka. 45

Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic
Špela Virant 63

Wo beginnt die Geschichte? Der Zerfall Jugoslawiens und Peter Handkes permanente Metalepsen
Boris Previšić. 79

»Narzisstische Selbstüberschätzung«: Botho Strauß' Selbst- und Fremdwahrnehmung
Robert Małecki 97

Philosoph und Fiktion – Über Max Schelers Stilisierungen seiner selbst und Anderer
Karsten Dahlmanns 109

Selbstinszenierungen Michael Endes: Schreiben für Kinder und Jugendliche aus der Innenperspektive
Małgorzata Filipowicz 127

»[M]ein physiologischer locus minoris resistentiae, von dem alles ausgeht, [ist] der Magen« – Zum Problem der kulinarischen Selbstreferenzialität in Texten von Thomas Mann
Ewelina Michta 139

Die Selbstkreation Kurt Tucholskys als Satiriker
Dominika Wyrzykiewicz 153

Unterwegs (aber ein Tagebuch später): Schriftstellerische Autologisierung in der Reiselustprosa von Andrzej Stasiuk
Marcin Cieński 165

Autorinnen und Autoren 177

Einführung

Jacek Rzeszotnik

I.

Der von den chilenischen Physiologen und Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela eingeführte Begriff *Autopoiesis* metaphorisiert die Eigenschaft aller Organismen, »aus sich selbst heraus zu schaffen«.[1] Darin wird die Fähigkeit zum Ausdruck gebracht, einerseits die Grenze zur Außenwelt zu ziehen und andererseits die eigenen inneren Komponenten selbst zu »produzieren« und in funktionsfähigen Systemen zu organisieren.[2] Auf diese Weise vermag sich der Organismus selbstdefinitorisch von seiner Außenwelt abzutrennen, indem er sich als etwas von der Umwelt Verschiedenes identifiziert.

Seitdem findet das Konzept der *Autopoiesis* auch in verschiedenen Geisteswissenschaften Anwendung[3], deren Bogen sich von der Sozial-

1 Vgl. H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesis and cognition: the realization of the living, Boston studies in the philosophy of science*, Bd. 42, Dordrecht 1980. Vgl. hierzu auch: M. Zeleny, *Autopoiesis: a theory of living organization*, The North-Holland series in general systems research, Vol. 3, New York 1981.

2 Vgl. K. W. Kratky, F. Wallner, *Grundprinzipien der Selbstorganisation*, Darmstadt 1990; W. Krohn, G. Küppers, *Selbstorganisation: Aspekte einer wissenschaftlichen Revolution*, Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie, Bd. 29, Braunschweig 1990; G. Küppers, *Chaos und Ordnung: Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft,* Universalbibliothek, Bd. 9434, Stuttgart, 1996.

3 Vgl. H.R. Fischer, *Autopoiesis: eine Theorie im Brennpunkt der Kritik, Systemische Perspektiven*, Bd. 2, Heidelberg 1991; P.-U. Merz-Benz, *»Wirklichkeit im Horizont der Unbestimmtheit. Natorp und Luhmann: Poiesis, Autopoiesis, Moral und Kunst«*; in: P.-U. Merz-Benz, U. Renz (Hrsg.), *Ethik oder Ästhetik? Zu Aktualität der neukantianischen Kulturphilosophie*, Würzburg 2004, S. 155–188.

wissenschaft[4] über die Politikwissenschaft[5] und die Rechtswissenschaft[6] bis hin zur Literaturwissenschaft[7] spannt.

So bildet es etwa das Fundament von Niklas Luhmanns soziologischer Systemtheorie[8], der zufolge soziale Systeme autopoietische Systeme seien, da sie sich in einem permanenten, autokatalytischen Prozess quasi aus sich selbst heraus kreieren würden (Luhmanns »autopoietische Wende«).

In epistemologischer Hinsicht ist die *Autopoiesis* in die Theorie des Radikalen Konstruktivismus integriert,[9] der zufolge die Erkenntnis konstituierende Verwertung aller Daten, die dem Menschen die Sinnesorgane liefern und auf deren Grundlage er dann die »Wirklichkeit« subjektiv »erfindet«, eben autopoietisch, also autoreferenziell geschehe. Die Selbstbezüglichkeit stellt nämlich die Grundeigenschaft des Phänomens dar.

Das Konzept der *Autopoiesis* scheint seinen Zweck auch in der Literaturforschung zu erfüllen, indem es ein praktikables Instrumentarium zur Analyse solch differenter Erscheinungen wie der deutschen Lyrik

4 Vgl. F. Benseler, P.M. Hejl, W.K. Köck, *Autopoiesis, communication, and society: the theory of autopoietic systems in the social sciences*, Frankfurt/Main 1980.

5 Vgl. M. Beyerle, *Staatstheorie und Autopoiesis: über die Auflösung der modernen Staatsidee im nachmodernen Denken durch die Theorie autopoietischer Systeme und der Entwurf eines nachmodernen Staatskonzepts*, Beiträge zur Politikwissenschaft, Bd. 59, Frankfurt/Main 1994.

6 Vgl. G. Teubner, *Recht als autopoietisches System*, Frankfurt/Main 1989.

7 Vgl. D. Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990; E. Greber, *Textile Texte. Poetische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln-Weimar-Wien 2002.

8 Vgl. N. Luhmann, *Beobachter: Konvergenz der Erkenntnistheorien?*, Materialität der Zeichen, Bd. 3, München 1990; N. Luhmann, K.-U. Hellmann, *Protest: Systemtheorie und soziale Bewegungen*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1256, Frankfurt/Main 1996; K. Bendel, *Selbstreferenz, Koordination und gesellschaftliche Steuerung: zur Theorie der Autopoiesis sozialer Systeme bei Niklas Luhmann*, Soziologische Studien (Centaurus), Bd. 10, Pfaffenweiler 1993; H. Gripp-Hagelstange, *Niklas Luhmann: eine erkenntnistheoretische Einführung*, Uni-Taschenbücher, Bd. 1876, München 1995; P.-U. Merz-Benz, G. Wagner (Hrsg.), *Die Logik der Systeme. Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*, Konstanz 2000; D. Baecker, *Schlüsselwerke der Systemtheorie*, Wiesbaden 2005.

9 Vgl. S.J. Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/Main 1987; M. Wallich, *Autopoiesis und Pistis: zur theologischen Relevanz der Dialogtheorien des radikalen Konstruktivismus*, Saarbrücker Hochschulschriften, Bd. 32, St. Ingbert 1999.

im 13. Jahrhundert[10], der mittelalterlichen Liedkunst[11], der metaphysischen Dichtung von John Donne[12], der deutschen Klassik[13] oder der modernen Autobiografik[14] bereitstellt.

II.

Die *schriftstellerische Autopoiesis*, die sich mit der Frage der Selbstreferenzialität im literarischen (und außerliterarischen) Schaffen auseinandersetzt, fokussiert ihr Augenmerk auf die Endogenität der autokreativen Bestrebungen der Literaten. Dabei können – im literarisch-autopoietischen Kontext – *autologische*, *metamediale*, *kybernetische, fiktionale* und *virtuelle* Aspekte examiniert werden.

Die *Autologisierung* bedeutet die Autothematisierung im Werk, indem der Schriftsteller sich selbst als Werkgegenstand/Sujet positioniert.

Die *Metamedialisierung* meint die Konzentration des Literaturinteresses auf die Literatur selbst. Es werden literaturinterne, nicht aber literaturexterne Themen behandelt.

Die *Kybernetisierung* betrifft das Schreiben über das eigene Schreiben, also eine autoanalytische kreative Tätigkeit, die sich nicht auf das Lesepublikum, sondern auf sich selbst bezieht. Der Schreibprozess thematisiert also den Schreibprozess.

Die *Fiktionalisierung* bestimmt den Grad der Selbststilisierung des Schriftstellers und hängt mit den Tendenzen der Verwischung von Unterschieden zwischen Realität und Fiktion zusammen.

---

10 Vgl. J. Haustein, *»Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts«*, in: Poetica 29, 1997, S. 94–113.

11 Vgl. A. M. Volfing, *»Autopoetische Aussagen in der meisterlichen Liedkunst«*, in: E. Andersen, J. Haustein, A. Simon, P. Strohschneider (Hrsg.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, XIV. Anglo-German Colloquium, Tübingen 1998, S. 346–369.

12 Vgl. R. Halpern, *»The Lyric in the Field of Information: Autopoiesis and History in Donne's Songs and Sonnetss«*, in: John Donne, *Contemporary Critical Essays*, St. Martin's 1999.

13 Vgl. M. G. Burkhart, *Dekonstruktive Autopoiesis: paradoxe Strukturen in Kleists Trauerspiel »Penthesilea«,* Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 33, Frankfurt/Main 2000.

14 Vgl. N. Groß, *Autopoiesis: Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet*, Studienreihe Romania, Bd. 24, Berlin 2008.

Die *Virtualisierung* schließlich umfasst die autokreativen Anstrengungen des Schriftstellers in anderen Medien als Literatur – Berichte, Interviews etc. –, in denen er sich selbst »entwirft« und/oder dem Lesepublikum Bausteine zur Verfügung stellt, aus denen es sich des Autors (intendiertes) Bild zusammensetzen kann/soll.

III.

Der vorliegende Band präsentiert eine Selektion von Beiträgen zum internationalen Projekt »Schriftstellerische Autopoiesis« aus der Feder junger wie arrivierter Germanisten aus Deutschland, Polen, der Schweiz und Slowenien. In ihren Aufsätzen erörtern sie diverse Teilbereiche des autopoietischen Impetus im selbstreferentiellen Verhalten einiger ausgewählter deutschsprachiger Autoren und Philosophen im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert (eine Ausnahme bildet hier der die Zusammenstellung abschließende Exkurs von Marcin Cieński über das autokreative Gebaren eines der bedeutendsten und einflussreichsten polnischen Gegenwartsschriftsteller Andrzej Stasiuk, dessen Bücher inzwischen auch auf Deutsch vorliegen).

Winfried Freund unternimmt mit seinem Blick auf die »poetische Landnahme« einen Versuch, die ästhetische und inhaltlich-imaginative Relevanz der »lyrischen Selbst- und Weltentwürfe« als Verschmelzung des Schöpfers mit seiner Schöpfung des in letzter Zeit völlig unverdientermaßen etwas in Vergessenheit geratenen hervorragenden Erzählers Johannes Bobrowski erneut ins Bewusstsein der Forschung einerseits und der Leser andererseits zu heben.

Lech Kolago und Anna Jagłowska diskutieren in ihrem gemeinsam verfassten Artikel die kybernetische Einstellung, also den autoreflexiven und autoanalytischen Approach des österreichischen Lyrikers und Prosaschriftstellers Josef Weinheber als Protestgeste gegen die zu seiner Zeit »im Zenit stehende expressionistische Chaotik«.

Katarzyna Grzywka ciceroniert den Leser durch die Auseinandersetzung von Hanns-Josef Ortheil, Professor für Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus und Homme de Lettres, mit dem Prozess des Schreibens als intimer autoreflexiver Kontemplation der Schrift.

Špela Virant erforscht die fiktionalisierenden Selbststilisierungen und -ironisierungen im Werk von zwei österreichischen Gegenwartsschriftstellern: Thomas Glavinic und Wolf Haas.

Boris Previšić analysiert das »Jugoslawien-Schaffen« von Peter Handke im Hinblick auf sein metaleptisches Potenzial, also das Kreative der gegenseitigen Durchdringung des extradiegetischen Erzählerraums und der intradiegetischen Erzählebene, arrondiert durch homo- bzw. autodiegetische Komponenten.

Robert Małeckis Aufsatz erhellt die schon »faustisch anmutende autopoietische Tragödie« von Botho Strauß' medialer Präsenz im Nimbus eines politischen Provokateurs, der in der Geste »narzisstischer Selbstüberschätzung« angeblich eine konservative und antiliberale, ja fast schon faschistoide Geisteshaltung offenbare.

Karsten Dahlmanns bietet einen kritischen Überblick über die Inkonsistenzen und Ambiguitäten des selbststilisierenden autopoietischen Verhaltens voller Verzeichnungen seitens des Philosophen und Soziologen Max Scheler.

Małgorzata Filipowicz formuliert in ihrem Beitrag die These, dass sich in Michael Endes fantastischem Schaffen für Kinder und Jugendliche eine Reihe von explizit autologischen Momenten manifestiere, so dass es im autobiografischen Kontext dekodiert werden müsse.

Ewelina Michta sucht die Komplexität des »Problems der kulinarischen Selbstreferenzialität in Werken von Thomas Mann« zu entflechten.

Dominika Wyrzykiewicz schließlich inspiziert die fiktionalisierenden und virtualisierenden Aspekte der autokreativen Selbstinszenierung von Kurt Tucholsky als Satiriker.

IV.

Das autokreative Verhalten eines Autors ist immer eine Korrektivgeste, die die (reale oder imaginierte) Präsenz defizitärer Dimensionen in der mitteilungsbedürftigen Schriftstellerexistenz signalisiert. Es soll für Abhilfe sorgen und konstatierte Defekte aus der Welt schaffen, damit das affektive Gleichgewicht wiederhergestellt werden kann. Es ist auf die individuelle Disposition des jeweils »betroffenen« Wortkünstlers

zurückzuführen, unter welchem autopoietischen Aspekt sich der Korrekturprozess vollzieht. Daher vermag eine Analyse der literatenseitigen »Revisionsbestrebungen« – ob nun autologisierender, metamedialisierender, kybernetisierender, fiktionalisierender oder virtualisierender Art – die Natur des mit ihrer Hilfe bekämpften »Problems« zutage zu fördern. Die in diesem Band präsentierten Beiträge setzen sich zum Ziel, anhand denkbar unterschiedlicher, stichprobenweise ausgewählter »Untersuchungsobjekte« (Schriftsteller, Schriftsteller/Philosophen, Schriftsteller/Journalisten etc.) mit Wirkungsschwerpunkt im 20. Jahrhundert ein möglichst repräsentatives Spektrum von einschlägigen Diagnosen zu kartografieren und individuell angewendete »Behandlungsmethoden« der Autoren als potenzielle Panazeen zur Diskussion zu stellen.

Poetische Landnahme. Die lyrischen Selbst- und Weltentwürfe des Johannes Bobrowski

Winfried Freund

Johannes Bobrowski, 1917 in Tilsit, dem heutigen Sowjetsk, geboren, gehört zu den bedeutendsten deutschen Lyrikern der Gegenwart. In Nähe der Memel unter Polen, Litauern, Russen und Deutschen aufgewachsen, nach Gymnasialjahren in Königsberg, einem Studium der Kunstgeschichte in Berlin und nach einer Teilnahme am Zweiten Weltkrieg mit anschließender russischer Kriegsgefangenschaft arbeitete er seit 1949 als Lektor an einem Ostberliner Verlag.

Peter Huchel druckte 1954 erste Gedichte in *Sinn und Form.* Im Jahr 1961 erschien der erste Gedichtband *Sarmatische Zeit*. Ein Jahr später folgte *Schattenland Ströme.* Früh erkannte man die Bedeutung einer Lyrik, die sich von allen literarischen Moden absetzte und sich in einer außergewöhnlich dichten und schönen poetischen Sprache profilierte. Schon 1962 wählte die Gruppe 47 Bobrowski zu ihrem Preisträger. Eine Entwicklung ist nicht zu verfolgen. Bobrowski tritt von vornherein als Vollendeter auf, mit einem unverwechselbaren Stil und einer eigenwilligen poetischen Konzeption. Als er 1965 im Alter von nur 48 Jahren an den Folgen einer Blinddarmoperation starb, wies ihn sein schmales lyrisches Werk als einen Lyriker höchsten Ranges aus, der heute allerdings fast schon wieder in Vergessenheit geraten ist und gerade von jüngeren Lesern kaum noch zur Kenntnis genommen wird.

Erlebnishintergrund der ersten beiden, zu Lebzeiten erschienenen Gedichtbände ist das Schattenland Ströme, das Land Sarmatien, das sich östlich der Weichsel bis zum Don ausdehnt, eine Region, die für Bobrowski vielleicht ein Spiegel des ihm vertrauten Memellandes war und doch fern und unwirklich blieb. In der Poesie aber nimmt es Gestalt an, eine autonome poetische Landschaft, heraufbeschworen in Versen voll dunkler Schönheit und plastischer Eindringlichkeit.

»… am Feuer
hockt der Märchenerzähler,

die nachtlang ihm lauschten die Jungen
zogen davon.
Einsam wird er singen:
Über die Steppe
fahren die Wölfe, der Jäger
fand ein gelbes Gestein,
aufbrannt' es im Mondlicht. –« (5)[1]

Ein einsamer Märchenerzähler das lyrische Ich. Erfinder nachtdunkler, imaginärer Räume, ein Land der Wölfe und des Bernsteins, abgeschieden und doch von höchster sinnlicher Präsenz.

Das Gedicht mit dem charakteristischen Titel *Anruf* artikuliert sich als magische Beschwörungsgeste. Vertrieben hat die Zeit den Dichter aus den Räumen seiner Kindheit und Jugend, aus dem einstigen Zustand eines Einklangs des Ichs mit einer in sich ruhenden Natur. Im Wort aber erscheint die versunkene Welt wieder auferstanden, eine autopoetische Wirklichkeit, widerständig und unangreifbar, der Geschichte für immer enthoben. Die »sarmatische Zeit« schreitet nicht voran, sondern verharrt, verleiht dem Schattenland Ströme Dauer, eine Insel inmitten der Flüchtigkeit der Zeit. Der Dichter erzählt das Märchen der Ewigkeit, die poetische Utopie einer für immer unveränderbaren, unvergänglichen Wirklichkeit. Die Erinnerung wird zum kreativen Impuls, dem, was real vergangen ist, eine neue poetische Gegenwart zu geben, das Versunkene wieder auferstehen zu lassen in der Imagination der Dichtung.

»Nacht, lang verzweigt im Schweigen –
Zeit entgleitender, bittrer
von Vers zu Vers während:
Kindheit –
da hab ich den Pirol geliebt –« (10)

Gegenwärtig ist die sarmatische Zeit allein im Vers, er ist Anfang und Ende einer schwärmerischen Kindheit, nur zwischen den Versen ereignet sich Schönheit, kehrt die gewesene Zeit zurück, die Erinnerung an den melodischen Gesang des Pirols. Poesie ist Schöpfung aus der Kraft dichterischer Vorstellung, ihr eigentlicher und einziger Schöpfer ist der

1 J. Bobrowski, *Das Land Sarmatien Gedichte. Sonderreihe. Ungekürzte Ausgabe der Bände »Sarmatische Zeit« und »Schattenland Ströme«*, München 1966. Die zitierten Gedichte wurden dieser Ausgabe entnommen. Die Zahlen in der Klammer beziehen sich auf die jeweilige Seitenzahl der Sammlung-

Dichter. Nur dort, wo er seine imaginären Welten zu Worten werden lässt, sind Schönheit und Ewigkeit.

»Mond, Ölschwamm, Laterne
Mond – oder ein Feldgewächs,
Mond, vergeh,
Arbuse oder grün beschnörkelter
Kürbis, ich will
selber leuchten, allein,…« (13)

Der Mond, oft treuer Begleiter des lyrischen Ichs, wird beschworen, um am Ende zurückgewiesen zu werden. Wiederholt apostrophiert als Ölschwamm, Laterne, Wassermelone (Arbuse) und Kürbis, ergreift der Dichter von ihm Besitz, verfügt über ihn in spielerischer Metaphorik, souverän und ohne Respekt mit dem Ziel, sich autonom über ihn zu erheben. Leuchten steht in der imaginären Welt der Poesie ausschließlich dem lyrischen Ich zu, in ihm verdichtet sich die absolute Kraft des Wortes. Dauer gibt es nur dort, wo die Zeit bedeutungslos wird, ihre Träger wie das Zeitgestirn des Mondes poetisch beschworen und metaphorisch aufgelöst werden. Was bleibt, ist der absolute schöpferische Anspruch des Dichters, des Beschwörers einer autarken Wirklichkeit.

Immer wieder ruft das imaginäre Wort Landschaften wach, ereignet sich poetische Landnahme wie in den *Frauen der Nehrungsfischer:*

»Wo das Haff
um den Strand lag
dunkel, unter der Nacht noch,
standen sie auf im klirrenden
Hafer. Draußen die Boote
sahen sie, weit.« (14)

In vertikaler und horizontaler Linienführung entsteht das Bild des Haffs und des Fischerdorfs als dem eigentlichen Fluchtpunkt, Heimat der Menschen, mit ihr schicksalhaft verbunden. Der szenische Entwurf umreißt eine unaufhebbare Lebenssituation, ein Ausgeliefertsein an die Raum stiftenden Kräfte. Sprachkunst gestaltet in knapper Pointierung die unüberschreitbaren Grenzen menschlichen Daseins, das sich in festen, unveränderbaren Rhythmen vollzieht. Ziel des Landschaftsbildes ist weniger die Abbildung des Naturraums als die bildhafte Vergegenwärtigung der unauflösbaren Gesetze menschlicher Existenz. In poetischer Gestaltung gewinnt der Daseinsgrund selbst Konturen. Verschoben

erscheint das bloß Visuelle und Deskriptive zur autonomen Sinnaussage, vergleichbar mit den Traumvisionen der Kindheit in Marc Chagalls Werk, dem sich Bobrowski in seinem Gedicht *Die Heimat des Marc Chagall* im besonderen Maße verbunden zeigt.

»Noch um die Häuser
der Wälder trockener Duft,
Rauschbeere und Erdmoos.
Und die Wolke Abend …« (47)

Eingebettet ist auch hier der Mensch in den Naturzusammenhang, der die Lebensbedingungen des Einzelnen bestimmt. Ganz nah rücken Wachstum und Reife an die menschlichen Wohnungen heran, die erst in Berührung mit der Natur ihr Daseinsrecht gewinnen. Ähnlich wie Chagall komponiert Bobrowski poetisch autonome Bilder, im Vers konturiert zu einem eigenen, unverwechselbaren Leben.

»Flußwald
Dunkel aus Eulengeschrei, in der Grillen
moosweißem Lied, wir sahn
einst das Haus auf dem Ufer,
grau im Käferfeuer
der Malven. Ehe der Winter
kam, umflog uns der Fremde Schnee,« (18f.)

Beherrschend ist das Dingwort. Seine Setzung errichtet in magischer Ansprache eine imaginäre dingliche Wirklichkeit, in der Sichtbares und Hörbares atmosphärisch verschmelzen. Stück für Stück in freier Assoziation baut sich Welt auf, eine Welt in den Grenzen des Verses und gerade deshalb über alle Grenzen hinausgreifend. Ihr eigentlicher Lebensgrund ist die Sprache selbst, ihre magische Evokationskraft.

Das Land Sarmatien ist kein sinnenhaftes Erlebnis, sondern ein Phänomen, das erst im poetischen Prozess ins Leben tritt, sinnliche Präsenz in verbaler Komposition gewinnt. Es ist der Entwurf eines Landes, dem weder die Zeit noch menschliches Eingreifen etwas anhaben können, ein Land, Ergebnis eines kreativen Akts, das in seiner imaginativen Existenz dem Zugriff der Geschichte entzogen ist. Es beginnt, wo die Schulgeographie endet, wie Thule oder Mörikes Orplid, grenzenlos sich ausdehnend über alle Fixierungen hinaus. Sarmatien ist die unangreifbare Heimat des Poeten, der nirgendwo zu Hause ist, außer in den Räumen, die er sich selbst schafft. Hier nur ist er souveräner, uneingeschränkter

Herrscher in seiner eigenen Schöpfung, ausgestattet mit der Hoheitsgewalt der Poesie. Betretbar ist das Land Sarmatien einzig durch die magische Pforte gestalteter Sprache. Immer ist das Land Sarmatien ein kreativer Akt, verwirklicht durch das kreative lyrische Ich.

Von programmatischer Bedeutung ist das Gedicht *Der Wanderer* mit seinen exemplarischen Entwürfen der Landschaft und des Raum stiftenden Subjekts.

»Abends,
der Strom ertönt,
der schwere Atem der Wälder,
Himmel, beflogen
von schreienden Vögeln. Küsten
der Finsternis, alt,
darüber die Feuer der Sterne.
Menschlich hab ich gelebt,
zu zählen vergessen die Tore,
die offenen. An die verschlossenen
hab ich gepocht.
Jedes Tor ist offen,
Der Rufer steht mit gebreiteten
Armen. So tritt an den Tisch.
Rede: Die Wälder tönen,
den eratmenden Strom
durchfliegen die Fische, der Himmel
zittert von Feuern.« (71)

Eine von unten nach oben strukturierte Kunstlandschaft, nicht im Detail, sondern in den umfassenden Motiven des Stroms, der Wälder und des Himmels aufgebaut, der Entwurf eines im Wort sich ausbreitenden Landes. Überall wird der gestaltende Zugriff des lyrischen Ichs spürbar, bis zur polaren Komprimierung der Küsten und des Himmels. Sprache gewinnt auch hier Gestalt als magische Gebärde, die durch das Wort den Raum ins Leben ruft. Der Wanderer und Rufer ist Erkennender und Verkünder in einer Person. Wandernd entsteht der Eindruck der Weite, alle Grenzen überschreitend, vom tiefsten bis zum höchsten Punkt aufsteigend. Der homo viator ist der eigentliche Schöpfer der Landschaft, konturiert allein in seinen verbalen Evokationen. Thematisch wird die kreative Sprechsituation noch einmal im letzten Abschnitt. Indem der Wanderer zu den Leuten tritt und zu reden beginnt, wird Sarmatien im kommunikativen Austausch zum poetischen Entwurf. Strom, Wälder

und Himmel erscheinen eigentümlich verbunden. Das Tönen, im ersten Abschnitt auf den Strom bezogen, wird nun auf die Wälder übertragen, während der Atem nicht länger den Wäldern, sondern nun dem Strom zugeordnet wird. Im Bild der Fische, die den Strom durchfliegen, entsteht der Eindruck einer geheimen Verbindung von Erde, Wasser und Himmel. Im Entwurf des Landes Sarmatien gibt es keine Grenzen, keine unveränderbaren Zuweisungen. Alles ist im Fluss, spielerisch immer neu verfügbar. Im Umgang mit den generalisierten Motiven des Stroms, der Wälder und des Himmels fügt sich ein dynamischer Kosmos, die kosmische, poetisch hergestellte Ordnung des Landes Sarmatiens, der unzerstörbare Entwurf einer dem Chaos entrungenen Welt. Es ist eine geschichtslose Wirklichkeit, eine Insel der Poesie, die der Wanderer durchschreitet und in repräsentativer Vergegenwärtigung immer die gleiche Welt wachruft in spielerischen Variationen, niemals aber sich geschichtlicher Notwendigkeit unterwerfend.

Bobrowskis poetische Welt ist ein durch Sprache und ihre Funktionen gestalteter Kosmos, ein verbal absoluter Kunstraum mit höchster Souveränität über das bloß sinnlich Gegebene. Allzu tief sitzt das Misstrauen einer Geschichte gegenüber, die den Menschen ins Abseits gedrängt und ihn entmündigt hat. Antworten auf seine Zeit vermag der Lyriker nur noch mit den Mitteln seiner Kunst zu finden, durch den konsequenten Rückzug auf das, was bleibt, wenn der real existierende Raum ausgeblendet ist. Kunst wird zum Befreiungsakt und zum Ort geistiger Selbsterfahrung. Im Sprachexperiment des Gedichts erprobt die poetisch komponierte Wirklichkeit ihre Überlegenheit über die bloß vorgefundene.

Erinnert sei ausdrücklich an die lyrische Kunst eines Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann. Die Lyrik der sechziger Jahre stellt einen Höhepunkt der Gattung dar, weil sie gegen eine Welt fortschreitender menschlicher Verluste eine ästhetische Gegenwart aufbaut. Das lyrische Ich wird zum Bewahrer dessen, was dem Menschen möglich ist und seinem geistig-seelischen Anspruch gerecht wird.

Exemplarisch gewinnt gerade Bobrowskis Lyrik Gestalt als poetischer Gegenentwurf. Nicht um Abbildungen geht es, sondern um bildliche Neuschöpfungen, um glaubwürdige, Vertrauen stiftende Gestaltungen der eigenen kreativen Imagination. Dies gilt für sein gesamtes lyrisches Oeuvre wie auch für jedes einzelne Gedicht. Besonders dicht ist die sprachliche Gestaltung in *Wintergeschrei.*

»Krähen, Krähen,
grünes Eis, Krähen
über dem Strom. Erstarrt
Gesträuch, seine Flucht
uferhinauf.
Schnee, er stäubt nicht,
wenn ihn dein Flügel streift,
Vogel, Strauchvogel, aber
ein wenig Blut
dein Herz
mitten im Eis, dein Ruf
eine Rauchspur über
der Sandbank,
wo unermüdend waren
Umarmungen, immer
lebte der Strom.« (72)

In doppelter Setzung werden die Krähen als Wintervögel beschworen, inmitten einer mehr und mehr sich winterlich entwickelnden Landschaft. Ausgespart ist das Verb, so dass in elliptischer Fügung jegliche Bewegung erstorben scheint.

Starre liegt über der Landschaft, erstarrt in der winterlichen Umklammerung ist das Gebüsch. Doch das lyrische Ich kapituliert nicht. Auffällig ist die Fügung »grünes Eis«, ein Oxymoron, Ausdruck polarer Spannung zwischen dem absolut Leblosen und dem sich regenden Leben, das im Grün weiterhin spürbar ist, Verweis auf eine ablesbare vitale Perspektive. In spontane Bewegung versetzt erscheint das erstarrte Gesträuch. Seine Flucht hebt die winterliche Erstarrung in der intensivierten Bewegung auf, die im dynamisierenden Richtungsadverb »uferhinauf« noch einmal gesteigert erscheint. In diesem Zusammenhang bildet der Strom das zentrale Antonym, Ausdruck der ungebrochenen, latenten Vitalität der Natur angesichts drohenden Lebensverlusts.

Wintergeschrei meint die Auflehnung des lyrischen Ichs gegen die um sich greifende Erstarrung, noch einmal präsent in dem gefrorenen Schnee, der unter den Vogelflügeln nicht länger stäubt. In der Negation verliert sich erneut das Leben, aber schon bald, eingeleitet durch die doppelte Anrede des Vogels, setzt eine adversative Bewegung ein. Wiederum wird der drohende Lebensverlust relativiert. Blut und Herz bilden erneut ausdrucksstarke Antonyme im sich ausbreitenden Eis. Der

Ruf des Vogels, Wärme ausstrahlend, verdichtet sich zur Rauchspur, zum Lebenszeichen über einer scheinbar leblosen Landschaft.

Abschließend gehen die elliptischen Fügungen des Anfangs wieder in den vollständigen Satzbau über. An die Stelle des Präsens im mittleren Teil tritt nun das Präteritum. Im harten Kontrast stehen sich die Gegenwart des Eises und das scheinbar endgültig vergangene Leben gegenüber. Doch das offenbar für alle Zeiten Versunkene wird deutlich zurückgenommen. »Unermüdend«, eine Litotes, die das Gegenteil durch Verneinung markant hervorhebt, unterstreicht das Leben Erweckende und lässt die Ermüdung des Lebens deutlich zurücktreten. Das Adverb »immer« akzentuiert die zeitlose, uneingeschränkte Erstreckung und hebt die präteriale Aussage auf, »…immer lebte der Strom« ist weniger ein Hinweis auf Vergangenes als eine zukunftsgewisse Vorausdeutung. Das Leben des Stroms ist ohne Anfang und Ende. In diesem Sinne unterstreicht die Rückkehr zur vollständigen Syntax das Fortbestehen des Lebens. *Wintergeschrei* widerlegt in sprachlichen Gegenentwürfen die sich drohend ausbreitende Erstarrung. Poesie lehnt sich auf gegen den Lebensverlust und das Scheitern der Hoffnung.

Im *Schattenland Ströme* wird das Leben niemals absterben. In zyklischer Unbegrenztheit entwirft die sarmatische Zeit Welten der Ewigkeit. Erstarrendes Leben fordert das lyrische Ich heraus zur vitalisierenden Kreativität.

Der Dichter ist der Anwalt des Lebens, der Hoffnung und der Dauer. Sprache wird zum Brunnen einer nie versiegenden Zeit. Das lyrische Ich tritt ganz zurück und ist doch jederzeit präsent in den poetischen Strategien, in der Auflehnung gegen das, was sichtbar seinen Lauf nimmt. Einzig zum Schluss wird es fühlbar in den Umarmungen, indem es in der liebenden Begegnung sich zur Leben stiftenden Vereinigung bekennt.

Zeit, ihr unwiederbringliches Vergehen wie ihr unerbittliches Voranschreiten, ist bei Bobrowski niemals Anlass zur Trauer und Klage, sondern kreativer Impuls, der noch aus dem, was geschwunden ist und ständig schwindet, eine neue, poetische Welt baut. Souverän verfügt er über Vergangenes und Künftiges, indem er ihnen einen Platz gibt im Raum menschlicher Erfüllung. Die Zeit löscht nicht einfach aus, noch läuft sie ins Leere, sondern bildet einen unerschöpflichen Reichtum, Quelle nie versiegender Inspiration. Im Gedicht *Winterlicht* erwacht die Erinnerung an die fernen Flüsse und an das Dorf der Kindheit.

»Kindheit, bräunlich, ein kaltes
Brunnengewässer, sandig –
Immer schwang der hölzerne
Eimer hinunter. Wer kam?
löste von rostiger Kette ihn?
ach, wer trank?« (57)

Verbunden ist die Kindheit mit dem Leben, den immer gleichen Ritualen, die den Einzelnen einbinden in die vitalen Zusammenhänge. Der Brunnen, die zentrale Lebensquelle, bildet den Mittelpunkt der Kindheitserinnerungen und ruft zugleich soziales Andenken wach.

Es ist eine Zeit des Einklangs mit einer ursprünglichen Lebensweise, die auch dann noch gegenwärtig ist, wenn die Jahre des Heranwachsens längst vergangen sind. Die Erinnerung im Gedicht hebt das ewig Gleichbleibende, das Wesentliche hervor und relativiert die vergehende Zeit. Kindheit ist ein menschliches Urerlebnis, eine existentielle Grunderfahrung, der die Zeit nichts anzuhaben vermag.

Ihre symbolische, auf ihren eigentlichen Bedeutungskern abhebende Versinnbildlichung ist Teil des poetischen Prozesses. Aus der Rückwendung erwachsen die Bilder des Sommers und Winters, der ewigen zyklischen Wiederkehr.

»Zeit aus Fliederfarben
einst, da im ziehenden Himmel
hingen Vögel, im schwindenden
Schein; der Himmel
blieb stehn,
hier überm Scheunendach, voller
schwieg er die Schatten herein.
Winter wurde es immer.
Mit Taubenflügeln kam
tiefer die Bläue, ein hängendes
Dach, erschimmernd leise
über der Welt.« (58)

Für einen ewigen Augenblick lang bleibt der Himmel stehn. Eingegangen ist die Zeit in die Fliederfarben des Sommers, eins geworden mit der Schönheit, die das bloße zeitliche Vergehen vergessen macht. Ästhetische Dauer scheint den Sieg davonzutragen über die Flüchtigkeit der Zeit. Unter dem Dach des schönen Augenblicks, der nicht enden will, kehren Geborgenheit und Glück ein. Eingebracht wird die Ernte, die

Schönheit eines zyklisch ewig wiederkehrenden Sommers. Wieder aufgenommen wird das Motiv des Dachs in der Darstellung des Winters. Auch hier ist der Mensch geborgen in dem, was sich unendlich wiederholt und ihn schützt vor dem Verschwinden und der Auflösung. In der Gewissheit einer sprachlich intensiv beschworenen, sich schützend über den Menschen legenden Natur verliert die Schwärze des Winters ihre Bedrohlichkeit. Selbst noch die dunkle Jahreszeit wird transparent für das Licht, das sie bereithält für den Menschen, der in den natürlichen Rhythmen lebt und sich ihnen anvertraut.

»O tiefe Schwärze,
dein Herz
voller Licht!« (58)

Die Poetisierung der natürlichen Zusammenhänge nimmt der Zeit alle Schrecken und lässt den Menschen aufgehen in der sprachlich vermittelten Dauer. Das ferne Land Sarmatien ist das Land, in dem der Poet unendlich aufgehoben ist.

Dies gilt nicht nur für das, was gewesen ist, sondern auch für das, was kommen wird. Die Zukunft hat nichts Unvorhersehbares und Unverhofftes, nichts, was den Menschen schrecken könnte. Vielmehr hat sie teil am Bewusstsein dauerhafter Geborgenheit jenseits aller Zeit.

»Einmal haben
wir beide Hände voll Licht –« (54)

Eine zukunftsgewisse Vorausdeutung in der Gewissheit glücklicher Erfüllung. Die Vorstellung der Verbindung von Hand und Licht reicht weit zurück. Die Sonnenstrahlen der Sonnenscheibe enden in den Händen des Echnaton. Bekannt ist die Wendung von der rosenfingrigen Göttin der Morgenröte, deren gespreizte Hände in strahlenförmige Finger auslaufen. Immer ist die Licht erfüllte Hand ein Versprechen der Hilfe und des Segens, eine Gebärde der Hoffnung in einer Zeit der Unsicherheit und Gefährdung, in einer dunklen Phase des Lebens.

Nach der zukunftsgewissen, optimistischen Prophezeiung öffnen sich die Verse in der Tat für die Nacht, die den Uferrand trifft und die Tiere mit Dunkelheit umgibt. Eingeschlossen in die kalte, leblose Welt ist auch der Mensch.

» – dann
Stehen wir gegen den Hang

Draußen, gegen den weißen
Himmel, der kalt
Über den Berg
Kommt, die Kaskade Glanz,
und erstarrt ist, Eis
wie von Sternen herab.« (54)

Hart kontrastieren die lichterfüllten Hände, die mit ihnen verbundene Wärme und ihr Lebensversprechen mit dem leblosen Weiß, der Kälte und der alles beherrschenden Erstarrung. Geborgenheit und Hoffnung scheinen weit entrückt in einer eher menschen- und lebensfeindlichen Welt. Selbst von den Sternen kommt keine Hoffnung, sondern nur Eis, in dem sich das menschliche Leben zu verlieren droht. Sarmatien zeigt in negativer Dialektik seine Schattenseiten, und doch können sie das Versprechen lichterfüllter Hände nicht auslöschen. Der Widerspruch zwischen der düsteren Gegenwart und einer hellen, heiteren Zukunft gibt in der Abfolge der Zeit eher der erwarteten Hilfe und dem verheißenen Segen recht. Immer hält das Land Sarmatien auch ein Versprechen für den Menschen und sein Glück bereit, denn die sarmatische Zeit führt aus der Unumkehrbarkeit der Geschichte stets zurück in die zyklische Erneuerung. Ihr allein hängt der Dichter an, ihren kreativen Impulsen, Neues und Zukünftiges zu schaffen, eine Welt, die immer wieder aufersteht.

Poetische Landnahme ist die Weltschöpfung ohne Anfang und Ende, ihre Quelle ist die Autopoiesis, die souveräne, sich über alle geschichtlichen Einschränkungen und Eingrenzungen hinwegsetzende Kunst. In der Liebe zum Andern, zur sarmatischen Landschaft der unsterblich Geliebten, versinkt die Zeit, die immer nur Vergangenheiten schafft. Allein die Liebe wird vorangetrieben von der Kraft der Zukunft, von der nie endenden Neuschöpfung. Am Ende vertraut das lyrische Ich erneut auf das, was kommen wird, auf das Licht und die Wärme, auf die Verschmelzung des Dichters mit seiner sprachlich beschworenen Landschaft. Überdauerndes Lebensprinzip ist die Imagination einer symbiotischen Vereinigung des Schöpfers mit seiner Schöpfung.

»Auf deiner Schläfe
Will ich die kleine Zeit
Leben, vergesslich, lautlos
Wandern lassen
mein Blut durch dein Herz.« (54)

Literatur

Bobrowski, J., *Das Land Sarmatien Gedichte. Sonderreihe. Ungekürzte Ausgabe der Bände »Sarmatische Zeit« und »Schattenland Ströme«*, München 1966

Josef Weinhebers schriftstellerische Autopoiesis

Lech Kolago, Anna Jagłowska

I.

»Aisthesis« (Wahrnehmung) und »poiesis« (Gestaltung) stehen in Abhängigkeit zueinander. Unsere Art der Wahrnehmung beeinflusst (aristotelischem Gedankengut entsprechend) unsere Urteile, dient jedoch auch als Grundlage und Impuls schöpferischen Gestaltens. Weinheber formulierte oft seine Überlegungen über das Wesen und den Wert der Sprache, die man als schriftstellerische Autopoiesis, insbesondere als seine autoanalytische kreative Tätigkeit betrachten kann. Er konstruierte eine Lehre vom Bau der Gedichte, weil er erforschen und finden wollte, was ein Gedicht zum Gedicht mache. Mit Recht hat er das in der Wendung zur Sprache gesucht und seine Lyrik als »ein Gestalten aus den Urtatsachen der Sprache« begriffen. Diesem Wechselspiel zwischen Erfahren und Darstellen mit den »Experimenten in lyrischer Technik« des Dichters sowie seiner schriftstellerischen Autopoiesis (mit dem Akzent auf dem kybernetischen Aspekt) wollen wir im folgenden Aufsatz auf die Spur kommen.

Josef Weinheber gehört zu den deutschsprachigen Dichtern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Gedichte nicht so oft gelesen, zitiert und gesungen werden. Nur wenige seiner Gedichte finden sich in den Schulbüchern, Anthologien, Gedichtsammlungen, Liederbüchern. Zu seinen Lebzeiten wurde er weitgehend als Dichter verkannt. Man lobte dafür eher seine Prosawerke. Gern zitierte man aber auch seine lyrischen Texte, die im Wiener Dialekt verfasst wurden. Über das Wienerische in seinen Gedichten schrieb er, es sei wahr, er habe ein Buch *Wien wörtlich* geschrieben, und er würde es als einen künstlerischen Mangel empfinden, wenn er nicht imstande wäre, Ton und Farbe seiner Heimatstadt in das geformte Wort zu bannen. Dieses Buch solle als Verbeugung

vor seiner Vaterstadt Wien, als Beweis seiner Zugehörigkeit und Liebe zu ihr angesehen werden. Seine Heimat sei Wien.

In Bezug auf seine Lyrik meinte er, wenn man seinen Gedichten da und dort eine gewisse Musikalität nachsage, die angeblich ein besonderes Herkommensmerkmal jener anmutigen und rhythmisch bewegten Landschaft sei, in welche Wien eingebettet liege, so möge dieser Hinweis in Bezug auf das kleine lyrische Lied, auf die »Kammerkunst« in seinem Werk stimmen.[1] Es sei kein Zufall, dass er bald von den Vorbildern einer tönenden Aussage weg in die Nähe jener Künstler geraten sei, »denen die Sprache als solche als das geheiligte Element in der Lyrik erscheint«. Er habe auch sehr bald die Gefahren erkannt, die von dorther drohen, und die Grenzen gesehen, die dem Sprachkünstler eben von der Sprache her gesteckt seien. Ich glaube, es wissen eher nur wenige, dass der Dichter Weinheber zu den wenigen deutschsprachigen Dichtern gehört, die in ihren Dichtungen gern metrisch und rhythmisch experimentierten. Seine Experimente in lyrischer Technik charakterisierten sein lyrisches Schaffen. Es handelt sich um rhythmische, stilistische und klangliche Mittel, die Weinheber in seinem lyrischen Werk bevorzugte. Er wollte finden, was ein Gedicht zum Gedicht mache, wie sich in der Praxis bestimmte Rhythmus- und Inhaltsstrukturen in einem Gedicht verbinden. Das hat er in der »Wendung zur Sprache« gesucht.

II.

Josef Weinheber wurde am 9. März 1892 in Wien geboren, gestorben ist er am 8. April 1945 durch den Freitod in Kirchstetten, Niederösterreich. Er war Sohn eines Metzgers, Viehhändlers und Gastwirts. Im Alter von sechs Jahren kam er in ein Knabenerziehungshaus. Nach dem frühen Tod seines Vaters im Jahre 1901 schickte ihn die Mutter in ein Waisenhaus in Mödling bei Wien, wo er von 1903 bis 1908 das Gymnasium besuchte. 1904 starb die Mutter. Nach schulischen Schwierigkeiten verlor er den Freiplatz am Gymnasium und musste sich seinen Lebensunterhalt selber verdienen. Es begannen für ihn harte Jahre. Er war Hilfsarbeiter in einer Metzgerei und einer Molkerei, Bürohilfskraft,

1 Vgl. J. Weinheber, *Sämtliche Werke,* Bd. I–V (hier: Bd. IV), Salzburg 1953–1956, S. 8.

Kutscher und Hauslehrer, bis er 1911 in den Postdienst trat. Der junge Weinheber trieb aber autodidaktische Studien und bildete sich weiter. Er lernte Griechisch und Latein, »um antike Vorbilder im Original lesen zu können«. Karl Kraus wurde ihm zum großen Vorbild »in der Auffassung der Sprache als ›Wirklichkeit des Geistigen‹, als zu bearbeitenden Materials«.[2] Im Jahre 1925 machte er Reisen durch Frankreich, Italien, Dalmatien, Deutschland, die Schweiz. Sehr früh, ab 1912, hat er Gedichte zu schreiben begonnen. Die lyrischen Anfänge Weinhebers sind beeinflusst von Wildgans, Rilke, Morgenstern, Holz, Dehmel und Walt Whitman. 1918 trat er aus der katholischen Kirche aus und 1927 konvertierte er zum Protestantismus. Er begann die künstlerische Produktion als Dichter und Maler, ab 1932 war er freier Schriftsteller.

1920 erschien sein erster Gedichtband *Der einsame Mensch.* Dann folgten *Von beiden Ufern* und *Boot in der Bucht.* Diese ersten Gedichtbände »dokumentieren meist bitterpessimistisch Weinhebers künstlerische Positionssuche«.[3] In den 30er Jahren schrieb er einerseits volkstümliche Lyrik: *Wien wörtlich*, *O Mansch gib acht. Erbauliches Kalenderbuch für Stadt- und Landleut*, *Kammermusik*. Andererseits dichtete er in strengen klassischen und antiken Formen wie Hymne, Oden, Elegien, Sonette. Der Lyrikband *Adel und Untergang* (Wien 1934) sowie die weiteren *Späte Krone* und *Zwischen Göttern und Dämonen* mit antikisierender Stilisierung brachten ihm einen durchschlagenden Erfolg und er wurde »mit einem Schlag in die vorderste Reihe der deutschsprachigen Lyriker« gestellt. Mit dem Lyrikband *Späte Krone* (München 1936) konnte Weinheber erstmals bei einem deutschen Verlag veröffentlichen.

Seine ersten drei Gedichtbücher fanden fast keine Beachtung. Der Gedichtband *Der einsame Mensch* (1920), »gebändigter Aufschrei, gestaltete Klage einer stolzen, hochgemuten Seele inmitten einer Zeit des Niedergangs der Gesittung und des Sprachverfalls«, blieb eher unbeachtet.[4] Mit dem zweiten Gedichtband *Von beiden Ufern* (1923) »geht der Sprachkünstler einen entschlossenen Schritt weiter zur absoluten Kunst, zum reinen Gedicht. Zusehends wichtiger als Aussage und Gehalt wer-

2 W. Killy (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache,* Bd. 1–15 München 1992, S. 207

3 M. Brauneck (Hrsg.), *Autoren Lexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts,* Reinbek 1991, S. 752.

4 F. Sacher, *Friedrich, Josef Weinheber: Über alle Maße aber liebte ich die Kunst. Gedichte*, München 1952, S. 14.

den ihm Form und Gestalt. Er beginnt, dem Plastischen den Vorrang zu sichern vor dem Musikalischen«.[5] Im dritten seiner Gedichtbücher *Boot in der Bucht* (1926) stehen »schon interessante Meisterwerke absoluter Sprachkunst, souverän dirigierte Konzerte der Vokale und Konsonanten, vorgetrieben bis knapp an die Grenzen des Artistischen, reich an metrischen, rhythmischen, melodischen, klangsymbolischen Schönheiten«.[6] Dann folgen: *Wien wörtlich* (1935), *Vereinsames Herz* (1935), *Späte Krone* (1936), *O Mensch, gib acht* (1937), *Zwischen Göttern und Dämonen* (1938), *Kammermusik* (1939) und *Hier ist das Wort*, 1944 fertig gestellt, erschienen aber erst posthum 1947. In diese Gedichtbände wurden auch Gedichte aufgenommen, die in den zwanziger Jahren entstanden waren und vereinzelt in diversen Zeitschriften publiziert worden waren.

Bis zum Jahre 1922 schwankte Weinheber »zwischen den Begabungen zum Sänger – Lyriker – bildenden Künstler; er entscheidet sich erst jetzt für die Sprachkunst«.[7] Seiner Lehre vom Bau der Gedichte setzte der Dichter tiefe und umfangreiche Überlegungen und Recherchen über das Wesen und den Wert der Sprache voraus, über die Beziehung zwischen der Sprache und dem Dichter, über den Auftrag und die Verantwortung des Dichters als »der Sachverwalter des höchsten Gutes der Nation, ihrer Sprache«. Er untermauert seine Forderungen an einen Dichter mit den Argumenten, dass der Schriftsteller es ausschließlich und unabdingbar mit der Sprache zu tun habe, er sei »für ihr Bestehen, für ihren ungeschmälerten Besitzbestand als erster verantwortlich«, er habe ihren Stand »nicht bloß zu wahren und zu bewahren«, er habe »ihn dauernd zu bereichern, zu erhöhen, ihn sittlich zu heiligen«.[8] Der Dichter soll seinen Mitbürgern vor Augen führen und beweisen, »dass diejenigen Werte, die er mitzuschaffen berufen ist, des Sterbens der Besten nicht unwert« seien. Der Auftrag eines Dichters lautet in diesen Zeiten: »Ruf und Beschwörung, Warnung und Anfeuerung«.[9] Weinheber doziert, dass Maler, Musiker oder Baukünstlerins Ausland gehen könnten. Ihre Sprache sei international. Der Dichter müsse in den vier Wänden bleiben, die die Sprache ihn aufgerichtet habe. Er arbeite unter der Klausur der Sprache.

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd., S. 15f.

7 F. Sacher, *Josef Weinheber. Gedichte.* Ausgewählt von Friedrich Sacher, Geleitwort und Zeittafel von Friedrich Jenaczek, Hamburg 1966, S. 446.

8 Weinheber, *Werke*, Bd. IV (1954), S. 220.

9 Ebd., S. 221.

Sein Werkstoff sei die Sprache eben derjenigen Nation, der er angehört. Er bleibe immer zu Hause, »so weit er sich auch fortbewegen« möge. Immer sei seine Heimat in ihm. Es gäbe »nichts Eingeboreneres als die Sprache«.[10]

III.

Weinheber berichtete über seine Beziehungen zu zeitgenössischen Schriftstellern und anderen Dichtern. Im Text *Leben* beschreibt er sein Verhältnis zu Rilke. Er sei zu Rilke über den Wiener Lyriker Anton Wildgans gekommen, dessen *Sonette an Ead* für ihn eine Art dichterischer Schule geworden seien und er habe im Jahre 1913 Sonette niederzuschreiben begonnen, »die von denen des Vorbilds kaum zu unterscheiden waren«.[11] Die Wiener Kritik habe damals davon gesprochen, »dass Wildgans sich in Tonfall und Aura stark an Rilke anlehne. Dies veranlasste [ihn] zu dem Wunsch, den Meister des Meisters kennenzulernen«. Die frühen Gedichte hätten ihn nur wenig beeindruckt, umso mehr hätten ihn später sein *Stundenbuch* und das *Buch der Bilder* beeindruckt. Er habe wohl »an die hundert Gedichte in der Manier jener des Stundenbuches geschrieben«. Weinheber gibt zu, er habe wehr- und willenlos »in dem Belkanto dieser Gedichte geschwommen«. Erst die Begegnung mit Trakl, dessen Gedichte er zum ersten Mal 1918 oder 1919 zu Gesicht bekommen habe, hätten ihm ein wenig seiner Hörigkeit genommen. Sie hätten ihm von ihrer ganz andern Welt aus gezeigt, dass er hoffnungslos hörig gewesen sei.[12] Von dort bis zu einer bewussten Abwehr des Vorbilds sei freilich ein langer Weg gewesen. Weinheber schreibt: »Der schlichte Matthias Claudius kam, mit furchtbarer Betroffenheit las ich zum ersten Mal der Droste erschütterndes Gedicht ›Am letzten Tage des Jahres‹. Hier war eine Verzauberung im Wort gelungen, die auf alle diejenigen Mittel verzichtete, welche Rilke anwandte und in ihrer Übersteigerung förmlich zum Zweck erhob. Hier war kein ins Unendliche Hinausmusizieren *Du musst uns milde sein, Marie*, hier

10 Ebd., S. 302f.
11 Ebd., S. 33.
12 Ebd., S. 33.

war die erschütterte menschliche Seele auf den sparsamsten Nenner des Worts gebracht: ›O Herr, ich falle auf die Knie: Sei gnädig meiner letzten Stund! Das Jahr ist um‹«.[13]

Über sein Verhältnis zu anderen Dichtern schreibt er, dass sich ihm auch Dehmel in den Vordergrund geschoben habe, dessen Problematik, die leidenschaftlich, erdnäher als die gedanklich beschwerte Rilkes, er heftig miterlitten habe. Trakl sei zu weit gewesen, habe »zu sehr aus einer jenseitig-dämonischen, ganz im Geheimnis verbleibenden Welt« gesprochen. Dehmel mit seiner »zeitweiligen Unmusikalität« sei »der Mann« gewesen, der Dichter seines damaligen Lebensalters. Im ersten Buch Weinhebers *Der einsame Mensch*, das 1920 erschien, seien die »femininen Elemente Rilkes neben den maskulinen Dehmels als ungefähr gleichgewichtig deutlich sichtbar«. Damals habe Weinheber noch nichts von der Antike, von Goethe und von Hölderlin gewusst. Unter »Wissen« wolle er »diese Dichter zu erleben« verstanden haben. Weinheber setzt fort: »Dennoch ging ich, angeregt durch einen fantastischen Wiener Formkünstler, der Rilke sehr auf die Finger sah, immer mehr von Rilke weg, ich begann ihn zu hassen, ich machte ihn bei mir selbst verächtlich, als form- und zuchtlos, molluskenhaft und weibisch. Mich zog es immer mehr zu Experimenten rein formaler Natur, das ›Musikalische‹ schien mir in der Konstruktion am sichersten wettgemacht, in einer streng abgewogenen Verteilung der Vokale und Konsonanten. Es darf nicht übersehen werden, dass diese Art, Gedichte sozusagen auf geometrischem Wege zu formen, unterstützt wurde aus dem heftigen Widerstand gegen die damals im Zenith stehende expressionistische Chaotik, wo kein Wort an seinem Platze stand, jeder Gedanke absichtlich und mutwillig im Satz zerstört wurde und das sporadische Bemühen um die syntaktischen und grammatikalischen Regeln der deutschen Sprache ein einziges großes Hohngelächter auslöste«.[14] Weinheber hat in dieser Zeit seine Bindung an Rilke nie ganz zerrissen. Er hat sogar den in französischer Sprache gedichteten Zyklus »Les Roses« Rilkes ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung sollte »mehr literarisches Spiel als ein letzter Rest wirklicher Gefolgschaft« sein. Er hat sich um diese Zeit »so etwas wie einen persönlichen Stil« erarbeitet, in dem sich verschiedene »Einflüsse und Vorbilder« amalgamierten. Auch später, als er

13 Ebd., S. 33f.
14 Ebd., S. 34f

»auf dem Höhepunkt antiker Beeinflussung durch Hölderlin stand«, hat er »den Tonfall der Rilke'schen Elegie« angeschlagen. Er betrachtete es als sein Erbrecht, sich »der Sprache der großen Vorgänger, Vorsänger« zu bedienen.[15]

In dem Kapitel »Rückblick und Rechtfertigung« aus der Abteilung »Leben« berichtet der Dichter über seine Begabung als Dichter folgendes: »Die Natur hat mir mancherlei Begabungen zugeteilt, und eine im Grunde robuste Gesundheit des Körpers und des Geistes hätten leicht dazu verführen können, alle diese Begabungen zusammen, in spielerischer Art, zu pflegen oder sich nicht eben gerade der Sprachkunst zu verschreiben. In der Tat wollte ich mit zwanzig Jahren Sänger werden, und noch mit dreißig redete mein zeichnerisches Talent mir zu, mich zur Malerei zu entschließen, obwohl in dieser Zeit bereits ein kleiner Band Lyrik (*Der einsame Mensch*) veröffentlicht und eine Reihe sprach- und formprogrammatischer Gedichte wie *Menschliche Landschaften*, *Das reine Gedicht*, *Requiem*, *Das Kunstwerk* geschrieben waren. Dass ich mich schließlich – und ausschließlich – der Sprachkunst zugewendet habe, hat seinen Grund wohl nicht so sehr in dem Willen oder Instinkt, sich einer einzigen Ausdrucksmöglichkeit in der Kunst aufzusparen, um bei zusammengefasstem Vermögen eine stärkere, ja eine durchschlagende Leistung zu erzwingen, sondern vielmehr in den nackten Gegebenheiten des Lebens, in das ich gestellt war. Bei meinem Beruf – ich war bis zum Jahre 1932 Postbeamter – hatte ich weder die Zeit noch die Mittel, mich schulmäßig in einer der von mir geliebten Disziplinen der bildenden Kunst, sei es der Malerei, sei es der Bildhauerei, ordentlich auszubilden. Die Befassung mit der Wortkunst jedoch war kaum an Zeit und Ort gebunden und nur wenig von geldlichen Mitteln abhängig«.[16] Weinheber meint, ein Satiriker der neueren Zeit sage ja, es mache einen Dichter und seine Leistung schon verdächtig, wenn er zur Ausübung seines Berufes mehr benötige als ein Wörterbuch und ein kleines Konversationslexikon. Dieses Wort, wohl im Hinblick auf den bereits fertigen Sprachkünstler geprägt, habe seine Richtigkeit. Er sei allerdings noch ein Lernender gewesen und, einsam ganz auf sich selbst gestellt, ohne jede Lenkung und Führung. Es sei leider so, meint der Dichter, dass das Erlernbare aller Disziplinen auf Akademien und Hochschulen gelehrt werde, zum

15 Vgl. ebd., S. 36f.
16 Ebd., S. 67f.

Erlernen des Handwerkmäßigen in der Dichtkunst führe kein anderer Weg oder Umweg als der aus sich selber gegangene. Er habe es darauf zurückgeführt, dass häufig das Deutsch der Dichter ein schlechteres sei als dasjenige von Leuten, die nur am Rande mit der Sprache zu tun hätten. Sein Habitus habe in ausgesprochenem Gegensatz zu der »flinken und gewitzten« Kunstauffassung des Tages gestanden. Die Auflockerung des Stoffes, »bis hinab in die Region des Gaunertums, die Hinneigung zu makabrer Darstellung, das Zuchtlose sprachlicher Fügung, wie sich dies etwa im lyrischen Werke eines Theodor Kramer oder Franz Werfel darstellt«, habe er mit aller Primitivität eines gesunden Gefühls schon am Anfang seines lyrischen Schaffens leidenschaftlich abgelehnt. Er habe mit 20 Jahren Gedichte zu schreiben begonnen.[17]

Gleichwohl seien mindestens gewisse Elemente des Expressionismus in seine Kunstübung eingedrungen. Insbesondere Trakl, »der Vater des lyrischen Expressionismus auf heimatlichem Boden«, habe mit »seinem wild Farbigen der Vision seine ursprüngliche Neigung zu scharf präziser Aussage, zum einsinnigen Satz ohne Ober- und Unterton einigermaßen gewandelt«. Seitdem er mit dem Werke Trakls in nähere Berührung gekommen sei, »den derberen, mehr dem Deklamatorischen zugehörigen Tonfall des wildgansischen Verses hatte [er] mittlerweile fast vollständig aus [seinem] Ohre wieder verdrängt«, setzt Weinheber fort, »unternahm [sein] Gedicht den Versuch, die nackte Aussage zugunsten eines schwebend Mehrdeutigen, einer unwägbaren Stimmung über, einer geometrischen Lautverteilung unter dem eigentlichen Gedichtraum zu vernachlässigen«.[18] Dieser Versuch habe vorerst misslingen müssen. Das Ergebnis sei »vom Willen her, nicht von einer innerlich entwickelten und angereicherten Substanz« gekommen. Er habe »bei einer äußersten Begrenzung des Stoffes und einer sichtlichen Monotonie der Thematik, deren immer wiederkehrende Kreise die Begriffe Tod, Einsamkeit, Gott und die Hinfälligkeit der menschlichen Existenz umschrieben, alsbald etwas gefunden«, was er damals im Jahre 1922 noch für eine ihm »ausschließlich vorbehaltene Entdeckung hielt: das sozusagen ›vertikale‹ Wesen des Gedichts«. Er war sich jedoch seiner Sache nicht ganz sicher.

17 Vgl. ebd., S. 68f.
18 Ebd., S. 69f.

Seine Erfüllung schien ihm auf Kosten des sprachlichen Formungscharakters zu gehen.[19]

IV.

Die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts waren für den jungen Weinheber eine »Periode der gezielten Experimente in lyrischer Technik, bis zur erlangten künstlerischen Eigenständigkeit«.[20] Im Kapitel *Wesen und Wert der Sprache* aus der Abteilung *Kunst* äußert sich der Dichter über die Sprache folgendermaßen: »Nicht der menschliche Geist, sondern die geheimnisvolle Möglichkeit, ihm in der Sprache Körper und Figur zu verleihen, unterscheidet den Menschen auf eine unwiderrufliche Art von der ›stummen‹ Kreatur«. Und allein die Sprache könnte ihn zu dem Anspruch berechtigen, sich der stummen Kreatur gegenüber als ein höheres Wesen anzusehen. »Die Sprache ist die Wirklichkeit des Geistigen, und durch sie wird der Mensch eine geistige Wirklichkeit. Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott; und Gott war das Wort. Nun aber dem Menschen diese Wirklichkeit nicht als Einheitliches […] gegeben ist, sondern in Idiome zerfällt, bedeutet das Idiom den Ausdruck jenes menschlichen Teilwesens, welches das Volk und unter gewissen Umständen als Nation in die Erscheinung tritt«. Jedes Volk sei eine vitale Wirklichkeit, die ihm angehörende Sprache seine geistige Natur. In der Sprache lägen Schicksal, Vergangenheit und jeglicher geistige Besitz eines Volkes aufbewahrt und beschlossen. Weinheber meint, ein Volk verliere seine Würde nicht durch verlorene Kriege, sondern durch den Verfall seiner Sprache, und der eigentliche Hochverräter ist der Sprachverderber.[21]

Der Dichter habe eine besondere Verantwortung für die Entwicklung und Aufbewahrung der Sprache. Der höchste Wert, den ein Volk besitze, »dauernd, eingeboren und ablösbar«, sei als geistiges Gut seinen Dichtern anvertraut. Es sei nun dem Dichter die ungeheure Verantwortung auferlegt. Er diene, indem er der Sprache diene, dem unveräußerlichen

19 Vgl. ebd., S. 69f.
20 Sacher, Weinheber, *Gedichte*, (1966), S. 446.
21 Vgl. Weinheber, *Werke*, Bd. IV (1954), S. 229.

Wesen seines Volkes. Weinheber setzt seine Überlegungen über die Verantwortung des Dichters für den Schutz der Sprache fort und behauptet, das künstlerische Rüstzeug des Dichters sei nicht stofflicher Natur, wie etwa das des Bildhauers, Architekten oder Malers. Es sei geistiger Beschaffenheit und erheische Ehrfurcht im Allgemeinen als das Kennzeichnen der Menschenwerdung und als der unterscheidende Ausdruck des Inneren eines Volkes oder einer Nation. Weinheber meint, verschiedene Landschaft schaffe verschiedene Sprache. »Heroische Landschaft bildet heroisches Volk, heroisches Volk heroischen Sprachton. Völker der frühen Kindheit haben die starke Sprache«, führt Weinheber fort, »in deren noch nicht abgegriffenen Worten Laut und Bild, Schauen und Gegenstand vollkommen gedeckt erscheinen«. Der ungeheure Wortschatz der Zivilisationssprachen, hauptsächlich angereichert durch Fachausdrücke, bedinge »eine Ausweitung der Verständigungssprache bei völliger Entleerung des Sprachwerts, des Sprachguts«. Das Griechisch der Sappho sei noch Gedicht in jedem einzelnen Wort, voll, stark, tönende Wirklichkeit des Bildes. »Unser altes Deutsch«, setzt Weinheber fort, »hat gleichfalls den vollen, heroischen Ton in seiner blutvoll plastischen Lautgebung, mit den farbfrohen Endungen von a und o, die dann allmählich von den Jahrhunderten abgeschliffen werden in das flache, bedeutungslose e, in jene toten Endungen, deren Klangschwund die ganze Müdigkeit offenbart, die den immer abstrakter begreifenden Menschen der neuen Zeit kennzeichnet«.[22] Der Dichter meint, junge Völker hätten »einen kleineren, aber vermöge der Dingnähe der Worte edleren Sprachschatz als ältere, in Zivilisationen verbrauchte«. Ihre Sprache steige noch auf, gehe aus der Tiefe der Innenschau und des schöpferischen Traums erst allmählich in die Breite einer fertigen Gebrauchssprache über. Sie verliere nur langsam und wenige ihrer Begriffe, schaffe jedoch »aus der Genialität eines ganzen Volkes« noch immer neue Lautbilder, zeichne sich durch großen Formenreichtum aus und sei von der Sprache der Dichter nur wenig unterschieden. Auf dieser Feststellung gründet Weinheber die Überzeugung, dass eben die Dichter diejenigen seien, in denen die Sprache »große Festiger und Bewahrer« habe. Die Schönheit einer Sprache sei »Leben, lebendiges Leben«, meint der Dichter und fährt fort: »Gerade die deutsche Sprache hat es nicht notwendig, sich blumenreicher Tropen und Metaphern oder eines gehäuften Vokabulars zu bedienen. Gerade

22 Ebd., S. 229–232.

an der großen deutschen Lyrik, etwa eines Goethe, Mörike, Claudius, lässt sich ablesen, mit was für einem sparsamen Vokabular diese Dichter das Feinste und Tiefste auszusagen imstande sind«.[23] Weinheber erinnert an das Gedicht *Wanderers Nachtlied* von Goethe:

»Über allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch«.

Darauf folgt der schlichte Sechszeiler *September-Morgen* von Mörike:

»Im Nebel ruhet noch die Welt,
noch träumen Wald und Wiesen:
Bald siehst du, wenn der Schleier fällt,
den blauen Himmel unverstellt,
herbstkräftig die gedämpfte Welt
in warmem Golde fließen«.

Das *Abendlied* von Matthias Claudius bezeichnet Weinheber als »das schönste ›Abendlied‹, das auf europäischem Boden erwachsen ist«:

»Der Mond ist aufgegangen,
die goldnen Sternlein prangen
am Himmel hell und klar;
der Wald steht schwarz und schweiget
und aus den Wiesen steiget
der weiße Nebel wunderbar«.[24]

An diesen spärlichen Beispielen könne man hören, behauptet Weinheber, dass eine Sprache schön sein könne, ohne den geringsten rhetorischen Aufwand, dass ein Gedicht Gedicht sein könne ohne den Aufwand schwieriger Versformen und gehäufter Reime.[25]

23 Ebd., S. 305.
24 Ebd., S. 305.
25 Ebd., S. 305f.

V.

Nach der Periode der Überlegungen über das Wesen, den Wert und Charakter der Sprache im Allgemeinen und über die Schönheit der deutschen Sprache im Besonderen, begann bei Weinheber die Periode der gezielten Experimente in lyrischer Technik und im Bau der Gedichte. Er habe sich in die höchsten geistigen und künstlerischen Bezirke seiner Disziplin vorgewagt. Der Dichter erklärt seine Experimente in lyrischer Technik folgendermaßen: »Mir schwebte vor, im Gedicht solle Stein Stein, Wasser Wasser und Wunder Wunder sein. Ich wollte die *Universalfigur* des ausgesagten Dings gestalten. So entstanden, zum ersten Mal mit einigem Gelingen des Gewollten, die Gedichte wie ›Die Flöte‹, ›Die Trommel‹, ›Die Posaune‹. Es ist mir heute klar, warum ich nach so fest umrissenen Motiven griff. Klangfarbe und Konsonantik der Instrumente konnten jedem halbwegs musikalischen Menschen im gesprochenen Wort plausibel gemacht werden: Das A der Posaune, das Ö und Ü der Flöte, das O und U der Trommel; das Posaunen-T, das Flöten-L, das Trommel-R. Mit Onomatopöie, wie das des öfteren behauptet worden ist, hat dieser Gestaltungsvorgang kaum etwas zu tun. Hier gelang zum ersten Mal so etwas wie die Darstellung mehrerer Ebenen innerhalb des Gedichtraumes. In der ›Flöte‹ etwa wird das Instrument als solches, ihr Spiel, ihre Stimme, ausgesagt:

> ›Des Lichtes Lied, wie Perlen ausgestreut
> aus nächt'ger Flöte, löste Last und Leid…‹

Alsdann wird die nächtige Landschaft geschildert, die sich allmählich erhellt im steigenden Mond, indem aus einem Gemisch von dunklen Vokalen und Diphthongen der immer heller werdende Selbstlaut durchbricht, bis dorthin, wo hoch im Blauen der Mond hängt:

> ›Es trank die Brust in Zügen mild und tief
> Lust jener Liebe, die im Himmel schlief‹.

Endlich der in der Nacht verdammte Mensch, dessen Brust durch Flötenklang und Mondaufstieg in die Lust der Harmonie erlöst wird, wobei hier ›Brust‹ und ›Lust‹ als eine letzte Reminiszenz des Dunkels und des Leidens noch einmal in das hohe I des Lichtes eingreifen. Diese Art nun,

Gedichte zu sehen und zu gestalten, konnte wohl vertieft, bereichert und in einem gewissen Sinne zum *Symphonischen* hin ausgebaut werden«.[26]

Allein dem Unterfangen, führt Weinheber fort, seien natürliche Grenzen gesetzt sowohl durch das *Nebeneinander* der Wörter als auch durch den unsinnlichen, eindeutigen Charakter der Buchstabenschrift. »Dass ein Überschreiten dieser Grenzen das höchste Gesetz abendländischer Kunstübung, nämlich *Maß zu halten,* unheilbar verletzen und den Frevler am Maßlosen zerbrechen lassen würde«, habe er aus einem guten Instinkt heraus erkannt. »Wenn nun aber der Darstellung im Vertikalen des Gedichtwesens solche von vornherein determinierte, vom Einzelnen nicht mehr mitbestimmbare Räume abgesteckt waren, blieb nur die andere Möglichkeit, den Raum und Ausdruck anzureichern: Sich dem *horizontalen* Wesen des Gedichtes zuzuwenden, das heißt, die Klaviatur der äußeren Formen mit der ihnen jeweils innewohnenden Gemäßheit sich so weitgehend wie möglich anzueignen«.[27] Deswegen habe sich Weinheber in Anlehnung an antike Strophenformen bereits um die Dreißig herum (1922) in rhythmischen Gebilden ohne Reim versucht. Er hatte damals das Werk Hölderlins noch nicht gekannt.

Er wollte finden, was ein Gedicht zum Gedicht macht, und das habe er in der »Wendung zur Sprache« gesucht. Schon 1921 entstand die anakreontische Ode *Am Ziele*. Das habe die Absage an das frühe Dichtungsverständnis bedeutet. Das eigene, das sei der »Gewinn aus einem zehnjährigen Studium der lyrischen Technik [gewesen,] zunächst deutscher, seit 1925 auch antiker Dichter, zuletzt, 1929, Hölderlins«.[28]

Entscheidend für seine Selbstfindung als Lyriker war die Entdeckung »der funktionalen Leistung der antiken Strophen«. Weinheber schreibt darüber: »Ich entdeckte plötzlich die Größe des antiken Verses. Ihm, seinem Wesen und Wert, bin ich alsbald mit der ganzen Leidenschaft des Heimatlosen nachgegangen. Und hier fand ich, was mir als Ausdruck meines inneren Seins, meiner geistigen Substanz, das einzig Entsprechende schien: Den großen, heiligen Satzbogen, der den Sturm bändigt und dem Schmerz sein Gesetz gibt; der dem Wort die Facette seines Eigenlebens nimmt, aber die Worte zusammenbindet zum ho-

26 Ebd., S. 70f.

27 Ebd., S. 71.

28 F. Jenaczek, *»Josef Weinheber. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstags«*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 97/98, 1993/1994. S. 161.

heitlichen Strahlenbündel sprachlicher Figur«.[29] Weinheber habe schon Jahre hindurch antike Verse geschrieben, als er Hölderlin entdeckte. Die Begegnung sei erschütternd gewesen. Hier habe ihm ein großer Bruder, Hölderlin, die Worte vorgesprochen, die er zu sagen noch nicht wagen könnte. Hier sei ebenso viel Abgrund wie tapferes Wissen darum gewesen. Er versuchte dann sogar aus seiner Disziplin auszubrechen, um der übermächtigen Anziehungskraft zu entrinnen. Er wollte Maler werden. Auf seinen Reisen nach Italien und Paris war er mit den Hauptwerken des Michelangelo bekannt geworden. Jedoch war der Niederschlag des überwältigen Erlebnisses gleich in seinen Gedichten sichtbar.

Zwanzig Jahre später, nach den gelungenen »Experimenten in lyrischer Technik«, begreift der knapp fünfzigjährige Dichter seine Lyrik als »ein Gestalten aus den Urtatsachen der Sprache«. Josef Weinheber schreibt darüber in einem Brief vom 18. Mai 1940 aus Kirchstetten an den Dozenten Dr. Egon Fenz: »Haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief und die Schrift über den Laut und das Wort. […] Und Ihr Buch kommt eben an, da ich mit einem Buch ›Zur Sprache‹ befasst bin, worin ich mit künstlerischen Mitteln das zu sagen versuche, was Sie mit den Mitteln der Wissenschaft zu sagen versuchen. […] Ich habe mein Dichten nie anders aufgefasst denn als ein Gestalten aus den Urtatsachen der Sprache. Dass mir nicht alles gelungen ist, was ich wollte und wusste, liegt in der menschlichen Unzulänglichkeit schlechtweg. Es ist aber vielleicht schon viel, wenn es mir gelang, die Ehrfurcht vor dem Geheimnisvollen der Sprache wiederzuerwecken. Ich habe im Verfolg meiner künstlerischen Bemühungen bald einsehen gelernt, dass die Sprache und das Menschliche (dieses im tiefsten und weitesten Verstande, als humanitas und hominitas) identisch miteinander seien; dass das *menschliche* Leben von der *Sprache* gestiftet wird, wie Hölderlin es ausdrückt«.[30]

Um die Zeit um 1925 habe er einen echten Sonettenkranz zu bauen versucht. Angeregt durch Rückert habe er sich in den orientalischen Formen der Makame, des Ghasels und des persischen Sinnspruchs geübt. Hand in Hand sei die Pflege mediterraner Versgebilde, des Sonetts, der Siziliane, der Terzine, des Ritornells ebenso wie das Bemühen, im Volksliedton zu dichten, gegangen. Dieses Bestreben, die Mannigfaltigkeit der Formen sich zu eigen zu machen, sei darauf hinausgelaufen, »für

29 Weinheber, *Werke*, Bd. IV (1954), S. 11.
30 Weinheber, *Werke*, Bd. V (1954), S. 497f.

das reifer werdende, verzweigtere, gestuftere Innenerlebnis den jeweils zugehörigen rhythmisch-gesanglichen Ausdruck zu finden«.[31] Der Weg gehe von der Tiefe weg in die Breite, vom Symphonischen in die lineare Melodie, es sei eine Wendung vom Dunklen zum Durchsichtigen, »vom Romantischen zum Klassischen, von der inneren Form zu den äußeren Formen, von der Deutschheit zur Latinität«.[32]

In dieser Zeit begann er sich »mit den seit den Gymnasialjahren vernachlässigten und fast verlernten antiken Sprachen wieder zu befassen«, er habe mühselig genug Horaz gelesen. Von einem Kollegen, »der ein guter Gräzist war«, habe er sich »in die Schwierigkeiten der Griechischen Anthologie« einführen lassen. Diese Entwicklung sei keine zufällige gewesen. Das Verständnis für die antike Haltung und Formenwelt Hölderlins gehe ihm freilich auf. Er habe am griechischen Original die Möglichkeit des Vergleichs gewonnen und er habe die Leistung des schwäbischen Dichters bestaunen dürfen, »der über die rein lineare Zivilisationskunst Horazens, über den rhythmischen Raster der antiken Formen vorstieß in den metrischen Urklang der lesbischen Dichter«.[33] Weinheber sah in Hölderlin das erfüllt, woran er gescheitert war. Er sei, auf einer ersten Ebene, mit starker Bewusstheit von der Geometrie des Worts ausgegangen, um zur sprachlichen Figur zu gelangen. Bei Hölderlin sei das kaum Bewusste im Satz, im unendlichen Rhythmus Gestalt gewesen. Er gesteht, dass er ein chaotischer, brennender, suchender Mensch gewesen sei, »der sein Herz mit der Vielfalt schwieriger Raster und Reimabfolgen zu bändigen, zu beruhigen versuchte«.[34] Weinheber schreibt, dass ihm als »die edelste Aufgabe« erschien, das »Strömende im Gedicht zu gestalten«. Die Strophe sollte, »wenn immer durch ihre rhythmische Figur, durch die genau vorgeschriebene Verteilung von Hebung und Senkung und durch die exakt gegebene Silbenzahl im einzelnen Vers bestimmt, kein in sich abgeschlossenes Eigenleben haben, sondern nur mit unendlich wiederholbarem Rhythmus den hindurchlaufenden Satz, den Großen Satz, als welchen [er] das Gedicht nun sah, gliedern. Um diesen Großen Satz zu gestalten, musste der Reim, wie überhaupt das schlechtweg Musikalische des Gedichts, aufgegeben werden. Sein gehäuftes Melos musste zurückgenommen werden zugunsten eines eigentlich rhapso-

31 Weinheber, *Werke*, Bd. IV (1954), S. 72.
32 Ebd., S. 73.
33 Ebd., S. 73.
34 Ebd., S. 73.

dischen Elements, das allein von den Spannungen und Entladungen des Satzes selbst sein Leben und seine Berechtigung bezog«.[35] Mit Bedauern schreibt Weinheber, es habe Stimmen gegeben, »die der antiken Strophe, als einem ›antiquierten Stilelement‹ jede Berechtigung in unserer Zeit absprachen«.[36]

Durch die Beherrschung der antiken Formen sei ihm das Vermögen zugewachsen, seelische Zustände zu gestalten, die auszudrücken dem Reimgedicht versagt seien. Es habe ihn gequält, dass innerhalb des Gedichtes zwei Welten, Wort und Satz, einander wie feindliche Brüder gegenübergestanden seien. Er habe die Möglichkeit gesucht, »Stehendes und Fließendes, Strom und Ufer miteinander zu verbinden. Aus solcher Bestrebung heraus ergab sich freilich vorerst ein bloßes Nach- und Nebeneinander, etwa im ›Gesang vom Weibe‹. In diesem Zyklus erscheint zwischen dem dynamisch-rhetorischen Element alkäischer Strophenfolgen (1930/31) das statisch Liedhafte vorangegangener Kunstübung eingefügt, ohne eine eigentlich andere organische Verbindung als jener im Thematischen. […] Immerhin erlaubt dieser Kunstgriff eine bogenhafte Brückenführung des Aufbaus, eine Beleuchtung des Thematischen von statischen und dynamischen Gesichtspunkten her«.[37] Weinheber setzt nach eigenem Bekunden fort, was schon in der ›Heroischen Trilogie‹ (beendet Oktober 1930) angegangen worden sei: Die Hereinnahme des architektonischen Kunstelements in die Lyrik werde unter deutlichen Spannungen variiert. Schon dort sei der Versuch unternommen worden, mit Worten ein Gebäude zu erreichten. Die *Heroische Trilogie* sei ein vollkommen architektonisches Gebilde, denn es besteht »aus einem dreiteilig gegliederten Mittelstück, das von zwei, dem Zentralbau gleichwertigen Seitenteilen umflankt ist. Die Baugliederung von einer Mitte aus erscheint streng durchgeführt; der Versanzahl der beiden flankierenden Sonettenkränze (fünfzehnmal 14 = 210) entspricht diejenige der drei Terzinenstücke der Mitte (dreimal 70 = 210). Die jeweils zwölfte Strophe im ersten und dritten Teil der Mitte bildet eine starre Achse mit ihren zuerst männlichen, alsdann weiblichen Enden der Verse. Der mittlere Teil steht mit durchgehend männlichen Versenden, gewissermaßen als Überhöhung, als Kuppel, dazwischen«.[38]Aus den Aussagen des Dich-

35 Ebd., S. 73f.
36 Ebd., S. 74.
37 Ebd., S. 76.
38 Ebd., S. 76.

ters kann man erkennen, wie er seine Gedichte nach architektonischen Prinzipien aufgebaut hat. Durch die Beherrschung der antiken Formen sei ihm das Vermögen zugewachsen, seelische Zustände zu gestalten, die auszudrücken dem Reimgedicht versagt seien. Es habe ihn gequält, dass innerhalb des Gedichtes zwei Welten, Wort und Satz, einander wie feindliche Brüder gegenübergestanden seien. Er habe die Möglichkeit gesucht, »Stehendes und Fließendes, Strom und Ufer miteinander zu verbinden«.[39]

Als die edelste Aufgabe sei ihm erschienen, das Strömende im Gedicht zu gestalten. »Die Strophe sollte, wenn immer durch ihre rhythmische Figur, durch die genau vorgeschriebene Verteilung von Hebung und Senkung und durch die exakt gegebene Silbenzahl im einzelnen Vers bestimmt, kein in sich angeschlossenes Eigenleben haben, sondern nur mit unendlich wiederholbarem Rhythmus den hindurchlaufenden Satz, den Großen Satz, als welchen ich das Gedicht nun sah, gliedern. Um diesen Großen Satz zu gestalten, musste der Reim, wie überhaupt das schlechtweg Musikalische des Gedichtes, aufgegeben werden. Sein gehäuftes Melos musste zurückgenommen werden zugunsten eines eigentlichen *rhapsodischen* Elements, das allein von den Spannungen und Entladungen des Satzes selbst sein Leben und seine Berechtigung bezog«.[40]

Weinheber bekennt, dass er 25 Jahre geprüft und versucht habe, »das *Gedicht* zu finden«.[41] Der Gebrauch der abendländischen Formen sei ihm selbstverständlich geworden. Er habe Verse mit den schwierigsten Metren bilden können, die hinterher keiner Korrektur mehr bedurft hätten.

Der Dichter bekennt, er habe »mit aller Primitivität eines gesunden Gefühls schon im Anfang seines lyrischen Schaffens« die »Auflockerung des Stoffes, bis hinab in die Region des Gaunertums, die Hinneigung zu makabrer Darstellung, das Zuchtlose sprachlicher Fügung« leidenschaftlich abgelehnt. In dem Kapitel »Rückblick und Rechtfertigung« aus der Abteilung »Leben« berichtet Weinheber: »Die Natur hat mir mancherlei Begabungen zugeteilt, und eine im Grunde robuste Gesundheit des Körpers und des Geistes hätten leicht dazu verführen können, alle diese

39 Ebd., S. 76.
40 Ebd., S. 74.
41 Ebd., S. 81.

Begabungen zusammen, in spielerischer Art, zu pflegen oder sich nicht eben gerade der Sprachkunst zu verschreiben. In der Tat wollte ich mit zwanzig Jahren Sänger werden, und noch mit dreißig redete mein zeichnerisches Talent mir zu, mich zur Malerei zu entschließen, obwohl in dieser Zeit bereits ein kleiner Band Lyrik, *Der einsame Mensch* veröffentlicht und eine Reihe sprach- und formprogrammatischer Gedichte wie *Menschliche Landschaften, Das reine Gedicht, Requiem, Das Kunstwerk* geschrieben waren. Dass ich mich schließlich – und ausschließlich – der Sprachkunst zugewendet habe, hat seinen Grund wohl nicht so sehr in dem Willen oder Instinkt, sich einer einzigen Ausdrucksmöglichkeit in der Kunst aufzusparen, um bei zusammengefasstem Vermögen eine stärkere, ja eine durchschlagende Leistung zu erzwingen, sondern vielmehr in den nackten Gegebenheiten des Lebens, in das ich gestellt war. Bei meinem Beruf – ich war bis zum Jahre 1932 Postbeamter – hatte ich weder die Zeit noch die Mittel, mich schulmäßig in einer der von mir geliebten Disziplinen der bildenden Kunst, sei es der Malerei, sei es der Bildhauerei, ordentlich auszubilden. Die Befassung mit der Wortkunst jedoch war kaum an Zeit und Ort gebunden und nur wenig von geldlichen Mitteln abhängig«.[42] Weinheber meint, ein Satiriker der neueren Zeit sage ja, es mache einen Dichter und seine Leistung schon verdächtig, wenn er zur Ausübung seines Berufes mehr benötige als ein Wörterbuch und ein kleines Konversationslexikon. Dieses Wort, wohl im Hinblick auf den bereits fertigen Sprachkünstler geprägt, habe seine Richtigkeit. Er sei allerdings noch ein Lernender gewesen und, einsam ganz auf sich selbst gestellt, ohne jede Lenkung und Führung. Es sei leider so, meint der Dichter, dass das Erlernbare aller Disziplinen auf Akademien und Hochschulen gelehrt werde, zum Erlernen des Handwerkmäßigen in der Dichtkunst führe kein anderer Weg oder Umweg als der aus sich selber gegangene. Er habe mit 20 Jahren Gedichte zu schreiben begonnen.[43]

42 Ebd., S. 67f.
43 Vgl. ebd., S. 68f.

VI.

Zusammenfassend wäre Folgendes zu sagen: Der Dichter Weinheber gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die gern in ihren Dichtungen experimentierten. Er meint, dass Abstammung und Umgebung den geistigen Habitus des Künstlers mitbestimmen, er habe sich in die höchsten geistigen und künstlerischen Bezirke seiner Disziplin vorgewagt, und das heraldische Zeichen seiner Lyrik sei »ein tragisch-heroisches Zeichen«. Er entdeckte die Größe des antiken Verses und er habe Jahre hindurch antike Verse geschrieben. Es zog ihn immer mehr zu Experimenten rein formaler Natur, das ›Musikalische‹ schien ihm in der Konstruktion am sichersten wettgemacht, in einer streng abgewogenen Verteilung der Vokale und Konsonanten.

Diese gezielten Experimente in lyrischer Technik machte Weinheber auf verschiedenen Kondignationen und Stufen: auf der Ebene der Phonetik, Expression des Gedichtes, Struktur und Form. Seine dichtungstheoretischen Fragen betrafen stilistische, klangliche, metrische und rhythmische Kunst- und Ausdrucksmittel, die er in die Praxis umsetzte. Der Dichter war bestrebt, sein Wirken nicht anders aufzufassen, »als ein immer wiederholtes Suchen, Versuchen, Sich-selbst-versuchen, Experimentieren«,[44] worüber er in seinen Schriften gern berichtet. Diese kybernetische Einstellung des Dichters, diese autoanalytische kreative Tätigkeit Weinhebers geht aus dem heftigen Widerstand gegen die damals im Zenit stehende expressionistische Chaotik hervor, wo kein Wort an seinem Platze stand, jeder Gedanke absichtlich und mutwillig im Satz zerstört wurde und das sporadische Bemühen um die syntaktischen und grammatikalischen Regeln der deutschen Sprache ein einziges großes Hohngelächter ausgelöst habe. Als die edelste Aufgabe sei dem Dichter erschienen, das Strömende in der Sprache zu gestalten.[45]

44 Ebd., S. 84.

45 Der obige, leicht veränderte Text entspricht dem Wortlaut des Aufsatzes »Josef Weinhebers Lehre vom Bau der Gedichte«, der veröffentlicht wurde in W. Czachur, M. Czyżewska (Hrsg.), *Vom Wort zum Text*, Warszawa 2008.

Literatur

Adler, G. (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, München 1980
Arndt, E., *Deutsche Verslehre*, Berlin 1968
Berger, A.: *Josef Weinheber 1892–1945. Leben und Werk – Leben im Werk*, Salzburg-Wien 1999
Braak, I., *Poetik in Stichworten*, Kiel 1969 und 1974
Brauneck, M. (Hrsg.), *Autoren Lexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, Reinbek 1991
Brockhaus Riemann: Musiklexikon, Mainz 1989
Burger, H.O., *»Weinheber: Kammermusik. (Eine Variation)«*, in: ders. (Hrsg.), *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, Halle (Saale) 1942, S. 346–362
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1996
Dietel, G., *Wörterbuch Musik*, München 2002
Finke, E., *Josef Weinheber. Der Mensch und das Werk*, Salzburg-Köln-Zürich 1950
Jenaczek, F., *»Josef Weinheber. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstags«*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 97/98, 1993/1994
Heusler, A., *Deutsche Versgeschichte*, Berlin 1956
Kayser, W., *Geschichte des deutschen Verses*, Tübingen 1991
Kayser, W., *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen 1995
Killy, W. (Hrsg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 1–15, München 1992
Knörrich, O., *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart 1992
Koch, F., *Josef Weinheber*, München 1942
Nadler, J., *Josef Weinheber. Geschichte seines Lebens und seiner Dichtung*, Salzburg 1952
Paul, O., Glier, I., *Deutsche Metrik*, München 1974
Sacher, F., *Josef Weinheber: Über alle Maße aber liebte ich die Kunst. Gedichte*, München 1952
Sacher, F. (Hrsg.), *Josef Weinheber. Gedichte,* ausgewählt von Friedrich Sacher, Geleitwort und Zeittafel von Friedrich Jenaczek, Hamburg 1966
Saran, F., *Deutsche Verslehre*, München 1907
Schlawe, F., *Neudeutsche Metrik*, Stuttgart 1972
Storz, G., *Der Vers in der neueren deutschen Dichtung*, Stuttgart 1970
Weinheber, J., *Sämtliche Werke*, Bd. I-V, Salzburg 1953–1956
Weinheber, J., *Über alle Maße aber liebte ich die Kunst*, eingeleitet und ausgewählt von Friedrich Sacher, Graz-Wien 1960
Wilpert, G. v., *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969
Ziegenrücker, W., *Allgemeine Musiklehre*, Mainz 1990

»[E]in großes Schreibprojekt, das Projekt meiner Tagesmitschriften…«.[1] Hanns-Josef Ortheil über das eigene Schreiben

Katarzyna Grzywka

I.

»[I]ch, der ich als Schriftsteller unter einem lästigen Schreibzwang leide…«[2]

Hanns-Josef Ortheil, der 1951 in Köln geborene Schriftsteller, Essayist, Musikwissenschaftler, Klavierspieler mit wegen einer schweren Sehnenscheidenentzündung abgebrochener Musikerkarriere und Professor für Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus an der Universität Hildesheim, gehört – so Stephani Catalani, Friedhelm Marx und Julia Schöll in der Einleitung zum 2009 herausgegebenen Band *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils* – »zu den deutschsprachigen Erzählern, die sich nicht auf ein Sujet, einen Trend oder eine Schreibweise festlegen lassen« (Catalani/Marx/Schöll, Kunst, 2009, S. 7). Das stimmt. Es lässt sich aber auch nicht leugnen, dass der Stuttgarter nicht ungern und nicht wenig über poetologische Fragestellungen und den Schreibprozess selber schreibt. An dieser Stelle sei auf seine Dissertation *Der poetische Widerstand im Roman. Geschichte und Auslegung des Romans im 17. und 18. Jahrhundert* und beispielsweise die Bände *Das Element des Elephanten. Wie mein Schreiben begann* oder *Wie Romane entstehen* verwiesen. Ortheil macht sowohl fiktive als auch wirklich existierende Schriftsteller zum Gegenstand seiner literarischen Reflexion, ohne sich selber – als Schöpfer, als Schriftsteller – dabei zu vergessen. So ist zum Beispiel im 1992 erschienenen Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* von einem Ich-Erzähler die Rede, der im Laufe

1 H.-S. Ortheil, Moselreise. *Roman eines Kindes*, München 2010, S. 8.

2 H.-S. Ortheil, K. Siblewski, *Wie Romane entstehen*. [*Ästhetik des Schreibens*, Bd. 2, hrsg. von H.-S. Ortheil], München 2008, S. 123.

der Handlungsentwicklung einen geradezu obsessiven Schreibzwang in sich entdeckt und entwickelt: »So hatte ich mit meinen Notaten begonnen, den ganzen Nachmittag hatte ich an meinem Tisch gesessen und geschrieben. Es war ein planloses, heftiges Schreiben gewesen, und mir war heiß geworden über der Arbeit« (Ortheil, Abschied, 2005, S. 252), die eine durchaus therapeutische Funktion im Leben des um den Vater trauernden, in die Fremde ziehenden Helden zu spielen vermag: »Ich hatte aufgehört, mich einer diffusen und krank machenden Trauer hinzugeben, mit meinen Notaten hatte ich endlich begonnen, mir das Bild meines Vaters zurückzugewinnen« (Ortheil, Abschied, 2005, S. 254). Es bleibt sehr tief in der heimatlichen Landschaft verankert: »Und so hatte ich manchmal während des Schreibens in das grüne Tal gestarrt und gerade durch dieses Starren die Bilder der Heimat halluziniert […] und plötzlich begriffen, daß die Erinnerungen an meinen Vater sich in Heimaterinnerungen verwandelt hatten« (Ortheil, Abschied, 2005, S. 253). Die Erinnerungen evozieren in dem Helden Kindheitsbilder – »Bilder einer vagen Hoffung« (Ortheil, Abschied, 2005, S. 254). Katharsis also? Ja, eine Art Läuterung durch den Akt des Notierens und hiermit schriftlichen Fixierens, der zu einem von der Last der Vergangenheit befreienden, selbstreflektierenden und somit stark subjektiv geprägten Schreibprozess führt. Dessen Wurzeln liegen in der Ortheilschen Kindheit, die von den schmerzhaften Folgen des Krieges belastet war und »von einer nicht abzuschüttelnden Melancholie« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 135) durchdrungen. Seine Mutter war sensibel und kunstliebend, aber auch stumm, und zurückgezogen, weil sie um die toten Söhne trauerte. , Der als Vermessungsingenieur arbeitende Vater bewegte sich »unaufhörlich von Raum zu Raum« (Ortheil, Element, 2001, S. 105), interessierte sich für architektonische Details und liebte die Natur. »Oft denke ich, alles, was ich später geschrieben habe, ist eine Erforschung meiner Kindheit«, beteuert der Stuttgarter in seinem poetologischen Großessay *Das Element des Elephanten. Wie mein Schreiben begann*, um hinzuzufügen: »Durch das Schreiben habe ich vielleicht versucht, mir meine schwer zugängliche und mir noch heute sehr rätselhaft erscheinende Kindheit begreiflich zu machen. Darüber habe ich allerdings, als es ernst wurde mit dem Schreiben, nicht nachgedacht. Ich habe lange Zeit versucht, meine Kindheit, die Zeit, in der ich umherlief wie ein Tauber und Stummer und in der sich doch alles so tief und deutlich in meine Erinnerung und mein Empfinden eingrub, zu vergessen. Dann

verglich ich diese wortlose Zeit mit der Gegenwart, einer Zeit, in der ich die Sprache beherrschte und in der ich durch diese Sprachbeherrschung, wie es hieß, »aufgeblüht« erschien wie [ein] in die menschliche Zivilisation aufgenommener Kaspar Hauser. […] Jetzt ist das anders, jetzt glaube ich, mein späteres Schreiben kommentiert und bebildert den großen Vorrat meiner Kinderbilder, es erweckt ihre Magie, es versucht, sie zurückzustellen in das Faszinosum ihrer traumhaften, aber auch traumatischen Abgeklärtheit« (Ortheil, Element, 2001, S. 49–50). Diese Worte charakterisieren ganz zutreffend nicht nur die ersten Romane des Schriftstellers, in denen er – wie er selber zugibt – »Varianten der eigenen Biographie entworfen« hat (Ortheil, Element, 2001, S. 104). Sie charakterisieren auch auf besonders signifikante Art und Weise zwei stark autobiographisch gefärbte, »eine allmähliche ›Sprachwerdung‹« (Moritz, Musik, 2009, S. 26) thematisierende Werke Hanns-Josef Ortheils: *Die Erfindung des Lebens* und *Die Moselreise. Roman eines Kindes*. Darin lädt der Romancier den Leser in seine schriftstellerische Werkstatt ein und erzählt von jenen Schreibgewohnheiten, welchen er seit den Jahren seiner Kindheit treu geblieben ist.

II.

»[J]e älter ich werde, umso stärker nehme ich wahr, wie stark all mein Notieren und Schreiben noch an diese früheren Reisen gebunden ist«[3] *oder Über das schreibende Kind*

In dem Roman *Die Erfindung des Lebens*, in dem – so Tilman Krause – von »nahezu unfassbare[n] Wunder[n] auf dem steinigen Weg zum Erfolg« wie der »Umleitung der kreativen Energie ins Schreiben« (Krause, Genießer, 2009, S. 30) berichtet wird und den Ruth Gschwendtner-Wölfle »die haarsträubende und zutiefst berührende Geschichte eines Lebens« (Gschwendtner-Wölfle, Vielseitige, 2009, S. D5) nennen wird, erzählt Hanns-Josef Ortheil, so der Romancier in der *Moselreise*, »von dem jungen Johannes Catt, meinem Alter Ego, der zusammen mit seiner Mutter in einer stummen Symbiose aufwächst. Vier Söhne hat die Mutter in Kriegs- und Nachkriegszeiten verloren, durch diesen Verlust

3 Ortheil, *Moselreise*…, S. 215.

ist sie mit der Zeit immer sprachloser und schließlich stumm geworden. In ihrer Hilflosigkeit klammert sie sich eng an den fünften Sohn, den jungen Johannes, der von seinem dritten Lebensjahr an ebenfalls immer sprachloser und schließlich auch stumm wird. Als er in die Volksschule kommt, wird das Leben für ihn unerträglich. Er lernt weder sprechen noch schreiben und wird schließlich von dem besorgten Vater aus der Schule genommen« (Ortheil, Moselreise, 2010, S. 9). Und dieser Entschluss des Vaters entpuppt sich dann als ein Wendepunkt im Leben des späteren, in der Schule als »ein kompletter Idiot, der in die Klapsmühle gehörte« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 125), stigmatisierten Schriftstellers, in jener Schule also, die der Vater von Johannes nun von der »*große[n] Natur*« und dem einfachen Leben auf dem Lande ersetzen will und wird, denn »*die große Natur ist die beste Schule, die es überhaupt gibt*« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 131). »[B]ei meinen Großeltern väterlicherseits habe ich mich als Kind häufig aufgehalten«, erinnert sich der Stuttgarter viele Jahre später im Text *Mein Traum von Wissen an der Sieg*[4], »und zwar auf dem schön im Nistertal, etwas abseits von Wissen gelegenen Hahnhof, der noch heute als Ausflugsgaststätte sehr geschätzt und von meinem Vetter Johannes zusammen mit seiner Familie nach allen Regeln der freundlichen rheinisch-westerwäldischen Gastronomie bewirtschaftet wird. […] [D]as tiefe Breughel-Grün der Nadelwälder, die Cezannschen Gelb-Töne der Äcker, das Monetsche Silberblau von Nister und Sieg. Wie schön sind doch all diese Landschaften, in denen ich aufgewachsen bin, dachte ich, wie schön und verborgen, und dann schloss ich für einen Moment die Augen, weil die Erinnerung an die Kindheit und die fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts plötzlich so mächtig wurde und lauter Erinnerungsbilder hervorzauberte…« (Ortheil, Mein, 2009, S. 10–12). Dieses Leben auf dem Lande ist erfüllt von einfachen Speisen, simplen Regeln des Gemeinschaftslebens, der Gegenwart vieler Menschen, vom Klavierüben, Reiten, Schwimmen, kurzum: »einer raschen Genesung« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 159). Immer längere, gemeinsame Spaziergänge mit dem Vater prägen es: »Ganz sicher war ich mir nicht, was Vater empfand, wenn er mit mir zusammen unterwegs war. Manchmal holte er eines seiner exakten Messtischblätter aus dem Rucksack und studierte längere Zeit, wo wir uns befanden, ein

4 An dieser Stelle möchte ich Herrn Hanns-Josef Ortheil sehr herzlich dafür danken, mir diesen Text zur Verfügung gestellt zu haben .

anderes Mal setzte er sich für einige Zeit auf eine Bank und zeichnete die Umgebung. […] Hatte er seine Zeichnung beendet, rief er mich jedes Mal zu sich und zeigte sie mir. Es handelte sich um sehr feine Bleistiftskizzen, die er in großer Geschwindigkeit entwarf. […] Während Vater seine Zeichenblätter vor mir ausbreitete, deutete er mit dem Stift auf die Einzelheiten und benannte sie: *Das ist…, und dort, das ist die Höhe von…, und von dieser Hütte aus sind Hubert und ich einmal zur Jagd aufgebrochen*« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 172–173). Eines Tages erweitert der Vater sein Lehrprogramm und beschränkt sich nicht mehr ausschließlich auf die Benennung der selektiven Elemente der Umgebung, sondern lässt den Sohn am Prozess der künstlerischen Weltaneignung teilhaben, indem er den Jungen anspornt, eine Eiche zu zeichnen, was das Kind zuerst unbeholfen bewerkstelligt, ohne auf Details zu achten. Gerade bei dieser Zeichenübung und den stummen, »endlosen Stunden mit der Mutter auf Bänken am Rhein« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187) scheint der Ortheilsche Hang seinen Anfang zu haben, sich Gegenstände, Landschaften, Figuren genau anzuschauen, die er später in seinen Werken porträtiert. Denn gerade bei dieser Zeichenübung lenkt der Vater die Aufmerksamkeit des Jungen auf die Bedeutung einer akribischen Beobachtung und auf die Relevanz des Detail-Studiums: »*Man muss sich Sachen, die man zeichnen möchte, ganz genau anschauen, ganz genau, hörst Du, in allen Einzelheiten!*« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 175). So nimmt es nicht wunder, dass erst die korrigierte Zeichnung die Anerkennung des Vaters findet und erst unter diese korrigierte Eiche der Vater den Satz schreibt: »*Das ist eine Eiche*« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 175). Dieser Satz ruft eine geradezu bahnbrechende Reaktion des Jungen hervor: »Ich starrte auf meine Zeichnung und auf die Schrift meines Vaters, meine Blicke wanderten unaufhörlich zwischen der Zeichnung und der Schrift hin und her. Jetzt, jetzt hatte ich es, jetzt hatte ich mir eingeprägt, was Vater geschrieben hatte: *Das ist eine Eiche*. Ich griff nach Vaters Skizze und legte mir diese Skizze auf den Schoß. Dann setzte ich den Bleistift an und schrieb unter Vaters Zeichnung: *Das ist eine Eiche*. Vier Worte, ein Punkt« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 175). Und gerade bei dieser Zeichenübung scheint der Junge in das Geheimnis seines Gehirns einzudringen: »[I]ch kann anscheinend Worte aufschreiben, wenn ich die dazugehörenden Gegenstände vor mir sehe, ich kann aber keine Worte von irgendwo, zum Beispiel von einer Schultafel abschreiben, weil ich sie dann nicht richtig erkenne und erst

recht nicht verstehe…« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 178), denn »[w]enn ich die Dinge so vor mir sehe und sie mir ganz aus der Nähe genau anschaue, sehe ich deutlich ihr Bild. Ich präge mir dieses Bild ein, und wenn ich es mir eingeprägt habe, kann ich es mit den Buchstaben und Worten verbinden« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 184). Die detailgetreue Beobachtung der Welt in ihren einfachsten Erscheinungen bildet somit die Voraussetzung für die Namensgebung von Elementen der Wirklichkeit, für »die Kunst der genauen Benennung« (Ortheil, Element, 2001, S. 65) also, die dem Jungen Hoffnung auf das baldige Abschiednehmen von seiner Sprachlosigkeit gibt, was in der Tat geschieht (vgl. Ortheil, Erfindung, 2009, S. 218–220, 236–239). Der Vater lässt den Sohn langsam und gezielt die Gegend erforschen, als wollte er ihn systematisch mit »bestimmte[n] Zonen der Landschaft« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187) vertraut machen, und schenkt ihm bald »schwarze, handliche Kladden mit weißen Blanco-Seiten« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187), die für die Zeichnungen und Notizen während der Spaziergänge vorgesehen sind, und »größere Kladden mit feinen Linien und dicken Strichen in der Mitte jeder Seite, auf deren linke Hälfte [der Sohn] zeichnete, während auf die rechte die zu den Zeichnungen gehörenden Worte hinkamen« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187). Während die kleinen Kladden die Funktion von »Notizheften« zu erfüllen hatten, waren die großen »für die Reinschrift« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187) bestimmt. So kristallisiert sich jene Weise der reflexiven Weltaneignung heraus, die der Schriftsteller »das System von Beobachten, Zeichnen und Schreiben« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 187) nennt und das sich auf ein akribisches Studium von Details gründet. »Hatte ich die Welt zuvor auf, wie man sagen könnte, blöde und einfache Weise als ein passives Medium erfasst, das alles aufsaugt, was man ihm vorsetzt, so begriff ich sie jetzt als eine Summe von kleinen Details, die zueinander gehörten« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 192). Diese Details wollen auch schriftlich gefasst werden, um den Schreiber von der Angst vor dem Verlust der Sprache zu befreien, denn »[d]urch dieses unermüdliche Aufschreiben und Notieren wehrt es [d. h. das Kind Ortheil – K.G.] sich gegen eine tief sitzende Angst: Gegen die Angst, die Sprache wieder zu verlieren und damit wieder zurückzufallen in den stummen, zeitlosen Kosmos seiner frühen Jahre. / Dagegen kämpft das Schreiben an, es erscheint wie eine leuchtende Schrift-Spur, die bezeugt, dass und wie »Zeit« sich gestaltet hat. Denn in den Spuren der Schrift ist das Verge-

hen, aber auch die Formung von »Zeit« ablesbar: *so ist das gewesen…*, *dort bin ich gewesen…* Indem das Kind in seine Kladden blickt und indem es sich an »Zeit« erinnert, entdeckt es seine eigene Geschichte. Als das Kind diese große Entdeckung macht, weiß es, dass es sich durch das Schreiben retten und am Leben erhalten kann. Es ist nun kein »stummer Idiot« mehr, der Raum und Zeit kaum erlebt, sondern es ist ein »Leser«, der Räume und Zeiten auf sich bezieht und ihre Wirkungen auf die Wahrnehmung protokolliert. So schafft sich das Kind seine ganz besonderen, selbst geschriebenen »Lese«- und »Lebensbücher«, und so entwirft es das »Archiv seines Lebens«« (Ortheil, Moselreise, 2010, S. 10). So wird das Schreiben im Falle des Kindes namens Ortheil zu einer lebensnotwendigen, da das Kind in Zeit und Raum verankernden und seine Existenz durch Sprachaneignung legitimierenden Tätigkeit. Nicht um eine mechanische Übung handelt es sich hier also, sondern vielmehr um eine unentbehrliche, da lebensrettende Notwendigkeit.

Der Landaufenthalt markiert eine bedeutungsträchtige Wende im Leben des Jungen, sowohl in seiner Weltergründung als auch in der weiteren Entwicklung seiner Schreibfertigkeit. Denn von dieser Zeit an werden der Vater und der Sohn zu wissensbegierigen Reisenden, die »*Sinnenfreuden«* wie Schwimmen, Spazieren, Trinken und Essen auskosten) (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 282), »*Land und Leute*« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 282) kennenlernen und eine Art Feldforschung durchführen (vgl. Ortheil, Erfindung, 2009, S. 291). Ihre Ausflugsziele liegen immer ferner: die Mosel, der Main, Holland, der Mittelrhein, der Rheingau, Franken, Salzburg, der Bodensee, Berlin, Wien, Prag, Paris, Istanbul (vgl. Ortheil, Erfindung, 2009, S. 281, 283–284). »All diese Reisen von manchmal nur wenigen Tagen, manchmal aber auch mehreren Wochen fanden zwischen meinem achten und vierzehnten Lebensjahr statt, jedes Jahr planten Vater und ich unsere Aufbrüche genau, und jedes Jahr blieb meine Mutter in Köln oder auf dem Land zurück« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 284). Einen nicht unwichtigen Platz nimmt dabei die Moselreise ein, die die beiden im Sommer 1963 machen. Einen Einblick in deren Verlauf und in deren Tragweite verschafft das Buch *Die Moselreise. Roman eines Kindes* – ein in vielerlei Hinsicht ungewöhnliches und einzigartiges Buch, das Ortheil selber als »Reise-Collage« (Ortheil, Moselreise, 2010, S. 12) bezeichnet. Eine bessere Bezeichnung für diesen hauptsächlich auf der Grundlage von Notizen und Schreibübungen des Elfjährigen entstandenen Band, der auch

seine während der Reise gemachten Fotos und gesammelten Postkarten ausnutzt, lässt sich kaum finden. Denn all die erwähnten Materialien »ergaben […] am Ende der Reise ein dickes Konvolut von Notizzetteln und Aufzeichnungen, die ich« – so der Romancier in der *Moselreise* – »nach meiner Rückkehr nach Köln in einen längeren, geschlossenen Text umzuschreiben begann. Die Notate benutze ich als Vorlage zu einer Reiseerzählung, und die Schreibübungen integrierte ich in diese fortlaufende, chronologisch gestaltete Erzählung in der Form von kurzen Stationen. So entstand die Reise-Collage *Die Moselreise*: als fortlaufende Erzählung einer Reise von Vater und Sohn, aber auch als Stimmen-, Text- und Bilder-Collage des Landschaftsraums Mosel« (Ortheil, Moselreise, 2010, S. 12).

III.

»Insofern arbeite ich in meiner jetzigen Schriftsteller-Werkstatt genau wie das kleine, frühere Kind an der Mosel: Unaufhörlich werden Notate gesammelt und später zu einem durchgearbeiteten »Werk« komponiert«[5] oder Über den schreibenden Erwachsenen

»Es ist 5.45 Uhr. Wann immer es möglich ist, stehe ich in der Frühe zu dieser Zeit auf. Ich mache mir einen Kaffee und nehme ihn mit in mein Arbeitszimmer. Spätestens gegen 6 Uhr sitze ich an meinem Schreibtisch und beginne zu schreiben. Ich schreibe mit der Hand, ich notiere in einen Tages-Kalender, wie der vorige Tag verlaufen ist, ich notiere, was ich erlebt, mit wem ich gesprochen oder worüber ich nachgedacht habe« (Ortheil, Moselreise, 2010, S. 7), so beginnt dieses außergewöhnliche Buch, das nicht nur ein Tagebuch der Reise ist, die der zwölfjährige Verfasser mit seinem Vater der Mosel entlang unternommen hat, sondern auch Ortheils Überlegungen zur Entstehungsgeschichte des Bandes einerseits enthält, andererseits auch Folgen dieses Ausfluges für das weitere Leben und somit die schriftstellerische Praxis des Autors schildert. Denn bereits aus den ersten Zeilen des Werkes erfahren wir von der auch manchen der Ortheilschen Helden anhaftenden Notiz- und Sammelsucht

5 Ortheil, *Moselreise*, 2010, S. 215.

des Schriftstellers, die der Entstehung seiner Romane zugrunde liegt, eine entsprechende Basis dafür schafft. Jene Notizsucht war besonders stark im Leben des Schriftstellers nach der Geburt seiner zwei Kinder präsent, also in der Zeit einer gewissen Schaffenskrise, wie er im Buch *Lo und Lu. Roman eines Vaters* zugibt. Im Endeffekt rührt sein Interesse am historischen Roman daher: »Ich kann nicht schreiben, ich kann einfach nicht mehr. Seit ich mit Lo und Lu lebe, habe ich mich immer mehr vom Leben draußen verabschiedet, denn ich lebe nur noch mit Lo und Lu. […] Als normaler Vater könnte ich mir das Leben mit Lo und Lu vielleicht leisten, als Schriftsteller aber darf ich an so ein Leben nicht einmal denken, denn es raubt mir mit der Zeit alle Voraussetzungen für das Schreiben, die Gegenwarts-Witterung, die Welt-Skepsis und die Vernarrtheit ins Unglück. […] Deshalb also befinde ich mich außerhalb des literarischen Sektors […]. Was ich aber statt eines solchen Erzählens höchstens vollbringe, ist das Notieren. Seit Lo und Lu auf der Welt sind, notiere ich ununterbrochen, ich notiere ihr Leben, ich notiere meines, ich notiere, was La Mamma sagt und was sie denkt, mein ganzes Arbeiten ist zu einem Notieren geworden. Notieren aber reicht nicht, sage ich mir, notieren kann schließlich jeder, notieren ist noch nicht Literatur« (Ortheil, Lo, 2003, S. 226–230). Die Literatur, die der Verfasser nach der Phase des uneingeschränkten väterlichen Glücks zu schaffen hofft, soll aus dem Fundus der großen in der Vergangenheit spielenden und von dem Schriftsteller selber erfundenen Erzählstoffe schöpfen, »denn von der Gegenwart weiß ich ja nichts mehr, sowieso zieht einen das Leben mit Lo und Lu unmerklich zurück zum Vergangenen, zum Beispiel zur eigenen Kindheit, das Leben mit Lo und Lu hat sogar einen sehr radikalen Vergangenheitssog, der seine eigentümliche Gegenwärtigkeit ausmacht, wenn das nicht zu merkwürdig gedacht ist« (Ortheil, Lo, 2003, S. 232). So nimmt es nicht wunder, dass den ersten fünf sich mehr oder weniger mit der deutschen Kriegs- und Nachkriegszeit auseinandersetzenden Romanen *Fermer* (1979), *Hecke* (1983), *Schwerenöter* (1987), *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992) in der Tat historische Künstlerromane *Faustinas Küsse* (1998), *Im Licht der Lagune* (1999) und *Die Nacht des Don Juan* (2000) folgen werden. Bereits 2003 verlässt jedoch der Romancier das vertraute Terrain der in der Vergangenheit verankerten Erzählstoffe, um in den letzten literarischen Werken seiner Feder nach der Conditio humana und der Gefühlswelt des Gegenwartsmenschen zu fragen bzw. die eigene Kindheit und Jugend sowie schrift-

stellerische Praxis unter die Lupe zu nehmen: *Die große Liebe* (2003), *Die geheimen Stunden der Nacht* (2005), *Das Verlangen nach Liebe* (2007), *Die Erfindung des Lebens* (2009) und *Die Moselreise. Roman eines Kindes* (2010). Er rekurriert dabei auf den bereits mehrmals in dem vorliegenden Beitrag thematisierten Hang zum Notieren.

Jene Notizsucht oder – wie Ortheil es im 2009 erschienenen Band *Lesehunger. Ein Bücher-Menu in 12 Gängen* nennt – dieser »Notier- oder Aufzeichnungstick« (Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 52) scheint im Leben des Schriftstellers Ortheil umso relevanter, als man seiner Meinung nach einen Romanautor daran erkenne, dass er die ihn umgebende Welt ununterbrochen *auf ihre Details und Begriffe hin* studiere und betrachte (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 25). Das bedeutet, ein »Archiv der Notizen und Erinnerungen als eine Art *enzyklopädisch* angelegte Sammlung« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 25) zu schaffen, wobei der Romancier dieses enzyklopädische Notieren und Sammeln für »ein[en] gut sichtbare[n] und nachweisbare[n] Reflex auf eine *Roman-Disposition*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 25) hält, worauf er ausführlich im Buch *Wie Romane entstehen* zu sprechen kommt, den er gemeinsam mit dem Lektor Klaus Siblewski verfasst hat. Dessen Basis machen jene Vorlesungen und Seminare aus, die die beiden Verfasser an den Universitäten in Zürich, Bamberg, Hildesheim, Duisburg, Essen und Heidelberg gehalten haben (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 7). Detailliert erzählt hier der Schriftsteller nicht nur von seinen »seit den Kinder- und Jugendtagen kontinuierlich geführten »Notizbücher[n]«« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 40), sondern auch von den zwei weiteren Aufzeichnungsformen, der ›Chronik‹ und des ›Tage-Buchs‹ (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 40), die er seit Jahren in seiner schriftstellerischen Werkstatt auf brillante Art und Weise nutzt. Während der Romancier unter dem Begriff ›Chronik‹ einen Kalender versteht, in dem er jeden Tag eine Seite mit Aufzeichnungen darüber fülle, wie er einen Tag verbracht hat und was für ihn im Verlaufe dieses Tages wichtig gewesen war, enthalte das ›Tage-Buch‹ meistens kurzes dokumentarisches Material zu Themen und Projekten. »In ihrer Gesamtheit bilden diese drei Aufzeichnungsformen (Notiz, Chronik, Tage-Buch) gleichsam das weit in Zeit und Raum ausgeworfene Netz, in dem all jene Beobachtungen und Wahrnehmungen hängen bleiben, die dann den weiteren »Stoff« meiner Arbeit bilden« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 40–41). Daraus ergeben sich im Laufe der Zeit – um

von Ortheils Begriffsinventar Gebrauch zu machen – »Themenfelder« und »Thementerrains«, die dann in den sogenannten »Skizzenbüchern« ihren Platz finden: »Skizzenbücher« sind Materialsammlungen für ein anfänglich nur erahntes Projekt. Darin stehen Notizen aus den »Notizbüchern« neben Material aus den »Tagebüchern«, ergänzt um weiteres, nun aber gezielt gesuchtes Material« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 41). All das schreibt Hanns-Josef Ortheil mit der Hand auf, denn er brauche »den graphischen Reiz der handschriftlichen Aufzeichnung, um die Aufzeichnung noch auf mich zu beziehen« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 41). Das lässt den Einsatz des Computers erst in weiteren Etappen der Arbeit an einem Manuskript zu. So wird der Schrift-Steller Ortheil zu einem im Sinne von Roland Barthes über die Schrift Meditierenden, einem der Schreiblust Verfallenen. Und diese »Schreiblust ist etwas Elementares, sie ist eine Lust am Schreibvorgang selbst, am Ansetzen des Stifts, an der graphischen Ornamentik und an jenem Teppich von Zeichen, der schließlich das einzelne Blatt bis in den letzten Winkel bedeckt. Gleichzeitig organisiert sich diese »Schreiblust« aber auch in einem bestimmten Raum der Geborgenheit, der etwas Geschlossenes, etwas von einer Höhle oder Klause, hat. In dieser Klause wuchert die »Roman-Schrift« von Tag zu Tag, ununterbrochen, ja in dieser Klause hat ein Romanautor sein eigentliches Zuhause« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 42–43), das Zuhause des von der Außenwelt isolierten, ungestörten Schaffens. Und auch in diesem Kontext verweist der Schriftsteller auf die frühesten Erfahrungen des schreibenden Kindes. So ist in der Veröffentlichung *Lesehunger. Ein Bücher-Menu in 12 Gängen* von »Mini-Behausungen« die Rede, von denen sich der kleine Hanns-Josef besonders angezogen fühlte und die »eine kurzfristige Entfernung von den Eltern [erlaubten], es waren Räume, die das Kind für sich allein hatte, die es also selbst einrichten und oft allein benutzen durfte. Diese besonders intimen Räume, in denen ich nicht gestört wurde und in denen ich in Ruhe gelassen wurde, waren zunächst Räume zum Spielen und wurden mit der Zeit dann zu Lese- und fast gleichzeitig auch zu Schreibräumen« (Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 9). Auch die von dem Romancier später sorgfältig zum Schreiben ausgewählten Räume mögen von dieser Geschlossenheit und Intimität nichts eingebüßt haben, etwa das Stuttgarter Grundstück, wo der Schriftsteller »sehr unterschiedliche Räume für das Lesen und Schreiben« (Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 11) entstehen ließ. Nach vielen Jahren erinnert sich der Verfasser an

diese Erfahrung der Ort-Suche: »Ich war ein junger Schriftsteller von etwas mehr als dreißig Jahren, der schon einige Bücher veröffentlicht hatte und wusste, dass er in seinem Leben nichts anderes mehr tun würde als schreiben. Dieser junge Schriftsteller suchte nach »seinem Ort«, »seinem Platz«, und das heißt: Er suchte nach dem Ort und dem Platz für ein dauerhaftes Schreiben und Lesen« (Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 11). Nach einem Raum also, wo er sich als Schriftsteller »verorten« könnte und den er als sein »Fleckchen Erde« empfinden würde, da sein Schreiben – wie er zugibt – ab einem gewissen Alter sehr eng mit dem »Fleckchen Erde« zu tun habe, auf dem er sich niederließ und zu dem er immer wieder zurückkehrt (vgl. Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 13). Dieses Fleckchen Erde wird der Romancier im *Blauen Weg* als »Urbild eines Traums, des Traums der Verborgenheit in einem vorzeitlichen Jenseits, in dem die Menschen noch glaubten an den Garten des Glücks« (Ortheil, Blauer, 1996, S. 8), bezeichnen. Liebevoll charakterisiert er diesen locus amoenus, den man über »ein[en] verborgene[n], paradiesische[n] Weg« erreicht, »von dem man sagt, dass er geradewegs ins Blau führt, ins Blau der Ferne, des Meeres oder des Südens« (Ortheil, Blauer, 1996, S. 7), und der auf eine geradezu mysteriös selbstverständliche Art und Weise in seinen Besitz geriet, sowohl in dem Werk *Lo und Lu. Roman eines Vaters* als auch in *Lesehunger. Ein Bücher-Menu in 12 Gängen*. »Ja, ich sagte, dass ich von einem Moment auf den andern genau wusste, dass ich hier leben wollte, genau hier, auf diesem »Fleckchen Erde«, wie Gary Snyder es genannt hat. Es gab auf diesem Fleckchen Erde ein kleines Haus aus roten Ziegelsteinen, das sehr versteckt in einer grünen Wildnis aus wild wachsenden Brombeeren, Ahorn und Robinien lag, dieses winzige Haus war zunächst mein Fixpunkt. Ich stellte Erkundigungen darüber an, ob dieses einsam und anscheinend unbewohnt daliegende Haus mitsamt dem umgebenden Gartenstück zu kaufen war. Und ich bekam bald heraus, dass der Besitzer von Grundstück und Haus gerade damals einen Käufer suchte. / So wunderbar und märchenhaft das klingt: Der Besitzer des Geländes suchte *wirklich* einen Käufer, er hatte die Anzeige, die er in der Zeitung aufgeben wollte, sogar gerade zu dem Zeitpunkt formuliert, an dem ich auf ihn zukam. Meine Liebe wurde also erwidert, das »Fleckchen Erde« nahm uns auf. Und von da an haben wir es bewohnbar gemacht, Stück für Stück, es war eine jahrzehntelange Verortungsarbeit, wenn man es so nennen darf, und meine Frau und ich – wir sind darüber zu Bewohnern dieses großen Geländes mit all seinen

Schauplätzen des Lebens, Schreibens und Lesens geworden« (Ortheil, Lesehunger, 2009, S. 13–14).

Hanns-Josef Ortheil ist also ein Schriftsteller des Raumes und des Räumlichen[6] und gleichzeitig – um von seinem eigenen Vokabular Gebrauch zu machen – Verfasser »mit einer gewissen *Roman-Disposition*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 15), der vom *Roman-Virus* befallen sei (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 18), da er hauptsächlich Romane schreibt und sich auch zu poetologischen und analytischen (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 39) Überlegungen zum Prozess ihrer Entstehung verleiten lässt. Als eine besonders signifikante Äußerung jener Roman-Disposition versteht der Stuttgarter den in dem vorliegenden Beitrag bereits vielmals zur Sprache gebrachten Notiertick (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 18), der davon zeuge, dass die zentrale Wahrnehmungsform eines Romanautors zunächst einmal *enzyklopädisch* angelegt ist (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 25). Die »Notat-Projekte« des späteren Roman-Autors arbeiten Ortheils Meinung nach »an einer großen *Folie*, der Folie einer unermüdlichen Welt-Betrachtung«, die sich als Basis »für ein spezifisches Roman-Interesse« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 35) oder als »Fond des Romans« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 47) begreifen lässt und die dann »dem Erzählen *zur Verfügung gestellt werden*« muss (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 35). Diese Welt-Folie wird von »dem ersten *Faszinosum*«, also – wie es Ortheil formuliert – vom »*ersten Einfall*«, »der *ersten Idee*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 49) entflammt, denn »ohne sie bricht das *Romanhafte*, die starke und meist Jahre beanspruchende Erzähl-Energie eines Romans, sich keine Bahn, ohne sie wachsen keine *Phantasien*, die das kalte und erstarrte Universum der Welt-Folie beleben könnten« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 50). Das angesprochene Faszinosum kann sowohl konkrete Figuren als auch Räume oder offene Texte betreffen, denn: »Der starke Impuls, der von einem solchen Faszinosum ausgeht, ließ sich als eine Art von *Aufforderung* oder *Lockung* verstehen, eine bestimmte Figur zu begleiten, einen bestimmten Raum zu betreten oder einen noch offenen Text weiterzuschreiben« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 77). Das Weiterschreiben lässt

6 Zu Hanns-Josef Ortheils Raum-Auffassung siehe u. a. mein Buch *»… als wären diese Räume mir nahe, als wären es auch meine eigenen Räume«. Studien zum Werk von Hanns-Josef Ortheil*. Warschau 2009.

sich als Folge des Phantasierens verstehen, dessen Resultat »*Szenen* oder *Erzähleinheiten*« ausmachen, »die der Autor als erste *Bausteine* seines Romans zu sammeln beginnt« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 77). So entstehen »*Listen*« von unverbundenen Erzähleinheiten, die Ortheil »als *starke Erreger* für das Auffinden weiterer Fundstücke« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 78) auffasst. Eine gewichtige Voraussetzung für die Entstehung eines Romans ist die persönliche Liierung des Verfassers mit dem zum Roman werdenden Material, denn: »Das anfänglich intuitiv entstandene *Faszinosum* des Romans verwandelt sich auf dem Weg eines immer weiter entwickelten *Ausphantasierens* in eine dem Romanautor *nahe* Welt, in der er selbst *anwesend sein* und *leben* möchte« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 87). Dieses Ausphantasieren erscheint »als eine Art *Traumphantasie*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 89), da die Geschichte im Prozess ihrer Entstehung den Verfasser immer intensiver lockt, um ihn letztendlich zu einem Medium zu reduzieren, das ihre Materialien ansaugt, sammelt, weiterspinnt, mischt (vgl. Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 88). So beginnt der Autor selber »eine Art *Romanleben*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 88) zu führen, weil er – in Folge des »*Prozess[es] der Einverleibung* des Romanstoffs« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 101) – allmählich zu einem lebendigen *Teil des Romans* werde. »So gesehen, *lebt* der Autor in seiner Geschichte und wird gleichzeitig von ihr *erlebt*, oder, anders gesagt: Die Geschichte stellt sich für ihn als eine Erzählung dar, die zwar *von* und *mit* ihm zusammen erzählt, als Ganzes aber keineswegs von ihm kontrolliert oder begriffen wird« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 89). Nun fangen die »*Traumphantasien*« an, sich zu verselbstständigen, und »werden allmählich zu *Geschichten*, die sich immer enger miteinander *verbinden*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 102). Der Verfasser dringt immer tiefer in den ihn interessierenden Stoff, erkennt »bestimmte *Spuren*, […] die schließlich zu *Beschreibungen*, *Wegen* und kleinen *Karten* führen, die er vielleicht notieren oder skizzieren wird, um sich selbst zu beweisen, wie tief er bereits in den jeweiligen Stoff eingedrungen ist« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 113). Diese »*mentalen Karten*« sind Ausdruck des vom Romanautor durchgeführten Recherchierens, das sich schließlich in »*Bauskizzen*« und »*Bauplänen*« niederschlägt (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 113). Eine nicht zu unterschätzende »Rolle von *Verstärkern*« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 114) spielen dabei »all jene Zuträger oder Gehilfen […], die

das Leben des Autors während der Romanentstehung begleiten und in gewissem Sinne an dieser Entstehung mitarbeiten« (Ortheil, Siblewski, Romane, 2008, S. 114). Zu ihnen können sowohl bestimmte Texte als auch Menschen gehören.

IV.

Als Schlussfolgerung der durchgeführten Untersuchung lässt sich festhalten, dass sich Hanns-Josef Ortheil als Romanautor betrachtet, der – als »Kind kriegstraumatisierter Eltern« (Schröder, Wandern, 2010, S. VII) – von Kindheit an von einem Schreibzwang befallen ist. Dieser Schreibzwang äußert sich unter anderem in einer stark ausgeprägten Notizsucht, die der Verfasser als Notwendigkeit versteht, die ihn vor dem Sprachverlust schützen sollte. So ist das Ortheilsche Schreiben tief in seinen Kindheitserlebnissen verwurzelt und autobiographisch gefärbt. Es resultiert gleichzeitig aus einem schmerzhaften Scheitern der Karriere als Pianist, verursacht von einer schweren Sehnenscheidenentzündung, zu der es in Rom kam. *Die Erfindung des Lebens* erzählt ergreifend davon. Der Ich-Erzähler dieses Werkes habe das Gefühl, in Rom einen steilen Weg hinauf in eine schwindelerregende Höhe gegangen und mitten auf diesem Weg abgestürzt zu sein: »Ich habe alles gegeben und alles verloren, das rede ich mir ein, und mit der Zeit erscheint mir diese Version wirklich als meine Geschichte« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 564). Die Geschichte wird von einem Happy End gekrönt, denn nach den Gesprächen mit seinem früheren Klavierlehrer beginnt Johannes, Ortheils Alter Ego, zu begreifen, dass er »[i]m Grunde […] nicht nur ein Pianist, sondern seit [s]einer Kindheit auch ein Schriftsteller« war: »Du hast gelebt wie ein Schriftsteller, und du hast gearbeitet wie ein Schriftsteller! Dein ganzes Leben war eine Erziehung zum Schreiben und ein Eintauchen in die Schrift!« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 579). So wird in der Tat der junge, hoffnungslos gescheiterte Pianist zum erfolgreichen Schriftsteller, der wieder ein Ziel hat: »ich habe eine Aufgabe, ich habe mich vom Dasein als Pianist hinübergerettet in ein Dasein als Schriftsteller…« (Ortheil, Erfindung, 2009, S. 586). In diesem Kontext lässt sich das Ortheilsche Schreiben auf zweierlei Art und Weise deuten. Es erscheint nicht als vordergründige Notlösung oder Rettungsanker, son-

dern vielmehr als Ausdruck des Glücks und der Hoffnung, dem eine »Denkbewegung« (Krause, Genießer, 2009, 30) zu Grunde liegt. Krauses Meinung nach handelt es sich bei Ortheil stets darum: »[U]m ein Preisen des Gelingens, das umso reicher orchestriert ausfällt, je mehr es dem schier unausweichlichen Scheitern abgetrotzt ist. Darum auch die große Bedeutung des Genießens in seinen Erzählwerken. Ob der Genuss sich nun als Liebesbegegnung, als exquisites Mahl, als musikalisch-theatralische Aufführung, als ›sacra conversazione‹ gleichgestimmter Seelen oder als hochgestimmtes Kunsterleben darstellt: Immer handelt es sich um ein dankbar empfundenes Strahlen vor einer Kulisse der steten Bedrohung durch das schwarze Nichts. Nach den Schicksalsschlägen, Aufschwüngen und abermaligen Rückschlägen, die dieses Leben in seiner Frühzeit rhythmisiert haben, sollte es wohl zu einem solchermaßen barocken Lebensgefühl kommen« (Krause, Genießer, 2009, S. 30).

Ortheils Auseinandersetzung mit dem Prozess des Schreibens ist vielseitig und manifestiert sich auf mehr als einer Ebene seiner kreativen Tätigkeit: einerseits als Professor für kreatives Schreiben und Kulturjournalismus, andererseits als Schriftsteller und Verfasser von poetologischen Texten, in denen er nicht selten auf das Spezifikum der Arbeit des Schriftstellers par excellence eingeht, dabei seinem Hang zum Detailfetischismus Ausdruck gebend. Gerade das genaue Studium der Welt sowie die in der Folge entstehenden Aufzeichnungen in Form von ›Notizen‹, ›Chroniken‹ und ›Tage-Büchern‹ lassen sich als Voraussetzung, ja, als eine unentbehrliche Basis für die spätere Arbeit des Schriftstellers an ›Skizzenbüchern‹ und am Romantext begreifen. Ortheil gehört dabei zu jenen Romanautoren, die mit Vorliebe mit der Hand schreiben, was sie am frühen Morgen zu tun pflegen und sich dafür eigene Räume aussuchen: Räume, in denen sie sich von der Außenwelt isoliert und geborgen fühlen – Klausen der intimen Kontemplation der Schrift.

Literatur

Die mit dem Vermerk [IZA] versehenen Veröffentlichungen sind Archivmaterialien des Innsbrucker Zeitungsarchivs zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur/IZA (Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik).

Catalani, S., Marx, F., Schöll, J. (Hrsg.), *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Göttingen 2009. Zit.: Catalani/Marx/Schöll, Kunst, 2009.

Grzywka, K., *»… als wären diese Räume mir nahe, als wären es auch meine eigenen Räume«. Studien zum Werk von Hanns-Josef Ortheil*, Warschau 2009. Zit.: Grzywka, Studien, 2009.

Gschwendtner-Wölfle, R., *»Vielseitige Freundschaft. Eine Empfehlung«*, in: Vorarlberger Nachrichten, 24.12.2009, 297, S. D5 [IZA]. Zit.: Gschwendtner-Wölfle, Vielseitige, 2009.

Krause, T., *»Der Genießer aus dem Westerwald. Eine Begegnung mit Hanns-Josef Ortheil in Wissen an der Sieg – oder die Rückkehr eines Autors zu den heimischen Wurzeln«*, in: Die Welt (Die literarische Welt), 31.10.2009, 44, S. 30 [IZA]. Zit.: Krause, Genießer, 2009.

Moritz, R., *»Mit Musik geht alles besser. Literatur: Erfindung des Lebens: Hanns-Josef Ortheil erzählt von einem Pianisten, der Schriftsteller wird«*; in: Stuttgarter Zeitung, 15.09.2009, 213, S. 26 [IZA]. Zit.: Moritz, Musik, 2009.

Ortheil, H.-J., *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, München 2005. Zit.: Ortheil, Abschied, 2005.

Ortheil, H.-J., *Blauer Weg*, München-Zürich 1996. Zit.: Ortheil, Blauer, 1996.

Ortheil, H.-J.: *Die Erfindung des Lebens. Roman*, München 2009. Zit.: Ortheil, Erfindung, 2009.

Ortheil, H.-J., *Die Moselreise. Roman eines Kindes*, München 2010. Zit.: Ortheil, Moselreise, 2010.

Ortheil, H.-J., *Das Element des Elephanten. Wie mein Schreiben begann*, München 2001. Zit.: Ortheil, Element, 2001.

Ortheil, H.-J., *Lesehunger. Ein Bücher-Menu in 12 Gängen*. [*Ästhetik des Schreibens*, Bd. 3, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil], München 2009. Zit.: Ortheil, Lesehunger, 2009.

Ortheil, H.-J., *Lo und Lu. Roman eines Vaters*, München 2003. Zit.: Ortheil, Lo, 2003.

Ortheil, H.-J., *Mein Traum von Wissen an der Sieg*, Wissen an der Sieg 2009. Zit.: Ortheil, Mein, 2009.

Ortheil, H.-J., Siblewski, K., *Wie Romane entstehen*. [*Ästhetik des Schreibens*, Bd. 2, hrsg. von H.-J. Ortheil]. München 2008. Zit.: Ortheil, Siblewski, Romane, 2008.

Schröder, J., *»Wandern und schreiben zwischen Koblenz und Trier. Deutschland: Hanns-Josef Ortheils* Moselreise *beschert uns den* Roman eines Kindes«; in: Stuttgarter Zeitung, 5.10.2010, 230, S. VII [IZA]. Zit.: Schröder, Wandern, 2010.

Die uneinholbare Fiktion – Zu den Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas und *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic

Špela Virant

Im Jahr 2006 wurde auf die Longlist für den Deutschen Buchpreis der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* des österreichischen Schriftstellers Wolf Haas aufgenommen.[1] Ein Jahr später, also 2007, schaffte es der Roman *Das bin doch ich* des österreichischen Schriftstellers Thomas Glavinic sogar auf die Shortlist für den begehrten Preis.[2] Keines der beiden Bücher wurde schließlich von der Jury ausgewählt, was jedoch nicht viel über die Qualitäten dieser Romane aussagt – die Konkurrenz ist groß, die Vorlieben der Jurymitglieder unterschiedlich – und auch nicht viel über die Position österreichischer Schriftsteller im Wettbewerb um den Deutschen Buchpreis.

Eine Tatsache lässt sich jedoch mit Sicherheit aus einer solchen Nominierung erschließen, und zwar, dass die nominierten Bücher und deren Autoren dadurch reichlich Aufmerksamkeit genießen – der Medien, der Kritiker und sogar der Leser. Zwar wurden Dichter immer schon gerne gefeiert und zum Gegenstand von (bestenfalls) Biographien, biographischen Romanen und Anekdoten, (schlimmstenfalls) von Klatsch und Tratsch gemacht, doch der Weg vom Autor, der Geschichten und Figuren erfindet, zur Figur, über die diverse Geschichten erzählt werden, war noch nie so kurz wie in der heutigen Mediengesellschaft. Interviews, Dokumentarfilme oder Internet-Seiten sind nur einige der neuen Gattungen, die den Literaturbetrieb erheitern, indem sie den Autor zur Hauptfigur machen. In diesem nicht immer amüsanten Kontext haben die erwähnten Romane von Haas und Glavinic eine Gemeinsamkeit. In beiden Romanen wird der Schriftsteller zur fiktionalen Figur. So erscheint im Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas eine Figur

1 W. Haas, *Das Wetter vor 15 Jahren*, Hamburg 2006.

2 Th. Glavinic, *Das bin doch ich*, München 2007.

mit dem Namen Wolf Haas und im Roman *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic heißt die Hauptfigur Thomas Glavinic. In beiden Romanen wird so die Fiktionalisierung des Schriftstellers, wie sie in den Medien des Literaturbetriebs stattfindet, vorweg genommen. Mit dieser Geste wird der Literaturbetrieb herausgefordert und gleichzeitig ironisiert. Die Reaktion war dementsprechend: die Herausforderung wurde angenommen, jedoch nicht mit Auszeichnungen belohnt.

Die Geste von Haas und Glavinic, ihren literarischen Figuren den eigenen Namen zu geben, mag durchaus auch ein schriftstellerischer Ulk sein, aber es hat darüber hinaus auch bestimmte literarische Hintergründe, Funktionen und Effekte, die im Folgenden an beiden Beispielen näher erörtert werden sollen.

Bin das doch ich?

Thomas Glavinic, 1972 in Graz geboren, veröffentlichte seinen ersten Roman mit dem Titel *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden* im Jahr 1998, es folgten weitere Werke, aber Berühmtheit erlangte er erst mit dem 2006 veröffentlichten Roman *Die Arbeit der Nacht*, der sowohl Kritiker als auch ein breiteres Lesepublikum schon durch die Idee faszinierte, die Geschichte eines Mannes zu erzählen, der allein auf der Welt geblieben ist. Die Faszination ging einerseits von der Tatsache aus, dass diese Idee über 400 Seiten mit einer an Kafka erinnernden Konsequenz weiter und immer weiter getrieben wird, und andererseits von der Möglichkeit, dass diese Geschichte für den Leser spannend erzählt werden kann. Dieser stellenweise wie die Innenansicht einer Psychose anmutende Roman steht im Hintergrund des ein Jahr später veröffentlichten Romans *Das bin doch ich* (2007).

Jahre vor dem Erscheinen der letztgenannten Romane stellte Helmut Gollner fest:

> Und ganz dezidiert will Glavinic Welt, nicht Ich. Die egomanische Erzählverweigerung eines Thomas Bernhard ist ihm ähnlich fremd wie Handkes

> Narzißmus, die Selbsterfahrungsabteilung der Frauenliteratur oder lyrische Introspektion überhaupt.[3]

Diese Feststellung trifft auch für die nachfolgenden Romane in gewisser Weise zu. Mehr noch, Glavinic will nicht nur Welt, sondern auch Menschen darin, oder, wie Klaus Zeyringer es formuliert: »Chez Sartre, l´enfer c´est les autres, chez Glavinic c´est l´absence des autres«.[4] Und doch geht es Glavinic auch um die Veranschaulichung psychischer Zustände und Prozesse, wobei das an einen psychotischen Schub erinnernde Getriebensein der Hauptfigur in *Die Arbeit der Nacht* den Zustand des Ich-Erzählers in *Das bin doch ich* zwar nicht zur Gänze erklären, aber doch etwas erhellen kann. Dieser Ich-Erzähler heißt nämlich Thomas Glavinic und hat gerade den Roman *Die Arbeit der Nacht* fertig geschrieben. Er wartet, dass seine Agentin einen Verlag dafür findet, er wartet auf ein Honorar, um seine immer größer werdenden Schulden zu begleichen, während sein Freund Daniel Kehlmann ihn laufend über den immer größer werdenden Erfolg seines Romans *Die Vermessung der Welt* informiert. Glavinic, der Ich-Erzähler, spricht über Freund Daniel ohne Neid, aber nicht ohne Ironie, die richtig in Schwung kommt, wenn er über andere Vertreter der Wiener Kulturszene berichtet. Die ironischen Spitzen treffen jedoch immer ihn selbst. Sein Leiden, über das er sich mit Selbstironie und Alkohol hinweg zu helfen versucht, entspringt nicht nur aus der finanziellen Misere und dem Ehrgeiz, sich in einem Kulturbetrieb zu etablieren, dessen verachtungswürdige Schwächen er durchaus wahrnimmt, obwohl es gerade dieser Ehrgeiz und der schriftstellerische Narzissmus sind, die dem Roman seinen Titel geben: »Bei *Perlentaucher* lese ich, jemand schreibt in der *Süddeutschen*, Daniel sei der beste Autor seiner Generation. Ich zucke zusammen. Das bin doch ich! Mein erster Gedanke.«[5]

Die Selbstüberschätzung, die einige Rezensenten anhand dieses Zitats bei der Figur Glavinic diagnostizieren,[6] wird gleichzeitig ironisch gebrochen, nicht nur, um den Schmerz eines literarischen Misserfolgs

---

3 H. Gollner, *»Thomas Glavinics Welt-Literatur«*, in: Literatur und Kritik, 355/356, 2001, S. 51–56, S. 52.

4 K. Zeyringer. *»Thomas Glavinic, l`art du récit«* , in: H. Haberl (Hrsg.), *Nouvelle génération – nouvelles écritures?*, Paris 2007, S. 263–280, S. 279.

5 Glavinic, *Das bin doch ich…*, S. 41.

6 Vgl. z.B. http://www.suite101.de/content/thomas-glavinic-das-bin-doch-ich-a89752; http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/659077/

abzuwehren, sondern weil schon diese Selbstüberschätzung eine Abwehrreaktion auf die schriftstellerische Krise ist, auf das Vakuum, in dem er sich befindet, nachdem er einen Roman abgeschlossen hat und die Arbeit an einem neuen noch nicht aufnehmen kann. Er wird auf das »Ich« zurückgeworfen, das während des Schreibens im Schreiben aufgehen kann, das ihm nun aber als etwas Fremdes aus dem Spiegel entgegensieht. Zwar vermeidet er, so gut es geht, den Blick in den Spiegel, gelingt ihm das jedoch nicht, so erweckt das Erblickte Unbehagen, Angst und Hypochondrie. »Was ich im Spiegel sehe, freut mich nicht.«[7]

Für den nicht schreibenden Schriftsteller, der den Blick in den Spiegel an der Badezimmerwand noch relativ oft vermeiden kann, übernehmen zunehmend auch die Medien und die Augen der Mitmenschen eine Spiegelfunktion. Der Blick ins Internet und in die Zeitung – auch wenn es die *Süddeutsche* und nicht der *Spiegel* ist – wird zur Paraphrase des Schneewittchen-Märchens: Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist der beste Dichter im ganzen Land? Die Antwort ist eindeutig, es ist »Daniel«. Aber auch »Daniel« ist mit seinem Bild in den Medien nicht glücklich:

> Na die wollen schreiben wie ich BIN! Die wollen was über mich schreiben als PERSON verstehst du als MENSCH wie ich bin wollen sie ihren Lesern vermitteln und da schreibt einer ich sei der SCHRIFTSTELLER-SCHLAKS! Also bitte bin ich schlaksig?[8]

Schlimmer als die negativen oder als negativ empfundenen Spiegelungen in den Medien sind die Urteile in den Blicken der Mitmenschen. Auch hier spielt der Text mit Klischees und bewegt sich an der Grenze zur Trivialität. Der tiefste Schlag kommt von seiner Mutter:

> Plötzlich merke ich, dass jemand über mir steht. Die Person verharrt eine Weile vor dem Sofa, dann setzt sie sich wieder zum Tisch. »Hässlich ist er schon«, höre ich meine Mutter sagen.[9]

Nicht einmal die Augen der Mutter, für die angeblich auch das hässlichste Kind schön ist, können ihm ein positives Selbstbild vorspiegeln.

Bilder narzisstischer Selbstüberschätzung dienen als Gegenpol zur Abwehr dieser negativen Selbstbilder, beide jedoch markieren die äu-

7 Glavinic, *Das bin doch ich…*, S. 62.
8 Ebd., S. 114.
9 Ebd., S. 177.

ßersten Punkte einer Pendelbewegung der zahlreichen Selbststilisierungen, die der fiktionale Thomas Glavinic an sich selbst vollführt und Figuren hervorbringt wie den gequälten Vater, den Hypochonder, das verkannte Genie, das Enfant terrible, den Kneipenhocker, Trinker und Versager. Der zeitweise arbeitsunfähige Sprachkünstler arbeitet sich am eigenen Ich ab, formt und verformt es, wobei er ähnlich verfährt wie der Schriftsteller, der aus dem Material der Sprache eine literarische Figur formt.

Das eigentliche Kunststückchen des Romans aber liegt darin, dass es Thomas Glavinic gelang, durch die Erfindung der Figur Glavinic, die ihr eigenes Ich erfindet, durch die Beschreibung des kreativen Vakuums, der schriftstellerische Krise, diese Krise zu überwinden und die Shortlist zu erreichen. Dabei kann er sich auf große Vorbilder berufen, schließlich gelang es auch Goethe, Berühmtheit zu erlangen, indem er eine literarische Figur an seiner Statt leiden und sterben ließ.

Die Wetterwette

Wolf Haas, 1960 in Maria Alm am Steinernen Meer im Bundesland Salzburg geboren, studierte Germanistik und Linguistik und schloss sein Studium mit einer Dissertation über die sprachtheoretischen Grundlagen der konkreten Poesie ab.[10] Bekannt und beliebt wurde er als Autor von Kriminalromanen, die sich nicht nur durch eine spannende und humorvolle Erzählweise auszeichnen, sondern auch durch ein hohes Sprachbewusstsein, das bereits eingehend wissenschaftlich erörtert wurde.[11] In dem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*, für den er 2006 den Wilhelm Raabe-Literaturpreis erhielt, verzichtete er zwar auf die Figur Simon Brenners und sein Kriminalisieren, nicht aber auf Spannung, Humor und Sprachreflexion.

Eine der Besonderheiten dieses Romans ist die Erzählsituation, denn es ist ein Roman ohne Erzähler im eigentlichen Sinn. Er besteht nur aus direkter Rede, es ist ein langer Dialog, der aber trotzdem als nichts

10 W. Haas, *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie*, Stuttgart 1990.

11 Vgl. S. Nindl, *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*, Berlin 2010. K. Nüchtern, *»Die »Pfürti-Pfiati«-Linie. Über Würklichkeit und Differänz bei Wolf Haas«*, in: H. Winkels (Hrsg.), *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe*, Göttingen 2007, S. 100–116.

anderes als ein Roman gelesen werden kann, und zwar nicht nur wegen der auf der Titelseite angeführten Gattungsbezeichnung. Das Buch kann als Roman gelesen werden vor allem wegen der epischen Grundstruktur. Zu einem Theaterstück fehlen ihm die dramatische Handlung, dramatische Situationen und gestische Elemente. Der Dialog hat die Form eines transkribierten Interviews, das von einer Journalistin mit einem Romanautor geführt wird, also eine in der massenmedialen Literaturvermittlung weit verbreitete Form.

Die Journalistin bleibt namenlos. Ihr Part wird immer nur mit der Abkürzung »Literaturbeilage« eingeführt und der Leser erfährt recht spät, dass sich dahinter eine Journalistin verbirgt und kein männlicher Kollege, obwohl ihre Fragen und Bemerkungen recht früh als geschlechtsspezifisch eingeordnet werden könnten. In der Diskussion über die Beschreibung eines Kusses zum Beispiel, die von der Literaturbeilage als sachlich und technokratisch empfunden wird, der Autor jedoch als romantisch und leidenschaftlich verteidigt.[12] Im Gegensatz zur Journalistin wird der interviewte Autor von Anfang an und durchgehend ohne Abkürzungen benannt: Er heißt Wolf Haas. Ausgefragt wird er über den angeblich gerade erschienenen Roman mit dem Titel »Das Wetter vor 15 Jahren«, in dem angeblich die Geschichte von Vittorio Kowalski erzählt werde. »Der Typ lebt im Ruhrgebiet und weiß von jedem einzelnen Tag der vergangenen fünfzehn Jahre das Wetter in einem österreichischen Bergdorf.«[13] Mit diesem Wissen sei er als Wettkandidat in der Sendung *Wetten, dass…?* aufgetreten und hätte so die Aufmerksamkeit des fiktiven Wolf Haas erregt. Während des fiktiven Autoreninterviews entfaltet sich vor dem Leser des realen Romans die ganze Geschichte – die ganze Liebesgeschichte – des fiktiven Romans nebst Reflexionen auf das Schreiben und Anspielungen auf den Literaturbetrieb. Der Gewinn des realen Lesers von *Das Wetter vor 15 Jahren* vor einem fiktiven Leser des fiktiven Romans mit dem gleichen Titel ist nicht nur intellektueller Natur, er kommt zusätzlich auch in den Genuss einer zweiten Liebesgeschichte, die sich allmählich zwischen dem fiktiven Wolf Haas und der »Literaturbeilage« entspinnt, bis das Aufnahmegerät ausgeschaltet und der Rest der Imagination des Lesers überlassen wird.

12 Vgl. Haas, *Das Wetter…*, S. 6ff.
13 Ebd., S. 12.

Im Gegensatz zu Glavinic stehen bei Haas die Selbststilisierung und -ironisierung des Autors nicht im Vordergrund, obwohl sie mit leichter Hand dem gesamten Text unterlegt werden. Im Vordergrund steht vielmehr das Spiel mit dem Autornamen als Bürgen für die Authentizität des Erzählten. Der fiktive Wolf Haas berichtet in dem Interview detailliert über seine Recherchen zum Roman, wie er Vittorio Kowalski zum ersten Mal im Fernsehen gesehen, wie er seinen Freund kennen gelernt hat usw. Sein Bericht macht die Romanfigur glaubwürdiger, er bürgt für den Wahrheitsgehalt des fiktiven Romans, verbindet die Wirklichkeit des fiktiven Romans mit der Wirklichkeit des Interviews, während der Name der Figur Wolf Haas diese Wirklichkeit mit der historischen Wirklichkeit des Schriftstellers Wolf Haas und der des Lesers verbindet. Zwar bleiben die drei Wirklichkeitsebenen bestehen, sie nähern sich jedoch einander an. Ihr Verhältnis ist dynamisch. Der Schriftsteller Wolf Haas erzählt durch seine Figuren, die immer mehr über den fiktiven Roman »Das Wetter vor 15 Jahren« erzählen. So entsteht der Roman im Roman. Der Schriftsteller Haas wird, indem er den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* schreibt, immer mehr auch zum Autor des fiktiven Romans, nähert sich also dem fiktiven Schriftsteller, der schon am Anfang des Buches als der Autor von »Das Wetter vor 15 Jahren« auftritt, immer mehr an, ohne ihn je einholen zu können.

In dem anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises erschienenen Aufsatz bemerkt Hubert Winkels bei einem Vergleich zwischen Raabe und Haas:

> Dass aber die selbstreflexiven Darstellungsverfahren, die permanente Verschiebung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, und die Nachrangigkeit bzw. komplette Auflösung letzterer als Tendenz, als Anliegen, ja Schreibgrund beider namhaft gemacht werden können, das offenbarte sich erst dem postrationalen Verarbeitungsprozess des Beobachters.[14]

Wenn Winkels hier auf das dynamische Verhältnis zwischen Realität und Fiktion aufmerksam macht und die Auflösung der Grenze zwischen ihnen als Anliegen, jedoch nicht als vollendete Tatsache bezeichnet, so ist Christof Hamann in seiner Aussage radikaler: »Das einzig Reale bleibt das Medium, die Sprache, und der, das zeigt der Roman ohne je-

14 H. Winkels, *»Die Haas-Raabe-Achse oder Die Kunst im Nachhinein klüger zu sein«*, in: ders. (Hrsg.), *Wolf Haas*…, , S. 7–12, S. 9f.

den Zweifel, ist nicht zu trauen.«[15] Die Unterschiedlichkeit beider Feststellungen rührt von den unterschiedlichen Beobachterpositionen her. Hamann bezieht sich auf die zwei fiktionalen Ebenen, die Ebene des fiktiven Interviews, also die erste fiktionale Ebene, und die Ebene des fiktiven Romans, die aus der Perspektive des Interviews einzige, eigentlich aber zweite fiktionale Ebene. Beide existieren jedoch nur im Medium der Sprache, in diesem Sinne also auf der gleichen Realitätsebene.

Hamann macht auf die performative Produktion des Realen aufmerksam, wobei er sich auf das Reale der ersten fiktionalen Ebene bezieht:

> Das Reale ist nicht nur […] das Banale, sondern zugleich das performativ Produzierte; denn ausschließlich im Dialog konstituiert sich nicht allein der Roman im Roman, sondern auch das dem Interview und dem literarischen Text scheinbar zugrunde liegende Reale.[16]

Diese Feststellung kann auch um eine Ebene erweitert werden, denn die Leser kennen, bevor sie zu lesen beginnen, den realen Wolf Haas zwar als den Autor von Kriminalromanen, nicht aber als den Autor des Romans *Das Wetter vor 15 Jahren*. Als solcher wird er erst performativ produziert. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität bleibt bestehen, hat jedoch eine zeitliche Dimension. Der fiktive Wolf Haas wird von Anfang an als Romanautor vorgestellt, noch bevor der Leser das fiktive Interview als Roman und den realen Wolf Haas als dessen Autor erkennen kann. In diesem Sinne wird die Realität als Effekt von Signifikanten hervorgebracht, sie folgt der Fiktion, folgt ihr nach wie das Leben bekanntlich der Kunst.

Variationen der Fiktionalisierung

Die Fiktionalisierung realer, also historisch nachweisbar existierender Personen ist kein Novum in der Literatur. Sie kann in konkreten Texten einzelner Epochen sehr unterschiedliche Funktionen haben, für die unterschiedliche Intentionen verantwortlich waren und die unterschiedlich

15 Ch. Hamann, *»Wirklich Wetter reden«*; in: H. Winkels (Hrsg.), *Wolf Haas* …, S. 72–99, S. 95.

16 Ebd. S. 94.

rezipiert worden sind. An dieser Stelle ist es unmöglich, die diversen Spielarten solcher Fiktionalisierungsprozesse genauer zu analysieren, typisieren und systematisieren, da die Vielfalt der in literarischen Figuren verbildlichten Beziehungen zwischen Literatur und Geschichte schon bei den ältesten Texten ansetzt. Darin treten Figuren auf, von denen nur vermutet werden kann, dass sie nach dem Vorbild historischer Personen geformt worden sind, wobei die literarischen Texte der Geschichte und der Archäologie bestenfalls als Hinweise auf der Suche nach wissenschaftlichen Nachweisen dienen können.

Zu erwähnen sind zwei dieser Spielarten, die für die erwähnten Romane von Haas und Glavinic von Bedeutung zu sein scheinen. Die eine findet sich in Texten wie Tagebuch, Brief oder Autobiographie, die als »halbliterarisch« bezeichnet werden können und sowohl als literarische Texte wie auch als Dokumente gelesen werden. Das in diesen Texten auftretende Ich kann in Bezug zum schreibenden Ich gesetzt werden, dieser Bezug ist von dem Schreibenden meistens gewollt und wird von dem Lesenden meistens realisiert. Aber dieses geschriebene Ich existiert, dem Zeichencharakter der Sprache entsprechend, nur im Text als Text und ist insofern fiktional, auch wenn der Text selbst als Bekenntnis verfasst ist und seinen Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsgehalt beteuert. Bei der Verschriftlichung des Ich und der damit einhergehenden Fiktionalisierung kommt es zu einer bewussten oder unbewussten, gewollten oder ungewollten Stilisierung des Ich, die jedoch genau genommen nicht als Selbststilisierung des Schreibenden bezeichnet werden dürfte, da das Selbst des Schreibenden immer außerhalb des Textes bleibt und den Stilisierungsprozess nur steuert, sich also höchstens als Spur (die sich auch als falsch erweisen kann) in ihn einschreibt.

Es ist dieses Verhältnis zwischen Dokument und Fiktion, wie es im autobiographischen Schreiben vorkommt, das Thomas Glavinic in seinem Roman spielerisch nutzt, indem er es in Einzelteile auseinanderdividiert und diese neu zusammensetzt. Der Text wird nicht als Autobiographie oder autobiographischer Roman, sondern als Roman gekennzeichnet, also eindeutig als Fiktion. Die Hauptfigur bleibt kein namenloses Ich, sondern wird distanzierend und objektivierend mit Vornamen und Namen bestückt. Der Name wird wiederholt, variiert und

verfremdet:[17] »*Klawenetsch«,*[18] »GLA-WE-NITSCH«,[19] »Glawienitsch«,[20] »Glawatschnig«,[21] »Glawischnig«,[22] »Glwntsch«.[23] Die Stilisierung wird soweit übertrieben, dass sie als solche kenntlich gemacht wird. Der Effekt dieser Vorgehensweise ist, dass nicht nach möglichen autobiographischen Elementen gefahndet werden kann, wie es der Fall wäre, wenn der fiktionale Schriftsteller im Text einen anderen Namen trüge oder ein namenloser Ich-Erzähler wäre. In Gegensatz dazu wird im Roman von Glavinic eben die Fiktionalität der Figur hervorgehoben, die in jedem autobiographischen Schreiben zwar vorkommt, aber von exhibitionistischen Wünschen des Schreibenden und den voyeuristischen Gelüsten der Lesenden allzu leicht verschleiert wird.

Wolf Haas spielt in seinem Roman mit einer anderen Variante der Verbindung zwischen fiktionaler Figur und historisch nachweisbar existierender Person, die – ähnlich wie Briefe, Tagebücher und Autobiographien von Schriftstellern – in der Literaturwissenschaft dankbar als Stoff für literaturhistorisches Geschichtenerzählen verwendet werden. Dabei geht es um die Entstehungsgeschichten literarischer Werke. Viele dieser Geschichten – von Schriftstellern selbst durch Andeutungen, Notizen und Äußerungen initiiert und von Literaturhistorikern erforscht und nachgewiesen – erzählen, wie der Autor den Stoff für sein Werk einem beiläufigen Zeitungsbericht entnahm, den er dann künstlerisch umformte und zu einer fiktionalen Geschichte entwickelte. Der Prozess, in dem aus einer oft unbedeutenden Nebenfigur der Geschichte eine Hauptfigur der Literatur wird, ist in mehrerer Hinsicht interessant. Er weist einen grundsätzlich demokratischen Impetus auf, in dem er zeigt, wie sich die für eine Epoche wichtigen kulturellen, sozialen und politischen Tendenzen an dem Schicksal einer historisch unbedeutenden Per-

17 Zusammenfassend zur dekonstruktivistischen Theorie der Eigennameneffekte vgl. Ph. Forget, *»Diskursanalyse versus Literaturwissenschaft«* [in:] J. Fohrmann, H. Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988. S. 311–330. »Schreiben kann man nur, wenn man den Eigennamen zum Gegenstand des Schreibens macht, genauer gesagt, ihn als Gegenstand des Schreibens wirken lässt, gegen ihn schreibt, in höchster Gegnerschaft und nächster Nähe zugleich.« S. 317.

18 Glavinic, *Das bin doch ich…*, S. 38.

19 Ebd., S. 97.

20 Ebd., S. 206.

21 Ebd., S. 140.

22 Ebd., S. 237.

23 Ebd., S. 157.

son besser veranschaulichen lassen als an den Schicksalen der Granden. Er hebt die Genialität des Schriftstellers hervor, der auf diese Weise verfährt. Einerseits werden seine analytischen Fähigkeiten betont, da er das für eine Epoche Wesentliche erkennen und bildhaft artikulieren kann, andererseits seine schöpferische Kraft, die aus einem unbedeutenden Zeitungsbericht, geschrieben um von heute auf morgen in Vergessenheit zu geraten, ein Kunstwerk für mindestens eine Ewigkeit zu gestalten.

Wolf Haas spielt mit derartigen Literaturentstehungsgeschichten, indem er den fiktiven Wolf Haas über die Quelle seiner Inspiration erzählen lässt, die er ebenfalls in einem Massenmedium findet, jedoch nicht in einer Zeitung, sondern in einer um einiges trivialeren Unterhaltungssendung des Fernsehens. In der Beschreibung des Eindrucks, den der ›echte‹ Vittorio bei seinem Fernsehauftritt hinterlässt, wird seine Bedeutungslosigkeit übertrieben betont.

> *Wolf Haas* […] Er war ja als Person eher unscheinbar. Also wirklich das Gegenteil von einem faszinierenden oder charismatischen Typen oder so. Ein eher blasser Typ, das muss man schon ehrlich sagen!
>
> *Literaturbeilage* Blass ist er im wahrsten Sinne des Wortes.
>
> *Wolf Haas* Ja, ein bisschen farblos. Man möchte fast sagen: Nicht einmal rote Haare hat er.[24]

Doch obwohl Vittorio so unscheinbar wirkt, wird er Wettkönig in der Sendung und erregt die Aufmerksamkeit des Schriftstellers. Beeindruckend ist er nicht als Person, sondern durch seine Wette und die Ahnung der Geschichte, die sich hinter der präsentierten Wette verbirgt. Seine Wette macht ihn dann doch zu einer schillernden Persönlichkeit des Fernsehens, für seine fünf Minuten. Seine Geschichte, die in den Roman eingeht, macht ihn jedoch zum literarischen Helden, dessen Ruhm zumindest die Länge einer Fernsehsendung überdauern sollte.

Die Fernsehsendung *Wetten, dass …?* verhält sich zum fiktiven Roman »Das Wetter vor 15 Jahren« ähnlich wie sich die Geschichtsschreibung nach Aristoteles zur Dichtung verhält, obwohl sie durch ihre Inszeniertheit und Medialität nicht weniger fiktional ist als der Roman. Die Geschichtsschreibung teilt nach Aristoteles eher das Besondere mit, während die Dichtung das Allgemeine mitteilt. So zeigt die Fernsehsendung Vittorio mit der einzelnen, besonderen Leistung der präsentierten

24 Haas, *Das Wetter…*, S. 12.

Wette und erhebt ihn kurzzeitig als etwas Besonderes aus der anonymen Masse der Medienkonsumenten, während der Roman ihn mit seiner Geschichte auf eine höhere Ebene des Allgemeinen erhebt und zeigt, »dass ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut«.[25]

In der Poetik von Aristoteles wird die Dichtung der Geschichtsschreibung gegenübergestellt. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal basiert auf der Opposition zwischen Allgemeinem und Besonderem. Dichtung vermittelt das Allgemeine, Geschichtsschreibung das Besondere. Gleichzeitig unterscheiden sie sich auch dadurch, dass die Geschichtsschreibung »das wirklich Geschehene mitteilt«, die Dichtung hingegen »was geschehen könnte«.[26] Eine Verbindung dieser zwei Unterscheidungen führt zur Schlussfolgerung, dass Fiktion – als Vermittlung von erdachtem Möglichen – das Allgemeine vermittelt und die Nicht-Fiktion – als Vermittlung von tatsächlich Geschehenem – das Besondere. Der fiktive Wolf Haas bricht in seiner Erzählung über die Entstehungsgeschichte seines ebenfalls fiktiven Romans diese Konstellation auf, indem er die Quelle des vorliterarischen Stoffes nicht in der Geschichtsschreibung, nicht in Zeitdokumenten, sondern in einer medialen Inszenierung verortet. Diese Quelle literarischer Stoffe vermittelt zwar das Besondere, sie ist jedoch nicht weniger fiktional als die Literatur selbst. Dazu ist sie auch noch fiktiv und wird von dem fiktiven Autor als Quelle für den fiktiven Roman angegeben.

Im eigenen Namen

Neben dem Spiel mit halbliterarischen und die Literatur begleitenden Texten, in denen das Verhältnis zwischen realer Person und fiktiver Figur auf die eine oder andere Weise hervorgehoben wird, ist für die hier besprochenen Romane von Haas und Glavinic die Verwendung von Namen realer Personen für literarische Figuren von zentraler Bedeutung. Eine solche Namensgebung hat in der Literatur eine lange Tradition,

25 Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982, S. 31.

26 »Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.« Ebd., S. 29.

wobei es wichtig ist, dass es um einer breiten Leserschaft bekannte Namen realer Personen geht und nicht um so deklariert unscheinbare Typen wie Vittorio Kowalski.

Die Funktion der Verwendung solcher Namen wird bereits von Aristoteles in seiner Poetik beschrieben:

> Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben. Der Grund ist, dass das Mögliche auch glaubwürdig ist; nun glauben wir von dem, was nicht wirklich geschehen ist, nicht ohne weiteres, dass es möglich sei, während im Falle des wirklich Geschehenen offenkundig ist, dass es möglich ist – es wäre ja nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.[27]

Auch in der Tragödie müssen nicht alle Namen bekannt sein, schon ein oder zwei bekannte Namen genügen, um die Glaubwürdigkeit zu erhöhen. Bis heute wird auf dieses Mittel zurückgegriffen, besonders wenn die erzählte Geschichte zur unglaubwürdigen Trivialität neigt, wobei gerne auch noch explizit darauf verwiesen wird, dass sie ›nach wahren Begebenheiten‹ entstanden ist.

Parallel zu dieser bis heute wirksamen, altbekannten Aufgabe historischer Namen in literarischen Texten wird im postmodernen Roman diese Aufgabe umgekehrt. Statt, oder genauer gesagt: neben der Aufgabe, die Glaubwürdigkeit der Dichtung zu erhöhen, bekommt die Verwendung von historisch verbürgten Namen die Aufgabe, die Glaubwürdigkeit der Geschichtsschreibung in Frage zu stellen. Das bekannteste Beispiel dafür ist eben der Name Aristoteles in Umberto Ecos Roman *Im Namen der Rose*.

In der deutschsprachigen Literatur hatte es die Postmoderne schwer, zum einen auf der theoretischen Ebene wegen der Kontroverse zwischen Habermas und Lyotard, zum anderen auf der praktischen Ebene, wo für die Literatur nach 1945 die Auseinandersetzung mit dem Holocaust im Mittelpunkt stand und die Infragestellung der Geschichtsschreibung eine Bedrohung der Ernsthaftigkeit dieser Auseinandersetzung hätte mit sich bringen können.

Die trotz generellem Misstrauen gegenüber postmodernen Textstrategien mit einigem Wohlwollen aufgenommenen und als postmodern bezeichneten Romane, die in den 1980er Jahren ihren Figuren historisch bekannte Namen verleihen, greifen zurück auf Epochen, die sich

27 Ebd., S. 31.

zeitlich genug vom Holocaust entfernen, wie Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988) oder Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983).

Die Quadratur des Kreises, also die postmoderne Verwendung historischer Namen in der Literatur und die dadurch implizierte Infragestellung der Geschichtsschreibung bei einer gleichzeitigen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die deshalb nicht weniger ernsthaft ist, gelang erst einem Autor jüdischer Herkunft, der weder im deutschsprachigen Raum geboren wurde noch in deutscher Sprache schrieb, sich aber dadurch doch einen Platz in der Geschichte der deutschsprachigen Literatur erschrieben hat. George Tabori, dieser in Budapest geborene, jüdische, in englischer Sprache schreibende deutsche Schriftsteller führt in seinem Stück *Mein Kampf* (1987, UA 1987, Übersetzung: U. Grützmacher-Tabori) die Figur Adolf Hitler vor, und zwar so, dass sie zwar an den Diktator erinnert, wie er aus der Geschichte und den Geschichten bekannt ist, aber doch als Fiktion erkennbar bleibt. Durch die Fiktionalisierung dieser traumatischen Gestalt in Taboris Stück, in dem sie sowohl lächerlich als auch dämonisch wirkt, wird die Mythologisierung von Adolf Hitler sichtbar gemacht, die durch die Geschichtsschreibung und ihre massenmediale Vermittlung stattfindet. Diese durch Fiktionalisierung erreichte Entmythologisierung von Hitler rückt das menschliche Leid, das hinter dem Mythos zu verschwinden droht, wieder in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Holocaust.

Zwei Jahrzehnte, nachdem Tabori gezeigt hat, dass postmoderne Textstrategien nicht unbedingt politisch konservativ sein müssen und dass sie die deutsche Vergangenheitsbewältigung nicht gefährden, können nicht nur Romane wie *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann oder *Der Weltensammler* (2006) von Ilija Trojanow zu Bestsellern werden, sondern auch Romane von Haas und Glavinic entstehen, die diese Schreibweisen zwar anwenden, aber sie gleichzeitig auch schon ironisieren.

Die gleichzeitige Verwendung und Ironisierung postmoderner Schreibweisen betrifft nicht nur die Verwendung von Namen, sondern zum Beispiel auch das Zitieren, wie Hubert Winkels es für den Roman von Wolf Haas bemerkt:

> Der gelegentlich die Postmoderne ausweisende Satz ›Ich zitiere, also bin ich‹ gilt hier im schöpferischen Sinne für Autor und Leser und Roman selbst, für alle wesentlichen Positionen des literarischen Spiels. Das ist ironisch im

> prozessualen Sinn, humorvoll im perspektivischen Sinne und lustig-unterhaltsam im Stimmungssinn: Bitte lesen eben![28]

Die Ironie wird deutlich im Vergleich mit dem Roman *Die Vermessung der Welt*, an dessen Verkaufserfolg im Roman sich Glavinic ständig erinnert und der ihm gewissermaßen als Folie dient. Denn während Kehlmann zwei berühmte und bedeutende Persönlichkeiten der Kulturgeschichte zu seinen Figuren macht, wählt Glavinic den Schriftsteller Glavinic, dessen Berühmtheit und Bedeutung für die westliche Zivilisation zumindest in der Entstehungszeit seines Romans eher, nun ja, bescheiden sind. Eine ähnliche Bescheidenheit ziert auch Wolf Haas.

Die Vorgehensweise ist ähnlich wie bei der Fiktionalisierung von Hitler, Humboldt und Gauß, doch zielt sie nicht auf die Dekonstruktion der *grands récits* und der großen Mythen ab, sondern setzt bei den kleinen Mythen und (Literatur-)Geschichtchen an, und zwar getreu der österreichischen Tradition bei den eigenen. Eine Art Biedermeier der Postmoderne?

Medien

Zu den neuen Utopien, die sich in der nach-modernen Zeit entwickeln, gehört die Vorstellung der Medien – besonders der digitalen Medien mit dem Internet – als Ort der Befreiung, Demokratisierung und Emanzipation, oder wenigstens als ultimatives Werkzeug zu deren Erlangung. Wenn Haas und Glavinic durch ihre Verfahren doch große Erzählungen angreifen, dann das Glücksversprechen der Medien. Und der Angriff erfolgt subversiv von innen heraus, indem sie die Funktionsweise der Medien offen legen.

Sowohl Haas als auch Glavinic waren als Werbetexter tätig, haben also ihre Erfahrungen mit dem Medienbetrieb nicht nur als Schriftsteller gemacht, also nicht nur als Medienarbeiter alter Schule. Die Werbebranche lebt von der Erfahrung, dass Medien als Vermittler von Zeichen die Realität verändern können, dass sie Realitäten als Effekt von Signifikanten entstehen lassen können. Haas und Glavinic kehren das Spiel um. Sie zeigen in ihren fiktionalen Texten, wie in den Medien Realität zur

28 Winkels, *»Die Haas-Raabe-Achse…«*, S. 8f.

Fiktion wird und wie diese auf die Realität zurückwirkt, womit sie in den realen Medien recht beachtliche Wirkungen erzielten (eine Liebesgeschichte zwischen Schriftsteller und Feuilleton).

In einer moralistisch gefärbten Sprache hieße das: Medien manipulieren Menschen, aber Menschen manipulieren die Medien. Medienkritik ist immer auch oder gar in erster Linie die Kritik am Umgang des Menschen mit den Medien. Und wenn man schon Menschen in ihrem Umgang mit Medien kritisiert, sollte man bei sich selbst beginnen. Wahrscheinlich geht es, ob gewollt oder ungewollt, gar nicht anders. Das zumindest suggeriert die Behauptung, die Thomas Glavinic in einem Interview äußerte: »Medienkritik ist immer Selbstkritik«.[29]

Literatur

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982

Forget, Ph., *»Diskursanalyse versus Literaturwissenschaft«*, in: J. Fohrmann, H. Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* Frankfurt/M. 1988, S. 311–330

Glavinic, Th., *Das bin doch ich*, München 2007

Gollner, H., *»Thomas Glavinics Welt-Literatur«*, in: Literatur und Kritik, 355/356, 2001, S. 51–56

Haas, W., *Das Wetter vor 15 Jahren*, Hamburg 2006

Hamann, Ch.: *»Wirklich Wetter reden«*, in: H. Winkels (Hrsg.), *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe*, Göttingen 2007, S. 72–99

Nindl, S., *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*, Berlin 2010

Nüchtern, K.: *»Die »Pfürti-Pfiati«-Linie. Über Würklichkeit und Differänz bei Wolf Haas«*, in: H. Winkels (Hrsg.), *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe*, Göttingen 2007, S. 100–116.

Winkels, H., *»Die Haas-Raabe-Achse oder Die Kunst im Nachhinein klüger zu sein«*, in: ders. (Hrsg.), *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe*, Göttingen 2007, S. 7–12.

Zeyringer, K., *Thomas Glavinic, l`art du récit;* in: H. Haberl (Hrsg.), *Nouvelle génération – nouvelles écritures?*, Paris 2007, S. 263–280.

29 http://www.youtube.com/watch?v=VzZWeF5x2-o.

Wo beginnt die Geschichte? Der Zerfall Jugoslawiens und Peter Handkes permanente Metalepsen

Boris Previšić

Spätestens im Ersten Weltkrieg kommt die literarische Verarbeitung von Kriegserfahrung als Einbettung in ein großes sinnstiftendes Narrativ zu einem Ende; im Vordergrund steht nicht mehr ihre Erzählung, sondern die Erzählbarkeit, nicht mehr die Frage des historischen Zusammenhangs, sondern die Frage nach der Kontingenz und des Darstellungsmodus. Kein Wunder, dass mit dem Krieg in dieser Zeit neue Erzählformen korrelieren, beispielsweise bei Robert Musil, Alfred Döblin oder sogar Ernst Jünger.[1] Doch die Realitäts(re)konstruktion ist deshalb nicht plötzlich von literarischen Vorgaben zu lösen; vielmehr orientiert sich die reine Zeugenschaft eines Primo Levi an klassischen Vorbildern wie z. B. an Dantes *Divina Commedia* – was den Augenzeugen selbst wieder in die Verzweiflung getrieben hat. Die Frage bleibt bestehen, ob sich die unfassbare Realität des Kriegs durch den Filter schon vorgefertigter Formen überhaupt fassen lässt. Bleibt die Literatur nicht in ihrem intertextuellen Käfig gefangen?

Der jüngste Krieg in Europa, der jugoslawische Zerfall, hat diese Frage nach der Erzählbarkeit auf eine ungeahnte Weise reaktiviert. Obwohl zunächst das Bildmedium ins Kreuzfeuer der Kritik geraten musste, hat sich spätestens seit der Polemik um Peter Handkes *Winterliche Reise* und um dessen politische Haltung die Frage nach dem Erzählen über den Krieg wieder im literarischen Feld artikuliert. Mit den in diesem Band behandelten spezifischen literarischen Verfahren von Autopoetologisierung, Virtualisierung, Metamedialisierung, Kybernetisierung und Fiktionalisierung provoziert Handke weiterhin – gewissermaßen durch Ausweitung seiner Kampfzone diesseits von *Publikumsbeschimpfung* (1966) und *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972). Gerade die

1 N. Borissova, S.K. Frank, A. Kraft (Hrsg.), *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts,* Bielefeld 2009.

Poetisierung und Selbstreflexion literarischer Verfahren trägt am meisten zur Irritation sowohl über die Person Handke wie über sein Werk bei. Sonderbarerweise trifft er damit den Nerv der Zeit am meisten. Gerade in dem Moment, in dem sich Literatur in seiner systemischen Autopoetizität scheinbar von ihrer Referenz, von einer angeblichen Realität, löst, schreibt sie sich in einer sonderbaren Gegenbewegung umso mehr in sie ein.

Um diesen scheinbar paradoxen Befund nachvollziehbar zu machen, sind theoretische Überlegungen anzustellen, die ins Zentrum der Narratologie Genettes vordringen. So soll anhand eines Augenzeugenberichts aus dem jüngsten Krieg zunächst veranschaulicht werden, wie auf literarische Muster zurückgegriffen wurde: Intertextualität mit politischen schwerwiegenden Konsequenzen (1). Zudem braucht nur kurz skizziert zu werden, in welchem diskursiv-zeithistorischen Kontext sich die Polemik um Handke formiert (2), um der Titel gebenden Frage nachzugehen, wo genau – gerade auch unter narratologischen Gesichtspunkten – die klare Abgrenzung zwischen geschichtlichem Ereignis und literarischer Fiktionalisierung versagen muss (3) und wie Handke dieser literaturtheoretischen Rigidität poetologischen Mehrwert abgewinnt (4).

I.

Es gibt zahlreiche Überlebensberichte und -zeugnisse aus dem jüngsten Krieg; einzig ihre Heterogenität ist ihr gemeinsames Merkmal. Relativ schnell und bereits während des Kriegs oder kurz danach wurden insbesondere im deutschen Sprachraum literarisch anspruchsvollere Tagebücher rezipiert, so beispielsweise Dževad Karahasans *Tagebuch der Aussiedelung*[2] oder Miljenko Jergovićs *Sarajevo Marlboro*[3]. Am einschlägigsten stellt sich aber ein Zufallsfund heraus, *Dnevnik s Pala [Das Tagebuch aus Pale]* von Mladen Vuksanović, welches ins Deutsche übersetzt und mit dem intertextuell einschlägigen und medienwirksamen Untertitel »Im

2 D. Karahasan, *Tagebuch der Aussiedlung*, Klagenfurt/Celovec 1993.

3 M. Jergović, *Sarajevski Marlboro*, Zagreb 1994. / *Sarajevo Marlboro. Erzählungen*, mit einem Text von C. Magris. Aus dem Kroatischen von K.D. Olof. Wien-Bozen 1996.

Herzen der Finsternis« samt einem Vorwort von Joschka Fischer 1997 erscheint.[4]

Der Journalist Vuksanović verschreibt sich ganz der ›Realität‹, denn »[w]enn der Tag des Richtens kommt, werde ich Zeuge sein«.[5] Hier gebe der »Zeuge aus Pale« »eine klare Antwort – präzise und nachprüfbar«, indem er die mit Konsequenz durchgeführte Politik der ethnischen Säuberung beschreibt, die schließlich im Genozid in Srebrenica mündet,[6] ja, sich sogar noch im Kosovo fortsetzt, wie Vuksanović selber erahnt. Entsprechend wird sein Tagebuch in Deutschland von höchster Stelle rezipiert; ein Jahr, bevor Joschka Fischer das Bundesministerium des Auswärtigen übernimmt, verfasst er das Vorwort, in dem er den Hauptstrang seiner Argumentation bereits vorformuliert, welche er zur späteren Rechtfertigung des NATO-Einsatzes gegen Serbien – der ersten militärischen Intervention Deutschlands im Ausland nach dem Zweiten Weltkrieg – nicht müde zu wiederholen wird, vor allem gegenüber den Kritikern aus seinen eigenen Reihen.[7]

Joschka Fischers Vorwort hebt hauptsächlich zwei Punkte hervor: Erstens parallelisiert er das totalitäre serbische Regime der 90er Jahre mit Nazideutschland, zweitens weist er ihm unmissverständlich die Schuld am jugoslawischen Zerfallskrieg zu und etikettiert ihn als »Faschismus«. So bezeichnet Fischer einerseits Vuksanović als den »Klemperer des ausgehenden 20. Jahrhunderts«: »[Ihre Bücher] handeln vom selben Thema, nämlich von der Erfahrung und dem Erlebnis des Einbruchs von Faschismus, Diskriminierung, Ausgrenzung und Deportation […].«[8] An dieser Stelle macht er das Moment deutscher Verantwortung stark: »Der serbische Faschismus marschierte nach historisch bewährten Vorbildern.«[9] Die historische Klammer könnte nicht expliziter ausformuliert werden.

---

4 M. Vuksanović, *Pale – Im Herzen der Finsternis. Tagebuch 5.4.-15.7.1992*. Aus dem Serbokroatischen von D. I. Olof. Mit einem Vorwort von J. Fischer und einer Nachbemerkung von R. Arens und Ch. Schlötzer-Scotland, Wien-Bozen 1997 / *Dnevnik s Pala*, Zagreb 1996.

5 Ebd., S. 36.

6 R. Arens, Ch. Schlötzer-Scotland, *»Es war also absehbar – Dreieinhalb entscheidende Monate«* [in:] Vuksanović, *Pale…*, S. 143–148, S. 145f.

7 »[Vuksanović] Tagebuch sollte der deutschen Linken […] auch zur notwendigen Gewissensforschung über ihr eigenes Versagen dienen.« J. Fischer, *»Es begann im April«,* in: Vuksanović: *Pale…*, S. 7–12, S. 12.

8 Ebd., S. 7.

9 Ebd., S. 9.

Dass Joschka Fischer mit diesem Tagebuch den Beleg seiner zukünftigen Politik in den Händen hält, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass hier nicht ein allwissender Augenzeuge auftritt, der die Welt erklärt, sondern jemand, der in Pale immer wieder seiner Unkenntnis und seiner Naivität Ausdruck verleiht – wegen seiner Isolation im Machtzentrum der serbischen Kriegsmaschinerie gegen Sarajevo.

Damit deckt sich seine subjektive Erfahrung mit derjenigen des – auch deutschsprachigen – Rezipienten, der ebenso von diesem Krieg überrascht worden ist. Andererseits rekurriert Vuksanović auf bekannte literarische Zeugnisse, um seine eigene Situation zu veranschaulichen. Damit appelliert er an ein kollektives Gedächtnis, das die Wirklichkeit durch die Brille der Literarizität für den Außenstehenden noch plastischer macht. Den Hauptreferenzpunkt und die gleichsam intertextuelle Folie des Zeugnisses rahmt *Der Proceß.* Entsprechend aktualisiert das Tagebuch, um die Isolation des Augenzeugen in seinem Haus im militarisierten Pale zu beschreiben, gleich zu Beginn den Aphorismus Kafkas »Ein Käfig ging sich einen Vogel suchen«,[10] um auf die Literatur auf dem eigenen Nachttischchen zu verweisen, im Speziellen auf Günther Anders' *Kafka, pro und contra*[11], in der serbokroatischen Übersetzung von Ivan Foht. Hier verdichtet sich Vuksanović Situation in der Anverwandlung von Josef K.s Perspektive: »Ich glaube an ein Bild Kafkas, das ungefähr so zusammengefasst werden kann: ›Ich saß in einem Wirtshaus als zwei Uniformierte hereinstürzten und zu mir sagten, ich solle zu ihnen kommen. Aber ich bin Zivilist und ein freier Mann, antwortete ich. Gerade darum, sagten sie und nahmen mich mit.‹«[12] Wenn die Wirtshausszene durchwegs von Kafka stammen könnte, so appliziert Vuksanović die kafkaeske Szene auf seine Situation, in welcher »Zivilisten«, welche sich immer noch gegen die Ethnisierung und Militarisierung der Gesellschaft wehren, den »Uniformierten« gegenüberstehen.

10 Ebd., S. 15.

11 G. Anders, *Kafka, pro und contra, die Prozessunterlagen*, München 1951.

12 Vuksanović, *Pale…*, S. 16: »Vjerujem jednoj Kafkinoj rečenici [kursiv: B.P.] koja otprilike glasi: ›Sjedio sam u gostionici, kad banuše dvojica uniformisanih ljudi i rekoše mi da pođem sa njima. Ali ja sam civil i slobodan sam, odgovorih. Baš zato – rekoše i povedoše me.‹« Der Originaltext hebt zusätzlich die Sprachlichkeit hervor, er spricht nicht von einem »Bild« – wie in der Übersetzung –, sondern von »einem Satz«, der natürlich in diesem Zusammenhang widersprüchlich ist; darum die deutsche Anpassung. Zudem spricht er hier nicht auf eine Szene im Roman Der Proceß an; es geht hier um Kafkas unvollendeten Roman Der Verschollene, den Max Brod unter dem Titel Amerika 1927 herausgab.

Ebenso deutlich zeigt er den Riss, der durch die Gesellschaft geht, mit Bezugnahme auf *Das Schloss,* als bereits ›übergelaufene‹ Journalisten versuchen, ihn davon zu überzeugen, beim neuen nationalistischen Fernsehkanal in Pale zu arbeiten – gegen gute Entlohnung wohlverstanden. Er lehnt mit der Begründung ab, er sei – was er ein paar Mal formuliert und worauf Joschka Fischer explizit Bezug nimmt – »kein nationaler, sondern ein professioneller Journalist«. Damit riskiert er sein Leben; gleichzeitig erinnert er sich »an einen Satz aus Kafkas Schloss: ›Sie sind nicht aus dem Schloss, Sie sind aus dem Dorfe, Sie sind nichts.‹«[13] Eine letzte Kafka-Anspielung findet sich später, wenn der Tagebuchverfasser seinen Gemütszustand beschreibt: »Wie ein Hund habe ich mich in der Kaminecke zusammengerollt und höre Bachs Fugen. ›Wie ein Hund!‹ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.«[14] Die Kombination der erbauenden Bach-Fugen mit der brutalen Schlusspassage aus dem Roman *Der Proceß*[15]ist als Paraphrase des seelischen Zustands für einen deutschen Bildungsbürger wie Joschka Fischer (trotz oder gerade wegen seiner Vergangenheit) wohl kaum besser nachvollziehbar.[16] Die Erfahrung des Augenzeugen tritt so in eine eigentümliche Kongruenz mit der Erfahrung des Rezipienten. Die literarische Unterfütterung, welche sowohl der Würde wie der Erzählweise des Vom-Tod-Bedrohten und Knapp-Überlebenden eine Struktur verleiht, tritt in eine – sicherlich nicht beabsichtigte, da die Publikation des Tagebuchs überhaupt nicht geplant war – Korrespondenz mit einem spezifischen Lesepublikum.

Die Literatur hinterlässt so eine doppelte Realität, welche dem rein historischen Faktum weitaus überlegen ist und entsprechende Wirkungsmächtigkeit außerhalb ihrer literarisch-systemischen Grenze entfalten kann. Der kybernetische Akt, in dem sich in der intertextuellen Bezugnahme das Geschriebene seines Geschrieben-Seins versichert, ist demnach nicht einfach autopoetologisch zu verstehen. Vielmehr impliziert eine erste transzendierende Bewegung, in welcher sich die Zeugenschaft des Tagebuchs seiner Literarizität versichert, eine zweite, welche nicht nur die absurde Realität beschreibt, sondern auch realpolitische

13 Vuksanović, *Pale…*, S. 21.

14 Ebd., S. 47.

15 Franz Kafka: *Der Proceß*. Roman, Originalfassung, Frankfurt/Main 2008, S. 241.

16 Der Bezug zum deutschen Publikum wird insofern verstärkt, als dass der Augenzeuge neu von »unserer Berliner Mauer« spricht, die zwischen Pale und Sarajevo aufgerichtet worden und durch die kaum mehr ein Durchkommen ist. Vuksanović, *Pale…*, S. 22.

Implikationen provoziert. Das Literarische wird so gleichsam zum Verständigungscode über die funktionalen Grenzen der Gesellschaft hinweg – vom Journalisten Mladen Vuksanović zum Politiker Joschka Fischer.

II.

Auf der anderen Seite gerät die Kriegsberichterstattung aus Kroatien ab 1991 und aus Bosnien-Herzegowina ab 1992 bis 1995 unter dem ökonomischen Druck der Einschaltquote in den Strudel von Echtzeitreportagen. Nach den meist virtuellen und zensierten Bildern aus dem Zweiten Golfkrieg, von der ›Operation Desert Storm‹ 1991, präsentiert sich der Jugoslawienzerfall als das pure Gegenteil in seiner Medialisierung: Die nackte Gewalt dringt mit aller Wucht ihrer Bilder in die Stuben Europas. Doch sehr bald beginnen sich Abwehrmechanismen abzuzeichnen; nicht dass auf einmal die Bilder zensiert würden, vielmehr wird »das Ereignis von seiner Referenz abgekoppelt« und es kommt zu einer »Entsemantisierung« der Information und Suspendierung der Aktualität. Es interessiert nicht mehr die Faktualität – da sie in der Wahrnehmung Außenstehender entweder über- oder unterkomplex erscheint –, vielmehr die Verfasstheit der journalistischen Produkte selber. Die Erklärungsmuster zielen meist auf die mediale Vermittlung; bevor überhaupt wahrgenommen wird, was geschieht, wird bereits diskutiert, wie und warum das kriegerische Ereignis, Täter und Opfer, so und nicht anders dargestellt werden. Die Story verlangt nach der Story hinter der Story.[17]

Um eine solche Medialisierung zu thematisieren und den Blick auf die erschütternde Tragik der Kriegsopfer zu lenken, inszeniert Susan Sontag 1993 Samuel Becketts *Warten auf Godot* in Sarajevo.[18] Der performative Akt sollte den Zusammenhang zwischen Medium und dem Medialisierten wieder herstellen, indem das »persönliche Doku-Drama in der unmittelbaren (immediaten) und zugleich vermittelten (mediati-

17 T. Zimmermann, *»Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges«*, in: O. Ruf (Hrsg.), *Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion*, Würzburg 2009, S. 137–158, S. 143.

18 Vgl. dazu S. Sontag, *»Godot in Sarajevo. Eine Theaterinszenierung unter dem Belagerungszustand«* [in:] Lettre International 23 (1993), S. 4–9.

sierten) ›Echtzeit‹« rezipiert wird.[19] Die narzisstische Selbstbeschäftigung amerikanischer und westeuropäischer Intellektueller auf der Folie des Bosnienkriegs soll damit zumindest problematisiert, wenn nicht zum Vorschein gebracht werden. Jean Baudrillard reagiert auf dieses Ansinnen mit der scharfen Erwiderung, Sontag suche im Krieg nur die Wirklichkeit auf, welche ihr im Westen angeblich verloren gegangen sei. Dabei bediene sie sich nur eines kriegerischen und blutigen Realitätsarsenals – der hyperrealen Hölle außerhalb eines geschichtlichen Kontexts.[20] Der Jugoslawien-Krieg degeneriert so zum sekundären Kampffeld zwischen Vertretern einer sogenannten ›Moderne‹ und solchen einer sogenannten ›Postmoderne‹. Auch wenn die Etikettierung zu pauschal ausfallen mag, so stehen Sontag und Baudrillard jeweils paradigmatisch für zwei Haltungen, die Peter Handke auf paradoxale Weise verbindet.

Einerseits setzt Handke in seiner *Winterlichen Reise* (1996) die Suche nach seiner poetologischen Wirklichkeit in Serbien fort, welche er seit seinem *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (1991) in Slowenien verloren sieht. Andererseits kritisiert er die mediale Vermittlung des Kroatien- und Bosnienkriegs und traut sich, nicht das größte Massaker von Srebrenica im Sommer 1995 zu leugnen – wie ihm das zum Teil mit Anspielung auf die Drina-Szene unterstellt wird – sondern einige Fakten zu bezweifeln, die sich zum Teil erst in einer späteren Aufarbeitungsphase erhärtet haben – so beispielsweise die Beschießung des Markale-Markts von Sarajevo am 5. Februar 1994 durch die serbischen Besatzer.[21]

Fragt man nach der deutschsprachigen Rezeption des jüngsten Jugoslawienzerfalls, so figuriert Peter Handkes Œuvre zweifellos an erster Stelle, obwohl sein polemischer Ton mehr zur Verwirrung als zur

19 Zimmermann, *»Medien….«*, S. 147.

20 J. Baudrillard, *»Kein Mitleid mit Sarajevo«,* in: Lettre International 31 (1995), S. 91f.

21 P. Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Frankfurt/Main 1996, S. 47. Vgl. dazu im Report of the Secretary-General pursuant to General Assembly resolution 53/35. The fall of Srebrenica Kapitel IV.D »Markale massacre and disagreements on the use of air power, S. 31f. Hier wird deutlich, dass der UNPROFOR-Kommandierende die Behauptung, der Handke aufsitzt – der große Anschlag auf bosnische Zivilisten, der 68 Todesopfer forderte, sei von Seiten der Stadtverteidigung selbst verübt worden, um die internationale Öffentlichkeit zu entrüsten und einen Luftschlag durch die NATO gegen die serbischen Besatzer zu provozieren – als taktisches Argument gebraucht, um die bosnische Seite zum Einlenken für eine »entmilitarisierte Zone« zu zwingen. Erst 1998 wird dieser Anschlag eindeutig auf serbische Urheberschaft zurückgeführt. Der UNO-Bericht verweist auf Michael Rose, *Fighting for Peace*. London 1998, S. 43–46.

Klärung oder gar Aufarbeitung der kriegerischen Ereignisse beigetragen hat. Gerade weil aber einer der bedeutendsten zeitgenössischen Autoren mit seinem politischen Engagement für Serbien zu so vielen hinlänglich bekannten Auseinandersetzungen weit über das Feuilleton hinaus beigetragen hat, weil seine literarische Produktion zu diesem Thema weiter anhält und weil er die Literaturwissenschaft in seinem Verwirrspiel von Genres und öffentlichen Äußerungen zeitweise sogar in eine Hilflosigkeit treibt, welche nur noch den literarischen Aspekt betrachtet, muss ihm in Bezug auf die poetologische Konstanz besondere Beachtung geschenkt werden. Im Rückblick erweist sich die *Winterliche Reise* zwar noch gar nicht als das radikalste Produkt der Polemik und Parteinahme;[22] doch markiert dieser hybride Text zwischen polemischer Medienkritik (im ersten und vierten Teil) und Reisebericht (im zweiten und dritten Teil) in der öffentlichen Wahrnehmung den endgültigen Wendepunkt zum politischen Autoren, obwohl schon frühere Texte dieselbe Poetologie transportieren.

Obwohl der Literaturbetrieb einerseits das Phänomen des politischen Handke zu bedienen weiß und dadurch in eigener Sache für Publizität sorgt, andererseits der Autor selbst wieder in außer- und semiliterarischen Erzeugnissen diese Eigendynamik zwischen politischer und literarischer Polarisierungen ausnutzt, muss nicht nach der *political correctness* Handkes gefragt werden; diese geht ihm sowieso ab, wenn er beispielsweise Serbien bereist – den Staat von Slobodan Milošević, der für die Kriege hauptverantwortlich ist – anstatt den Kriegsschauplatz Bosnien, was zum Hauptkritikpunkt an der *Winterlichen Reise* wurde.[23] Die Positionierung im literarisch-politischen Feld ist weitestgehend bestimmt durch die Poetologie des Autors, welche die systemischen Grenzen zwischen Literatur, Literaturvermittlung, Politik und Geschichtswissenschaft und somit auch die literarisch-narratologische Selbstdefinition hinterfragt und hintergeht.

---

22 Noch deutlicher ergreift Handke im Essay *»Unter Tränen fragend«* (2000) für Serbien Partei. Die fragende Polyphonie, welche in der Winterlichen Reise noch durchwegs den Text durchzieht, reduziert sich hier auf einen ›Augenzeugenbericht‹, der die Opferrolle Serbiens unter der NATO-Bombardierung exponiert – ohne den Zusammenhang mit der repressiven Rolle des Milošević-Regimes in Kosovo herzustellen.

23 Einschlägig in der Handke-Kritik erweist sich immer noch die Sammlung von T. Zülch (Hrsg.), *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit. 16 Antworten auf Peter Handkes Winterreise nach Serbien*, Göttingen 1996.

Auch wenn gewisse Kontinuitäten das ganze Werk Handkes durchziehen – so sein Spürsinn für Provokation oder das Faible, seine Biographie zu recyclieren und zu fiktionalisieren –, so verorte ich den poetologischen Wendepunkt – im Unterschied zum politischen – deutlich früher: nämlich in seiner *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), die zu diesem Zeitpunkt politisch zwar noch folgenlos ist, aber einen Erzähler erzeugt, der in seinem Bezeugen die narratologisch definierte Distanz zwischen diegetischem Erzähler und extradiegetischem Autor verwischt und so ein homologisches Zusammenfallen zweier definitorisch unterschiedener Instanzen provoziert.[24] »Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu«, heißt es zu Beginn dieses poetologischen Essays, in dem der Autor zu einer neuen wirklichkeitsschaffenden Literatur à la Cézanne findet.[25] Der Bericht von der poetologischen Wandlung liest sich immer selbst; das erlebende und erzählende Ich unterscheiden sich immer noch, stehen aber in direkter gegenseitiger Abhängigkeit. Das Ich besteht zugleich aus dem *Autor* Handke, der von seiner poetisierenden Realität der Sainte-Victoire berichtet, aus dem Ich-*Erzähler,* der überhaupt die Instanz bildet, von der ausgehend das Erlebnis literarisiert werden kann, und aus der *Figur,* welche Subjekt im eigentlichen Sinn seiner Naturerkenntnis und -hinwendung ist.

Der autopoetologische Essay nistet sich ein auf der Nahtstelle zwischen Wirklichkeitsbezug, ja, Wirklichkeitsschaffung, und medialer Reflexion der Schrift und des Schriftstellers. Wenn Handke sechs Jahre später im Roman *Die Wiederholung* diese literarische Wirklichkeit im Slowenien als pars pro toto für den multikulturellen Raum Jugoslawien konkretisiert, überlässt er der figuralen Rede des Ich-Erzählers Kobal zwar das Zepter.[26] Doch gleichzeitig verweist gerade die externalisierte Figurenkonstellation unter dem Vorzeichen der Metapher (der intradiegetische slowenische Vater übernimmt die Funktion der biographischen Mutter Handkes und die deutsche Mutter diejenige des biographischen

24 Genau dieses Schreiben eines bezeugenden Ich-Erzählers, das mit dem Autor zusammenfällt, bildet den Grundstock der kritischen Essays zum Zerfall Jugoslawiens. Dazu gehören bisher *»Noch einmal für Thukydides«* (1990), *»Abschied des Träumers vom Neunten Land«* (1991), *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996), *»Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise«* (1996) *»Unter Tränen fragend«* (2000), *»Rund ums Große Tribunal«* (2003), *»Die Tablas von Daimiel«* (2005) sowie *Die Kuckucke von Velika Hoča* (2009).

25 P. Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/Main 1980, S. 9.

26 P. Handke, *Die Wiederholung*, Frankfurt/Main 1986.

Vaters bzw. der biographischen Väter) und der Metonymie (der Bruder Gregor entspricht dem biographisch verbürgten Onkel, der in Slowenien Obstbau gelernt hat) auf den engen autobiographischen Bezug Handkes. Mit anderen Worten: Autoreflexion ist nicht möglich ohne Auto-Biographie, ohne sich selber zu erschreiben.

Die Gegensätze zwischen Sprach- und Medienkritik auf der einen Seite (der so genannten Postmoderne) und der dadurch entstehenden Gefahr von Realitätsverlust auf der anderen Seite (welche die so genannte Moderne in den Anschlag bringt) begegnet Handke mit seiner eigenen Poetologie, bevor der Konflikt zwischen den beiden Konfliktparteien überhaupt ausbricht. Die Provokation Handkes liegt darin begründet, dass sein neu geschaffener poetologischer Raum einem realpolitischen entspricht, der von der Dynamik der Geschichte eingeholt wird. Umso mehr rücken narratologische Aspekte in den Vordergrund, welche die Durchlässigkeit zwischen historischer Realität und diegetischer Abkapselung eher affirmieren als negieren.

III.

Warum *muss* die Abgrenzung zwischen geschichtlichem Ereignis und literarischer Fiktionalisierung versagen? Um diese Frage zu beantworten, ist der Bezug zu jenem literaturtheoretischen Gebilde herzustellen, welches die narratologische Kategorisierung von Autor und Erzähler und die Unterscheidung zwischen extradiegetischem und intradiegetischem Handlungs- und Reflexionsarsenal am genauesten vornimmt: der Bezug zu Gérard Genettes *Figures III*. Gerade an denjenigen Orten, an denen Genette meint, klare abgrenzbare Kategorien zu schaffen, schafft er Widersprüche. Mit anderen Worten, die haarscharfe Definition fördert die Bruchstellen zwischen Welt und Fiktion am deutlichsten zu Tage. Die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, zwischen innerliterarischer und außerliterarischer Welt definiert sich erst aus dem literarischen Faktum, dass innerhalb eines Werkes erzählte Figuren wieder erzählen können. Die Duplizierung des primären Erzählakts innerhalb einer Erzählung erzeugt eine Abgrenzung zwischen »récit premier« (Erzählung ersten Grades) und »récit second« (Erzählung zweiten Grades). Da die Erzählinstanz, welche das »récit second« reproduziert, sich auf der Ebene

der Erzählung ersten Grades bewegt, spricht Genette von einer »instance narrative diégétique«. Daraus folgert er, dass der »récit premier« nur von einer »instance narrative extradiégétique« ausgehen könne, und unterstreicht die diegetische Exterritorialisierung der primären Erzählinstanz mit einer eher hilflos erscheinenden Geste des Festhalten-Wollens, des Insistierens: »Insistons sur le fait que le caractère éventuellement fictif de l'instance première ne modifie pas plus cette situation que le caractère éventuellement ›réel‹ […].«[27]

In diesem Kontext verweist Genette auf sogenannte ›Autorfiktionen‹ wie diejenige des Marquis de Renoncour in Prévosts *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* oder die fiktionalisierte Erzählung der eigenen Erlebnisse in und von *Robinson Crusoe*, »Written by Himself«. Als solche seien die fiktionalisierten Autoren auf derselben extradiegetischen Erzählebene wie der Leser, »et comme tels ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi.«[28] Das extradiegetische Feld scheint groß zu sein; das gängige Modell Autor-Leser vs. narrateur-narrataire, welches die Erzählrahmung strikt einhält, wird an dieser Stelle aufgebrochen. Der fiktive Erzähler siedelt sich auf demselben diegetischen (nach Genette auf dem extradiegetischen) Niveau an wie der Leser in der außerliterarischen Wirklichkeit. Die Frage stellt sich: Wann und wo beginnt denn die Fiktion, wo und wann die Geschichte? Entweder positioniert man – wie Genette – die Autorfiktion außerhalb des Erzählrahmens und kommt zu einer Strukturparallele zwischen Leser und extradiegetischem Erzähler; oder aber man ›gemeindet‹ gewissermaßen die Autorfiktion als Erzähler diegetisch ›ein‹ und handelt sich aber damit das Problem ein, dass man – dem narrateur-narrataire-Modell entsprechend – auf der Erzählebene eine zusätzliche Leserfunktion einfügen muss, welche in einem paradoxen extra-intradiegetischen Zwischenraum anzusiedeln wäre. Unabhängig davon, welches Prozedere man wählt, kommt man nicht umhin, den Leser zu fiktionalisieren, indem man ihn zum Werk gehörig erklärt, oder aber – gegen die Autorintention (so problematisch der Begriff auch sein mag, so adäquat scheint er an diese Stelle zu passen) – der ›Autorfiktion‹ die Fiktionalität abspricht.

Genette versucht in der Folge, in einem Parforceakt die Grenze zwischen »historischer Existenz« und »extradiegetischer Erzählinstanz« wie-

27 G. Genette: *Figures III*, Parisuil 1972, S. 239.
28 Ebd., S. 239f.

der neu zu ziehen, indem er an die eigene Leseerfahrung appelliert: »On ne confondra pas le caractère extradiégétique avec l'existence historique réelle, ni le caractère diégétique […] avec la fiction.« Sobald etwas erzählt ist, bedeutet das noch nicht, dass es fiktiv sein muss. So – und diese Stelle ist uns wohlbekannt – würden beispielsweise in Prousts *Recherche* der fingierte Ort Balbec und der reale Ort Paris auf demselben Erzählniveau behandelt. Und wir selber seien täglich ›Erzählobjekte‹, ja ›Romanhelden‹ – »et nous sommes tous les jours objets de récit, sinon héros de roman«.[29] Offenbar gibt es – nach Genette – eine Instanz des Rezipienten, welche unabhängig von der diegetischen Grenze zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann. Doch genau dieses Argument täuscht darüber hinweg, dass die Frage nach der Position der extradiegetischen Erzählinstanz innerhalb oder außerhalb des literarischen Werks nicht so einfach beantwortet werden kann. Genette bleiben zwei Möglichkeiten: Erstens kann er in einem weiteren definitorischen Akt der »narration extradiégétique« die Zugehörigkeit zum literarischen Werk zumindest teilweise absprechen, was er anhand der Einleitung zum *Werther* durch den Herausgeber Goethe zu belegen versucht (obwohl dort kein Goethe signiert und – parallel zu Prévost und Defoe – von einer ›Herausgeberfiktion‹ gesprochen werden muss). Zweitens versucht er im Analogieverfahren die Kategorie der Extradiegese aus der Grenze zwischen Rahmen- und deren Binnenerzählung des »récit métadiégétique« zu erklären.

Die Metalepse, der Verstoß gegen diese Grenze, »[t]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique […], ou inversement«, produziere einen Skurrilitätseffekt;[30] die Beispiele dafür sind zahlreich, ihre Autoren wie Sterne, Diderot etc. bekannt. Ein solcher Effekt sei letztlich der Beweis für diese Grenze: »Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir […].« Diese Beobachtung veranlasst Genette zu einem weiteren definitorischen Akt, zur Unterscheidung zwischen »zwei Welten«, der erzählenden und erzählten Welt – »deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte«. Damit vollführt er eine logische Volte der Wiederholung, eine petitio principii, indem er lediglich die erste Festlegung der Unterscheidung des Diegetischen (der erzählten Welt) vom Extradiegetischen (der erzählenden Welt) wiederholt. Und

29 Ebd., S. 240.
30 Ebd., S. 244.

dennoch bleibt unklar, warum gerade die Metalepse zum Standardrepertoire der Literatur gehört. Steht der Regelbruch für die Regel oder nicht vielmehr für das Potential, einerseits Wirklichkeit durch eine ›Diegetisierung‹ zu fiktionalisieren, andererseits die Fiktion durch eine ›Extradiegetisierung‹ Wirklichkeit werden zu lassen? Die Metalepse bringt gerade in der Kontextualisierung Genettes die systemischen Eingrenzungen durcheinander, woraus sich der Narratologe zu folgern veranlasst fühlt: »Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être à quelque récit.« [31]

Die Literatur bringt gegen ihre theoretischen Bändigungsversuche ihre eigenen Mittel auf, insbesondere die Literatur, welche Genettes eigentliches pièce de résistance darstellt: Prousts *Recherche.* Denn fragt man nach der Grenze zwischen diegetischem und extradiegetischem Raum, so stösst man unweigerlich auf die Figur, auf die literarische Person (»personne«), die zugleich Gegenstand der Erzählung sein kann wie auch selbst erzählen und/oder ausserhalb stehen kann. Je nach Funktionszuweisung ändert ihre Bezeichnung; sie bewegt sich aber grundsätzlich im Dreieck »héros-narrateur-auteur«, um die Nomenklatura aufzugreifen, welche auf die zentrale Person Prousts, nämlich auf Marcel, zutrifft. Im biographischen Zusammenhang des Autors handelt es sich um dessen Vornamen, in der Erzählung von Jean Santeuil um eine Figur (bzw. den Helden) und in der Ich-Erzählung um den Erzähler selbst. Der Unterschied zwischen Erzähler und Autor, zwischen einer innerliterarischen und literarischen Funktion, ist nur noch ein gradueller. Bereits in der Zuordnung innerhalb des Schemas der Hetero-Homodiegese kombiniert mit der problematischen extra-intradiegetischen Position kommt deutlich zum Ausdruck, dass beispielsweise der Autor Homer (in hetero-extradiegetischer Erzählposition) auf derselben Ebene wie der Erzähler Marcel (in homo-extradiegetischer Erzählposition) behandelt wird.[32]

Offensichtlich nimmt Genette auch hin, dass das Extradiegetische sowohl diegetisch wie auch nicht-diegetisch sein kann, sich sowohl außerhalb wie innerhalb des literarischen Kunstwerks befinden kann. Er

31 Ebd., S. 245.
32 Ebd., S. 255f.

stellt sogar fest, dass der Wechsel zu einer Ich-Erzählung in der *Recherche* weder Ausdruck noch Garant von Subjektivität sei, wie man vermuten könne, sondern im Gegenteil: »La conquête du je n'est donc pas ici retour et présence à soi, installation dans le comfort de la ›subjectivité‹, mais peut-être exactement le contraire […].«[33] Denn in der *Recherche* geht es nicht mehr um eine Annäherung des erzählten Ichs an das erzählende Ich – wie beispielsweise im klassischen Bildungsroman – als vielmehr um die Kontingenzerfahrung der »mémoire involontaire«. Der Roman der Moderne sucht nicht mehr die eindeutige Positionierung von Ich-Figur, Ich-Erzähler und Autor, sondern die Zufälligkeit ihrer Beanspruchung inner- und außerhalb des literarischen Texts. Zwar suggeriert ein »narrateur intradiégétique« immer noch einen »narrataire intradiégétique« und damit eine Rahmung, welche im Verweis vom »narrateur extradiégétique« auf den »narrataire extradiégétique«, der dem »lecteur virtuel« oder »lecteur réel« entspricht und so an die Erfahrungswelt des Lesers appelliert.

Man kann sogar noch eine Stufe weitergehen und zeigen, dass die Dreiecksbeziehung »héros-narrateur-auteur« selbst narratologisch gesehen keine statische, sondern eine dynamische Funktion aufweist. Mieke Bal präzisiert bekanntlich im Anschluss an Genette den Fokalisator als die Wahrnehmungsperspektive, welche sich vom Erzähler absetzt. So kommt sie zur Formel »X relates that Y sees that Z does«. Die alte Triade Figur-Erzähler-Autor wird durch eine neue ersetzt: Figur-Fokalisator-Erzähler. Mit anderen Worten: In der Ersetzung des Erzählers durch den Fokalisator übernimmt der Erzähler die Funktion des Autors; das vermeintlich Extradiegetische Genettes wird zum Diegetischen erklärt. Die »Fiktionalisierungsschraube« zieht sich an. Ganz im Sinne von Henry James' *The Turn of the Screw* ist nicht mehr entscheidbar, was nun der Wirklichkeit und was der literarischen Fiktion entspricht. Es geht nicht darum zu entscheiden, dass alles Fingierte Wirklichkeit bzw. Wirklichkeit nur fingiert sei. Vielmehr fördert gerade die Definitionsbemühung der prekären Begrenzung zwischen Diegese und Extradiegese, zwischen (fiktiver) Geschichte und Wirklichkeit, einen literarischen Modus zutage, der sich in der Selbstthematisierung seines Erzählens, in seiner *mise en abyme,* in die Realität einzuschreiben hat.

33 Ebd., S. 256f.

IV.

Was bedeutet das nun für das Schreiben Handkes über den Krieg? Wenn man – wie eingangs aufgezeigt – davon ausgeht, dass zur Narrativisierung von einer unfassbaren Wirklichkeit auf literarische Muster zurückgegriffen wird, so lässt sich bei Handke gerade das umgekehrte Funktionsmuster beobachten. Die Autobiographie einerseits und die historische Folie andererseits geben die Muster für eine neue Fiktionalisierung und Poetologie ab. Auch hier ist wiederum entscheidend, wie durchlässig sich die Grenze zur Fiktion gestaltet. Grundsätzlich stößt Handke mit seinen Jugoslawien-Texte auf so viele Polemik, weil seine hybridartigen Essays, welche zwischen Reisebeschreibung, Selbstreflexion und Polemik oszillieren, geradezu durchsetzt sind von Metalepsen, welche die Wirklichkeit(en) der Sainte-Victoire, Sloweniens, (Rest-) Jugoslawiens, Serbiens und schließlich der serbischen Enklaven im Südkosovo zum poetologischen Paradigma erhebt, und gleichzeitig die ›Entwirklichungsmaschinerie‹ der Zeitgeschichte, des Krieges, zum Realitätsmarker. Wie sich am deutlichsten in seinem jüngsten Essay *Die Kuckucke von Velika Hoča* zeigt, stehen sich zwar historische Realität und poetische Wirklichkeit diametral entgegen. Entscheidend ist aber hier nicht mehr die markierte Grenze zwischen Fiktion und Realität, sondern die Zuordnung der Paradigmen zu bestimmten Räumen: serbischer Friedensraum, wo die Kuckucke zu hören sind, vs. albanisches Siedlungsgebiet »der Lautlosigkeit«.[34] Die Poetologie wird selektiv topographiert; kein Wunder, dass solche implizierten politischen Statements, welche dem historischen Kontext entrissen sind, auf Kritik stoßen.

Doch das ist erst die halbe Wahrheit. Denn im Unterschied zum Ich-Erzähler Prousts entwickelt sich Handke über die neunzehn Jahre zwischen 1990 bis 2008 in den essayartigen (Reise-)Berichten vom selbstkritischen, auch selbstironischen Zeitzeugen, der eindeutige Positionen aufweicht, indem er auch andere Stimmen beispielsweise seiner Reisebegleiter vernehmen lässt, zu einem zornigen Parteigänger eines serbischen Nationalismus, der sein statisches Weltbild kaum überwindet. Daneben aber – und darum ist der ganze Handke in den Blick zu nehmen – entstehen fiktionale Werke, Romane und Dramen, welche sich gleichsam

34 Am deutlichsten wird dieser Übergang bei der Wanderung des Ich-Erzählers ins benachbarte albanische Nachbardorf. P. Handke, *Die Kuckucke von Velika Hoča*, Frankfurt/Main 2008, S. 55f.

als Kommentare zu den Essays lesen. Vor allem in der »Erzählung« *Die Morawische Nacht* und im Stück *Immer noch Sturm* treten Figuren und Motive auf, die einerseits aus dem ganzen Werkareal Handkes stammen – vom Roman *Die Hornissen* (1966) über *Die Wiederholung* (1986) bis hin zum *Bildverlust* (2002) – andererseits die slowenisch-kärntische Ahnengeschichte von Handkes Großeltern, Tanten und Onkeln fiktionalisieren. Während in den früheren, auch vom Genre her als klar literarisch ausgewiesenen Werken der Ich-Erzähler als Figur mit eigenem Namen auftritt, wird der biographische Bezug in den zwei genannten jüngeren Œuvres explizit exponiert.

Die Hauptfigur in der *Morawischen Nacht* ist ein »Ex-Autor«, der im Paradox feststeckt, seine Notizen nur noch heimlich machen zu dürfen, sich ansonsten aber der reinen Mündlichkeit der »Erzählung« (so der Untertitel) verpflichtet. Damit bewegt sich die geschriebene Metatextualität auf der Ebene der Thematisierung von Mündlichkeit; das orale Ideal – das auf variantenreiche Art und Weise abgehandelt wird[35] – zielt auf eine Eigentlichkeit des literarischen Diskurses ab, der hier ja – insofern es sich um einen schriftlichen Text handelt und sich die Beschreibung vom mündlichen Erzählideal gerade nicht auf derselben Stufe umsetzen lässt – gerade das Ideal nicht erfüllen kann. Dieser Widerspruch ist nur als Ironiesignal zu deuten, welches nicht nur den poetologischen Aspekt erfasst, sondern auch den thematischen Aspekt der balkanischen Enklave Porodin. Das bisherige Schaffen und insbesondere die polemisch rezipierten Jugoslawientexte erfahren hier gerade in Bezug auf das Eigentlichkeitsideal einer authentischen Zeugenschaft in der Person des »Ex-Autors« eine massive Relativierung. Und dennoch entpuppt sich gerade die erste Reise von Porodin aus Richtung Süden als Reaktivierung der politischen Haltung Handkes zugunsten der serbischen Opferrolle – was sich spätestens im Bericht *Die Kuckucke von Velika Hoča* bestätigt.

Explizit operiert Handke im literarischen Text mit literaturtheoretischen Kategorien wie derjenigen des Autors, der streng genommen nur als Erzähler-Figur auftritt. Die Metalepse wirkt in beide Richtungen: Einerseits wird in den fiktiven Text der literaturfunktionale Autor ein-

35 Vgl. zu diesem Oralitätsideal und dessen Politisierung in der *Morawischen Nacht*: B. Previšić, „Kontinuität einer serbisch-balkanischen Topologie in Handkes »Erzählung« *Die morawische Nacht*, in: S. Kabić, G. Lovrić (Hrsg.), *Mobilität und Kontakt – Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*, Zadar 2009, S. 311–318.

geführt, andererseits verweisen die biographischen Werkdaten im fiktiven Text wiederum auf die biographischen Daten Peter Handkes. Die Metalepsen sind nicht mehr punktuell, sondern bilden den Grundstoff von Handkes Schreiben. Der Ich-Erzähler ist im Setting präsent, in dem seine Großeltern während des Zweiten Weltkriegs mit ihren Kindern auftreten und er in der eigenen Doppelung als Säugling auch auf die (literarische) Welt kommt. In der Übereinanderschichtung von Erzählzeit und erzählter Zeit, in der Gleichzeitigkeit von Rahmen- und Binnenerzählung entsteht dann der Effekt, »dass ich als einer erscheine, der schon in den Jahren, älter gar als das Großelternpaar« sei.[36] In einer solchen Autologisierung, in welcher sich der Schriftsteller selber als Werkgegenstand und Erzählstimme positioniert, in der ständigen Metamedialisierung, in welcher poetologische Überlegungen Gegenstand der Erzählungen werden, und in der Fiktionalisierung des eigenen Werks und der eigenen Biographie, entpuppt sich das jüngste Werk Peter Handkes als permanente Metalepse, welche erst auf der Folie der Polemik um seine Haltung zu Ex-Jugoslawien verständlich wird.

Die schriftstellerische Autopoiesis dient nicht der Abgrenzung gegenüber anderen Diskursen, obwohl gerade Handkes Werk eine poetologische Wirklichkeit in Absetzung von anderen (ökonomischen oder sozialpolitischen) Realitäten immer wieder herbeizuzaubern weiß. Vielmehr gehört auch die medialisierte Wiederholung seiner Position beispielsweise in Form von Interviews zur Selbststilisierung. Daraus entsteht die poetologisch-politische Einheit im Denken Handkes, die wiederum in den Medien und im Literaturbetrieb für Umtrieb sorgt. So naiv wie es ist, wenn Handke-Kritiker behaupten, der Autor verkenne die Realität, so naiv ist es von Handke-Verfechtern, das Werk ins utopische Reich des ewigen literarischen Friedens zu verbannen. Die Literarisierung des jugoslawischen Zerfalls zeigt sicher eines auf: Die größte Fiktion in der Literaturtheorie stellt die Abgrenzung zwischen literarischem Werk und historischer Realität dar. Erstens schafft die Literatur Modelle, Wirklichkeit überhaupt erzählbar zu machen, und zweitens sind gerade ihre systemischen Abgrenzungsversuche Symptome für die Durchlässigkeit unterschiedlicher Erzählebenen. Die Geschichte hat schon immer begonnen.

36 P. Handke: *Immer noch Sturm,* Frankfurt/Main 2010, S. 10.

Literatur

Anders, G., *Kafka, pro und contra, die Prozessunterlagen*, München 1951
Baudrillard, J., *»Kein Mitleid mit Sarajevo«,* Lettre International 31, 1995
Borissova, N., Frank, S.K., Kraft, A. (Hrsg.), *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2009
Genette, G., *Figures III*, Paris 1972
Handke, P., *Die Kuckucke von Velika Hoča*, Frankfurt/M. 2008
Handke, P., *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt/M. 1980
Handke, P., *Die Wiederholung*, Frankfurt/M. 1986
Handke, P., *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien,* Frankfurt/M. 1996
Handke, P., *Immer noch Sturm*, Frankfurt/M. 2010
Jergović, M., *Sarajevski Marlboro.* Zagreb 1994 (dt. *Sarajevo Marlboro. Erzählungen*, mit einem Text von Claudio Magris, aus dem Kroatischen von Klaus Detlef Olof, Wien u. Bozen 1996)
Kafka, F., *Der Proceß. Roman,* Originalfassung, Frankfurt/M. 2008
Karahasan, D., *Tagebuch der Aussiedlung,* Klagenfurt/Celovec 1993
Previšić, B., *»Kontinuität einer serbisch-balkanischen Topologie in Handkes ›Erzählung‹ Die morawische Nacht«*, in: S. Kabić , G. Lovrić (Hrsg.), *Mobilität und Kontakt – Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*, Zadar 2009
Rose, M., *Fighting for Peace,* London 1998
Sontag, S., *»Godot in Sarajevo. Eine Theaterinszenierung unter dem Belagerungszustand«*, Lettre International 23, 1993
Vuksanović, M., *Dnevnik s Pala*, Zagreb 1996 (dt. *Pale – Im Herzen der Finsternis. Tagebuch 5.4.–15.7.1992*, mit einem Vorwort von Joschka Fischer und einer Nachbemerkung von Roman Arens und Christiane Schlötzer-Scotland, aus dem Serbokroatischen von Detlef I. Olof, Wien u. Bozen 1997)
Zimmermann, T., *»Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges«*, in: O. Ruf (Hrsg.): *Ästhetik der Ausschliessung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion,* Würzburg 2009
Zülch, T. (Hrsg.), *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit. 16 Antworten auf Peter Handkes Winterreise nach Serbien*, Göttingen 1996

»Narzisstische Selbstüberschätzung«: Botho Strauß' Selbst- und Fremdwahrnehmung

Robert Małecki

In seinem 1984 erschienenen Roman *Der junge Mann*[1] schlägt Botho Strauß plausible und machbare Veränderungen der deutschen Gesellschaft vor, indem er die Realität der Gegenwart wahrnimmt, sie aufnimmt und plastisch verändert.

Strauß' Protagonisten sind weniger gewöhnliche Menschen als Künstlernaturen, die vom herrschenden System zu Institutionen des öffentlichen Lebens gemacht wurden. Deshalb sind Strauß' Feststellungen so trübselig: »O diebische Gesellschaft, die Deutschen! Aus der wir kommen und die uns kleingekriegt hat. […] Die Gesellschaft hat Beute gemacht an unserem Wissen; am Stolz und am Staat jedes Einzelnen, jedes forschenden, vorschreitenden Geistes« (JM, S. 149).

So definiert der Schriftsteller die fehlende Bedeutung eines Dichters und/oder eines Intellektuellen. Die Abwesenheit der Bedeutung ist eine Folge des fehlenden öffentlichen Raumes, wo das Schaffen nach eigenen – fiktionalisierten, nicht aber fiktionalen – Vorstellungen aufgenommen werden könnte.

Insbesondere meint Strauß hiermit die Literatur- und Theaterkritik. Statt der natürlichen Situation einer monologisch dargestellten Geschichte und der eventuell im Nachhinein gestellten Fragen hätten wir es heute, so Strauß, mit einem ununterbrochenen Dialog zu tun. Einem Dialog zwischen einem Zuhörer, der nicht mehr zuhört, weil er ständig Fragen stellt, und einem Erzähler, der kein Erzähler mehr ist, weil er immerfort Fragen beantwortet: »… weil er die elementare Situation, jemandem etwas zu erzählen, nicht mehr vorfindet oder ihr nicht mehr trauen kann. Weil er zu tief schon daran gewöhnt ist, dass ihm ohnehin gleich das Wort abgeschnitten wird« (JM, S. 10).

1 B. Strauß, *Der junge Mann*. Roman, München-Wien 1984.

Was bleibt, ist die Provokation. Eine Provokation, die zeigen soll, was heute noch möglich sei. So wie die Jugend an der Schwelle zum 20. Jahrhundert imstande war, eine als Opposition zum Modernismus gedachte Weltanschauung aufzustellen, so soll auch am Ende des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Rebellion möglich werden. Der Protest hat aber nur dann eine Chance zu gelingen, wenn er an eine vormodernistische Welt erinnert; eine Welt, in der dank Harmonie, Einheit, Hierarchie Sinn entsteht und die nicht auf Pluralismus, Teilung und Egalitarismus fußt.

Unverstanden von der deutschen Öffentlichkeit zieht sich Strauß, wie er seine Protagonisten sich zurückziehen lässt, in die deutsche Landschaft zurück, wo Fragen unbeantwortet bleiben. Es sei höchste Zeit, dass »… eine gute Witterung vorerst wichtiger [sei] als hohe Theorie« (JM, S. 213). Der Mensch soll sich wieder erinnern, er sei nicht nur ein soziales Wesen, sondern wohl ebenso ein metaphysisches (s.: JM, S. 213).

Was Strauß sucht, und auch findet, ist die Wahrnehmung der Realität in den Kategorien der Ästhetik, die auch im Sprachlichen in die Metaphysik greift: »Daher ist der Mensch zwar nicht die Krone der Schöpfung, wohl aber der erste Schritt auf dem unendlichen Weg des sich selbst zu Bewusstsein kommenden Universums« (JM, S. 136). Einem Bewusstsein, dessen Grundprinzip die Gleichwertung der Natur und der Ästhetik ist.

In der Welt gebe es nun keinen Platz für Dialektik. Stattdessen befinde sich der Mensch in der Lage eines Humanisten-Archäologen nach Vorstellung von Foucault, »… der an seiner Ausgrabungsstelle alle Bruchstücke und Scherben eines Gefäßes gefunden hat, tatsächlich alle. Und siehe da, sie passen auch haargenau aufeinander, sie fügen sich nahtlos zu einem formschönen Ganzen. Nur stammen sie offenkundig aus verschiedenen Zeitschichten, und das Gefäß, das sich daraus so mustergültig und harmonisch rekonstruieren ließ, das kann es zu keinem einzigen Zeitpunkt der Menschengeschichte je gegeben haben« (JM, S. 130–131). Dies ist der Sinn der Suche nach einer idealisierten Vergangenheit: So entsteht bloß nur die Idee eines Wesens. So, wie die Aufgabe des Archäologen in der Ausgrabung alter Schätze besteht, so besteht die Aufgabe des Künstlers in dem Versuch, ein nicht existierendes Artefakt zu rekonstruieren, um sich so der rezipierenden Öffentlichkeit als brauchbares Element der Gesellschaft zeigen zu dürfen.

So wundert auch nicht besonders, dass Strauß sich der ethnologischen Methodologie bedient, um die Aufgaben der Geschichte und die möglichen Veränderungen der Gesellschaft aufzuzeigen. In seinem Buch führt die Krise der Zivilisation zur Entstehung von vielen kleinen Völkern, die beobachtet werden durch staatliche Instanzen. Es ist die Aufgabe des Beobachters, des Erzählers also, die Population der Synkreas zu bewerten. Die Syks sammeln und kombinieren miteinander das Gesammelte. Sie pflegen soziale Bindungen, entwickeln den Spieltrieb, weil sie so die vererbte Uniformierung des Individuums und seine Einsamkeit überwinden.

Die Verschiebung der Akzente im sozialen wie kulturellen Leben hatte auch psychosomatische Folgen. Der Beobachter-Erzähler, ein Epigone der gefallenen Gesellschaft konstatiert: »Auffallend war dabei, dass sich das Übergewicht an zweckbestimmter, formallogischer Vernunft – entsprechend der Kulturleistung unserer linken Hirnhälfte – deutlich verminderte und sich zugunsten eines kombinatorischen und ausgesprochen ›sammelwütigen‹ Denkens verlagerte« (JM, S. 118). Strauß führt die Gegenüberstellung zwischen links und rechts auch in der Sprache: Wenn für das rationelle Denken die *linke* Gehirnhälfte verantwortlich ist, so ist es für das neue Modell die *rechte*.

Die immer wichtiger werdende rechte Gehirnhälfte steuert sehr wichtige Prozesse des Erinnerns. Die Syks »produzierten (›erinnerten‹)« (JM, S. 118) eine große Menge an Riten und Gebräuchen, die sie genauso schnell änderten oder verwarfen, und produzierten ebenso schnell (›erinnerten‹) ein neues Archiv an fantastischen Fabeln.

Die Gesellschaft ist jedoch weit entfernt von Anarchie und Gesetzlosigkeit, dank der Belebung der rechten Gehirnhälfte, »… in der bekanntlich Bild, Raum, Musik, Synthese stärker vorgestellt werden als Zahl, Wort und Analyse« (JM, S. 131). Die »halb kindliche, halb philosophische Frommheit, die sich einer radikalen Politik« (JM, S. 131) entzieht, hat dort ihren Ursprung. Zwar schreibt Sigrid Berka, die Syks sollte man negativ bewerten, da der Mythos keine Möglichkeiten der Synthese biete (s.: Berka, Mythos-Theorie, 1991, S. 85), doch aus der Perspektive des ästhetischen Programms von Strauß gewährleistet der Mythos die Suche nach Einheit. Synthese wird zum Schlüsselbegriff: Sie sucht Einheit, Konnotation und Beziehung. Analyse zerbricht die Beziehungen, um sie zu schwächen, hinterfragt sie, um sie in Frage zu stellen. Sobald Fragen aufkommen, kommen Spott und gemischte Gefühle auf,

die »heimtückische […] Agenten der linken Hemisphäre« (JM, S. 169) sind.

Strauß bezieht sich hierbei auf die Figur des Antäus, der seine Macht und sein Leben verlor, als Herkules ihn vom Boden hob. Ähnlich unsicher handelt heute der Mensch, der von modernen Theorien emporgehoben seinen Ursprung vergisst. Der Mensch ohne Beziehung zur eigenen Tradition ist zwar frei – wie Yossica, die frei leben und ihr Leben selbst bestimmen möchte (s.: JM, S. 195) – doch gleichzeitig schwebt er. Er spürt, dass er tun, denken, träumen, ja sogar erleiden und befürchten mag und doch immer nur halbwegs, immer nur kraftlos, immer nur beinahe etwas vollbringt (s.: JM, S. 193). So kraftlos und schwebend sind Strauß' Protagonisten, die dann, erst nachdem sie das System verlassen und in der Abgeschiedenheit der Landschaft ihre Individualität und somit auch ihre Identität finden.

Botho Strauß distanziert sich seit Anbeginn seiner literarischen Arbeit von der deutschen Betrachtung der Zeit, in der er schafft. Stattdessen integriert er in sein Schaffen all die intellektuellen Strömungen, die erst im Nachhinein an Bedeutung gewinnen. Peter Stein nannte dies eine Kompetenz, eigene dramatische Texte zu Zeugen der Bundesrepublik zu machen (vgl.: Stein, Spökenkieker, 1987, S. 48).

Den Höhepunkt der literarischen Tätigkeit des Autors bildete 1993 die Veröffentlichung des Essays *Anschwellender Bocksgesang*, die eine der heftigsten öffentlichen Debatten der letzten Jahre in Deutschland hervorrief.

Bis zu diesem Zeitpunkt war Strauß in seiner Ästhetik kontrovers als Schriftsteller und Dramatiker, ohne dass er jedoch einem politischen Ort zugeschrieben werden konnte. Diese Betrachtung war sichtlich mitgeprägt von Marcel Reich-Ranicki, der bereits 1977 prophezeite: »Vielleicht wird von ihm der Roman seiner Generation kommen« (Reich-Ranicki, Liebe, 1977). Mit diesem einen Satz begann die mediale Präsenz und Karriere von Strauß.

Die literarische Kritik in Deutschland erwartete von Strauß, er werde mit seinen Texten die deutsche Literatur befreien. Die Befreiung kam jedoch nicht, denn Strauß präsentierte Texte, die so in ihrer Form und in ihrem Inhalt nicht erwartet wurden. Die Stigmata von Reich-Ranicki blieben jedoch und Strauß bewegte sich in seiner literarischen Entwicklung von den ›geschlossenen‹ Formen, also solchen, die einen Diskurs nicht unbedingt hervorrufen müssen, wie Roman, Erzählung, Fragment

hin zu ›offenen‹ Formen, wie Essay oder Feuilleton, die den Diskurs fordern.

So schaffen die Medien eine Kunst, deren Bezug die Medien selbst sind. Strauß meint dazu in einem Gespräch mit Amadeus Gerlach: »Erstens bin ich weder tragisch noch monochrom. Zweitens bin ich von der Psychologie eines medialen Zeitalters gezeichnet, also von Nervositäten und Expressionismen neuer Art…« (Gerlach, Erinnerung, 1996). Kultur und Kunst würden selbstständig und mit voller Absicht die Umgebung herstellen, in der sie heute funktionieren und produzieren, begehrte kybernetisierte Nischen. Christian Schultz-Gerstein beschrieb bereits 1982 den Prozess in Bezug auf Strauß mit harten Worten: »Diese Kulturphilosophie, die einfach darin besteht, dass Strauß mit derselben Unumstößlichkeit widerruft, was er gerade verkündet hat, dass er jeder Mode nachläuft, um sie anschließend als Mode zu denunzieren und sich mit seherischer Gebärde aufs Große und Ganze ›wie es wirklich ist auf der Welt‹ zurückzuziehen, diese Philosophie ist genau das Evangelium, das der Literaturbetrieb deshalb so inbrünstig nachbetet, weil es den Opportunismus der Saison-Denker […] zur höheren Vernunft nonkonformer Intellektueller erklärt« (Schultz-Gerstein, Evangelium, 1982).

Die Publikation vom *Anschwellenden Bocksgesang* am Anfang der 90er Jahre hatte dann zur Folge, dass das Ästhetische im Werk von Strauß an Bedeutung verlor. Der Autor wurde zum Opfer seiner eigenen Texte. Die damals in Deutschland gängige Angst vor dem aufkommenden politischen Neofaschismus brachte viele Interpreten auf den Gedanken, den Text von Strauß als politisches Manifest zu lesen. Und den Autor als Befürworter und Ideologen des politischen Nationalismus zu sehen.

Der Text *Anschwellender Bocksgesang* ist eine politisch, aber auch literarisch sehr genau konzipierte Herausforderung. Schwierigkeiten beginnen bereits bei der elementaren Frage nach der Form. Vor der Publikation im *Spiegel* ist der Text doch bereits in einer längeren Form im Jahrbuch *Der Pfahl* des Matthes & Seitz Verlages erschienen, die wiederum in dem Band *Selbstbewusste Nation* nachzulesen ist. Es ist nicht bloß eine Frage unterschiedlicher Längen der genannten Fassungen oder stilistischer Kleinigkeiten. Gravierend sind die Unterschiede im Aufbau: nicht nur, dass die Abschnitte unterschiedlich aneinandergereiht werden. Die Abschnitte selbst weisen deutliche Veränderungen auf, so dass dies, was in der einen Fassung einen deutlichen logischen Strang bedeutet, in einer anderen auf mehrere Textabschnitte verteilt ist.

Dieses Modell der Arbeit mit und am Text, das *a priori* eine Veränderbarkeit des Textes voraussetzt, wird zusätzlich durch die Tatsache bestätigt, dass eine weitere Fassung aus dem Jahr 1999 im Band *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* weitere Änderungen in der Struktur des Textes bringt.

Es scheint, dass es sich ursprünglich um die Erschaffung von Varianten gehandelt hat. Der Diskurs im Essay sollte nicht kohärent werden, sondern mit Absicht fragmentarisch bleiben. Einzelne Sätze funktionieren wie Fragmente, deren Sinn sich nicht aus der einmal festgelegten Reihenfolge ergibt, sondern durch das Potenzial der Kombinationen, die sie ermöglichen (vgl.: Willer, Einführung, 2000, S. 12).

Wichtig ist, dass die angebliche instrumentelle Ausspielung der faschistoiden Tendenzen, die Strauß oft zum Vorwurf gemacht wird, dem Autor selbst als größte Gefahr gilt. Er meint jedoch, es sei höchste Zeit sich zu erinnern: »… dass der Mensch nicht nur ein soziales, sondern ebenso wohl ein metaphysisches Wesen ist…« (JM, S. 213).

Der gerade 6 Seiten lange Text wurde zur hermetisch gedachten Diagnose des Zustands, in dem sich die deutsche Gesellschaft einige Jahre nach der Vereinigung und kurz vor der Jahrtausendwende befand. Der Essay fordert die Intellektuellen in Deutschland zum öffentlichen Diskurs über die Möglichkeiten der deutschen Kultur in einem Land heraus, das vereinigt, doch keine Einheit wurde. Er ist die provokative Vereinnahmung einer Gesellschaft, die in ihrem Inneren nach Feinden sucht, in einer Öffentlichkeit, die kaum noch deutsch ist.

Stilistisch kompliziert, ideologisch nicht eindeutig und vor allem durchdrungen von einer Ästhetik, die einen unachtsamen oder übereifrigen Leser allzu schnell in Richtung des politischen Nationalismus lenkte, wurde der Essay heftig von linken und liberalen Intellektuellen kritisiert.

Durch die Veröffentlichung seines Textes in einem meinungsprägenden Medium, machte Strauß einen deutlichen Schritt in Richtung präzise Darlegung seines ästhetischen Programms. Dieses Verfahren muss von einem unvoreingenommenen Leser doch aber als autopoietische Kreation verstanden werden. Was Strauß bisher in Form literarischer Anspielungen und intertextueller Spielereien mit dem Leser oder Theaterzuschauer versuchte, war allzu kompliziert, als dass es beim Rezipienten ankommen konnte. Dank der Veröffentlichung im *Spiegel* wurde die Form zwar nicht einsichtiger und der Inhalt nicht deutlicher, doch mit

Sicherheit viel zugänglicher, so dass die Selbstverwirklichung des Autors in den Augen der Leser zum Greifen nahe war.

Die Redaktion des *Spiegel* schrieb in einem Vorwort zu dem Essay: »Wem sich bei mancher Reizvokabel nicht gleich die alten klemmenden Schubladen im Kopf auftun, der wird den Aufsatz von Strauß, eine seltene Meldung, als Seismographie einer im Wachsen begriffenen Tragödie lesen, einer vom Fremdenhass und Desorientierung erschütterten Gegenwart.« (AB) So haben die Verantwortlichen der Zeitschrift im Spiel des Intellektuellen mitgewirkt, ohne dabei eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Strauß hat die eigene Selbstvorstellung auf die Tastatur der Spiegel-Redakteure hinüber projiziert und sie verfassten ein Vorwort, das die Hitzköpfe unter den Kritikern beruhigen sollte, jedoch das Gegenteil bewirkte. Und so hatte es Strauß gewollt.

Strauß kritisiert. Er kritisiert alles, was zur Entstehung »einer gigantischen Masse an Indifferenz unter den Jugendlichen…« (AB) beigetragen hatte. Diese Masse unterhält wie ein selbstkorrigierendes System – der Demokratismus – ein künstliches Gleichgewicht zwischen äußerer und innerer Anspannung. Strauß kritisiert die Demokratie in Form des Demokratismus:

> weil Kritik zu ihrem Hauptelement wurde. In *Die Fehler des Kopisten* stellt er fest: »Das Herz des Demokraten ist Kritik […]. Es wäre aber besser, das Individuum besäße ein Herz voll ungezähmter Zeit und außerdem einen kritischen Verstand« (FK, S. 77–78). In der Demokratie kann alles hinterfragt werden – die Oberhand gewinnt der Relativismus.
>
> weil Demokratie Elemente des ›Sacrum‹ an den Rand des gesellschaftlichen Lebens zwingt. Eben deshalb ist eine »Rechristianisierung« der Gesellschaft nötig, damit sie sich daran erinnert, dass es auch andere als nur materielle Faktoren gibt, die deren Status beeinflussen.
>
> weil eine direkte Folge der Demokratie der Konformismus ist. Dort, wo ein Pluralismus an Überzeugungen herrscht, verschwinden die Überzeugungen und es bleibt einzig der Pluralismus: aus ›gleich gültig‹ wird ›gleichgültig‹ (vgl.: Nowak, Leben, 2006, S. 98). »Wo so viel möglich ist, wird alles gleich unwichtig« (KF, s. 192). Demokratie ebnet alles. Strauß zufolge verliert eine Gesellschaft ohne Hierarchie jeglichen Sinn. Kritik wird zum Instrument der Macht, doch nicht in den Händen der Regierenden, sondern der Regierten.

Der Konformismus sei Folge und Ziel der Demokratie. Aus »cogito ergo sum« wird »Ich stelle Verbindungen her, also bin ich« (Guéhenno, Ende,

1994, S. 114). Eben deshalb verstehe heute kein Deutscher, dass in Tadschikistan der Kampf um die eigene Sprache für einen »politischen Auftrag« gehalten werde (AB).

Zur Aufgabe eines denkenden Schriftstellers werde die ständige Aufforderung zur Suche nach dem Sinn der Existenz des Einzelnen und somit der ganzen deutschen Gesellschaft. Die entwickele sich nämlich nicht, denn: »Wir kämpfen nur nach innen…« (AB).

Mit seinem größten Vorwurf wendet sich Strauß an die deutschen Intellektuellen. Die hätten ihren Ursprung »in Hitler« (AB). Anstatt konkrete Losungen vorzuschlagen, blieben sie im Bereich akademischer Diskurse und publizistischer Konflikte und unterbreiteten stets neue möglich radikale Alternativen (vgl.: AB). Zum Schlagwort machte der deutsche Intellektualismus den Liberalismus, der kein absoluter Wert sei, sondern durch die Opposition zum Antiliberalismus (deren Quintessenz das Dritte Reich bedeute) stets relativ werde,. Darum sei Hitler der Ursprung: Jeder, der versucht, seine Meinung über das Individuum und die Gesellschaft zu präsentieren, müsse damit rechnen, dass er dem einen oder anderem Lager zugeschrieben wird.

Damit ist Strauß nicht einverstanden. Sein Programm ist ästhetisch und so sollte es betrachtet werden. Ein rechter Intellektueller zu bleiben, »nicht aus billiger Überzeugung, aus gemeinen Absichten, sondern von ganzem Wesen, das ist, die Übermacht einer Erinnerung zu erleben, die den Menschen ergreift, weniger den Staatsbürger, die ihn vereinsamt und erschüttert inmitten der modernen, aufgeklärten Verhältnisse, in denen er sein gewöhnliches Leben führt« (AB).

Strauß stellt nicht die Fundamente der Linken in Frage, sondern vielmehr, dass sie zum Zentrum der kulturellen Mehrheit geworden sei und das Denken von vielen Intellektuellen determiniere, die als »öffentliche Intelligenz« von einem Mikrophon zum anderen wandere(AB). Das unüberlegte Wiederholen von linkem Denken schaffe den sogenannten *Mainstream*, der alles und jeden umschließt und somit zum kulturellen Rinnsal der deutschen Gesellschaft werde (vgl.: AB).

Seine Aufgabe sieht Strauß in der Vorbereitung der Gesellschaft auf diesen gewaltvollen Akt. Zum Instrument der Überwindung des heutigen Status quo ernennt er die etwas in Vergessenheit geratene Beziehung zwischen Meister und Schüler, die Instanzen der Autorität erst ermöglichen soll. Dazu müsse man aber zuerst die alles umfassende gegenwärtige Kultur verlassen. Der Feststellung »Der Widerstand ist heute schwerer zu

haben, der Konformismus ist intelligent, facettenreich, heimtückischer und gefräßiger als vordem…« (AB) setzt er im letzten Abschnitt des Textes seine Vorstellung von der Überwindung der Dichotomie entgegen: Es solle endlich Schluss gemacht werden mit dem einheitlichen Begriff der Kultur und eindeutig unterschieden werden zwischen dem, was die Massen bei guter Laune hält und dem, was nur Wenigen gehört, »die nicht einmal eine Gemeinschaft bilden…« (AB). Es gebe keine Kultur mehr. Sie wäre liberalisiert worden zur pluralen Welt von individuellen und kohortenähnlichen Kulturen.

Mit höchst bemerkenswerter Distanz schrieb bereits am 9. April 1993 Eckhard Nordhofen über den Text von Strauß: »›Anschwellen‹, so sagt man sonst vom Beifall. Und tatsächlich ist er angeschwollen, negativ und symmetriekonform, versteht sich. In allen Blättern von taz bis FAZ der performative Beleg für Strauß‹ Behauptungen über den intellektuellen Hauptstrom. Wie bestellt haben alle die Rolle aufgesagt, die Strauß, der Autor, ihnen zugedacht hatte. Der Stückeschreiber versteht wahrlich sein Geschäft, die Organisation von Rede und Gegenrede […]. Und sie waren doch wirklich absehbar, die Pünktlichkeit und das Unisono, mit welchen der Chor ›links‹ schreit, nachdem der Protagonist ›rechts‹ gerufen hatte« (Nordhofen, Bundeslade, 1993). Charlotte Worgitzky ergänzte die Diagnose um die Feststellung: »Und wer da nicht empört reagiert, macht sich offenbar schon verdächtig« (Worgitzky, Wider, 1993). Auf den Punkt hat die allgemeine Lage in Deutschland damals Antje Vollmer gebracht: »Alarmierender nämlich als der Ursprungstext ist die Wirkung, die er auslöste. Das ist kein Kommentar mehr, das ist ein eigener Text […]. Als wäre nur ein Stichwort notwendig gewesen, um die Schleusen einer gierigen, lange aufgestauten Wut zu öffnen, die den Autor und seine ganze Zunft gleich mitverschlingt« (Vollmer, Wut, 1993).

Joachim Vogel konstatierte in dem Beitrag *Tragödie eines Einzelgängers* bei Strauß eine für deutsche Dichter typische »narzisstische Selbstüberschätzung« (Vogel, Tragödie, 1993). In diesem Sinne reihe sich der Essay von Strauß in die lange Tradition des politischen Konservatismus und Antiliberalismus ein. Die Tradition hatte ihren Ursprung in der Reaktion auf die Französische Revolution und ihren Höhepunkt in Deutschland um 1900 im Schaffen Stefan Georges. Ähnlich argumentiert Gerhard Stadelmaier in seinem Artikel *Zittern und Sagen*: »Liest man den Essay als politisches Manifest, ist er verblasener Quatsch. Liest man ihn dagegen als poetologisches Programm, dann zeigt sich ein Dichtertum, das

[…] etwas altbacken [und] unter dem Niveau des Poeten Strauß [ist]« (Stadelmaier, Zittern, 1994).

Strauß hatte auf alle Vorwürfe nur eine – wieder autopoietische – Antwort, die er nach 14 Monaten Schweigen im *Spiegel* veröffentlichen ließ: »Wer den Autor jenes Beitrags ›Anschwellender Bocksgesang‹, den Autor etlicher Theaterstücke und Prosabücher auch nur in entfernte Verbindung zu Antisemitismus und neonazistischen Schandtaten bringt, ist jemand, der keine Differenz mehr erträgt. Folglich ist er entweder ein Idiot oder ein Barbar oder ein politischer Denunziant.« (DeS, S. 168).

Die Verpolitisierung ästhetischer Thesen von Strauß hatte in den Augen der Kritiker sein ästhetisches Programm devaluieren lassen. Der Schriftsteller Strauß hatte einen hohen Preis zu bezahlen, weil er glaubte, jenes ästhetisches Programm offenbaren zu müssen: Zwischen 1972 und1993 bekam er sechs wichtige Literaturpreise, in den Jahren zwischen 1993 und 2010 nur noch einen – und den auch noch im Jahr 1993. Strauß durchlebt die autopoietische Tragödie von Faust: Er verkauft die Seele an die Medien, den Teufel moderner Zeiten. Die Autopoiesis wurde jedoch zum Golem: Strauß wurde bekannt, doch nicht für die Elemente seines Schaffens, die ihm wichtig waren, sondern für virtualisierte Avatare, die er in der deutschen Gesellschaft verstreut hatte.

Literatur

Primärliterarische Quellen:

»Anschwellender Bocksgesang«, in: Der Spiegel 6/1993, 08.02.1993. Zit.: AB
Der junge Mann. Roman, München, Wien 1984. Zit.: JM
Niemand anderes, München, Wien 1987. Zit.: Na
»Distanz ertragen. Essay«, in: R. Borchardt, *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis*, Stuttgart 1987. Zit.: DE

Sekundärliterarische Quellen:

Adorno, Th., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973. Zit.: Adorno, Theorie, 1973

Berka, S., *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, Wien 1991. Zit.: Berka, Mythos-Theorie, 1991

Guéhenno, J.-M.: *Das Ende der Demokratie*, München, Wien 1994. Zit.: Guéhenno, Ende, 1994

Kapitza, U., *Bewusstseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß*, Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1987. Zit.: Kapitza, Bewusstseinsspiele, 1987

Nowak, M., *Das »Leben in Scheidung«. Conditio humana im Werk von Botho Strauß*, Wrocław-Dresden 2006. Zit.: Nowak, Leben, 2006

Reich-Ranicki, M., *»Gleicht die Liebe einem Monolog?«*, in: FAZ, 10.09.1977. Zit.: Reich-Ranicki, Liebe, 1977

Willer, S., *Botho Strauß zur Einführung*, Hamburg 2000. Zit.: Willer, Einführung, 2000

Philosoph und Fiktion – Über Max Schelers Stilisierungen seiner selbst und Anderer

Karsten Dahlmanns

In der zunehmend gespannten Atmosphäre vor dem Ersten Weltkriege wirkte mit Max Scheler ein nervöser Genius in der deutschen Philosophie. Der Begründer der materialen Wertethik war ein Denker, dem begnadete Einfälle in solcher Menge geschenkt wurden, dass er nicht immer dazu kam, jeden einzelnen von ihnen gründlich auszuarbeiten. Er wusste darum. In einem Gespräch mit Nicolai Hartmann soll Scheler gesagt haben: »Mein Genie und Ihr Sitzfleisch – das gäbe einen Philosophen.«[1]

Bereits in dieser Äußerung liegt viel Selbststilisierung. Diese wird nicht nur positiv vorgetragen (»mein Genie«), sondern auch ex negativo (»Ihr Sitzfleisch«). Scheler veranlasst sein Gegenüber und jene, die es hören (oder lesen), zu einem Rückschluss auf ihn selbst. Die Selbststilisierung erwächst somit aus dem Widerschein dessen, wie der Andere beschrieben wird.

Der vorliegende Aufsatz möchte Schelers Gebrauch dieser Argumentform an Beispielen nachzeichnen. Dies aus zwei Gründen. Zum einen tritt sie – wenigstens in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg – bei Scheler so häufig auf, dass sie als ein Kennzeichen seiner Arbeitsweise gelten darf. Zum andern wirkt sie in vielfacher Hinsicht bedenklich. So dürfte Hartmann den Vergleich kaum geschätzt haben. Zwar braucht seiner Auffassung nach jeglicher Philosoph einen langen Atem[2], aber dergleichen meint eben *mehr* als nur Sitzfleisch: Beharrungsvermögen braucht, wo es in der Philosophie Frucht tragen soll, Sensibilität, Bildung, Gedächtnis und Kombinationsgabe, ohne die sich keine Analogie aufspüren lässt; schließlich bedarf es der *einen* Idee, die einen großen Wurf zu tragen vermag, sowie Hunderter untergeordne-

1 H.-G. Gadamer, *Philosophische Lehrjahre*. Eine Rückschau, Frankfurt/Main 1977, S. 69.
2 Vgl. K.-O. Apel, *Transformation der Philosophie*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1994, S. 9.

ter, dem Hauptgedanken dienender Einfälle argumentativer oder auch »bloß« kompositorischer Art. Wie deutlich wird, musste Scheler wesentliche Züge dessen übergehen, was einen Nicolai Hartmann ausmachte, um indirekter Selbststilisierung dienen zu können.[3] Man darf dergleichen *suppressio veri* nennen. Sie bildet eine der Schwellen, deren Überschreiten den Philosophen zum Ideologen macht.

I. Der »Gemeine« als Kontrastfolie

In seiner berühmten Abhandlung über »Das Ressentiment im Aufbau der Moralen« widmet sich Scheler einem Phänomen, das dem Neid verwandt ist und sich doch von ihm unterscheidet. Auf Deutsch lasse es sich am besten durch das Wort »Groll« bezeichnen, ein »dunkel durch die Seele wandelndes, verhaltenes und von der Aktivität des Ich unabhängiges Zürnen, das durch wiederholtes Durchleben von Hassintentionen oder anderen feindseligen Emotionen schließlich sich bildet und noch keine bestimmte feindliche Absicht enthält, wohl aber alle möglichen Absichten solcher Art in seinem Blute nährt.«[4] Seit Friedrich Nietzsche den Begriff »zu einem Terminus technicus geprägt«[5] habe, pflege man eine solche Seelenlage als Ressentiment zu bezeichnen.

Scheler fragt danach, wie Ressentiment entsteht, und beschreibt einige seiner wichtigsten Erscheinungsformen und Folgen, »bestimmte Arten von Werttäuschungen und diesen entsprechenden Werturteilen«.[6] Wo das Ressentiment einen Menschen bestimme, vermöge er *keine* Urteile ethischer oder ästhetischer Art zu fällen, die auf Gültigkeit hoffen dürfen. Von seinem Groll geblendet, »schlägt sein Wertgefühl […] um«.[7] Fortan hält er Niedriges für hoch, Hohes für niedrig. Der Ressentimentmensch spricht wie John Miltons Satan: »Evil be thou my

3 Gadamer, *Philosophische Lehrjahre*…, S. 69, bemerkt, es sei »nicht gerecht« gewesen.

4 M. Scheler, *»Das Ressentiment im Aufbau der Moralen«*, in: ders., *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern-München 1972, S. 33–147, Zitat S. 36–37.

5 Ebd., S. 36.

6 Ebd., S. 38.

7 Ebd., S. 66.

good«.[8] Doch da eine solche »Ressentimentillusion«[9] niemals vollständig ist, ahnt der in ihr Gefangene, dass er irrt – und leidet.

Worauf Scheler hinaus möchte, lässt sich in den Redeweisen der akademischen Philosophie unserer Tage in etwa so reformulieren: Wir wissen nicht – und sehen uns der epistemologisch fundamentalen Unterscheidung zwischen wertenden und beschreibenden Sätzen wegen außerstande, es zu wissen –, wie ein gültiges (»richtiges«) Werturteil zu lauten hat.[10] Werturteile können allenfalls Plausibilität beanspruchen. Äußern sich Menschen, deren Denken und Fühlen vom Ressentiment bestimmt wird, zu ethischen oder ästhetischen Fragen, dürfte die Plausibilität ihrer Werturteile stets bei Null liegen. Schelers Abhandlung über das Ressentiment reduziert sich auf ein Argument *ad hominem*.

Dennoch zählt Schelers Studie zu den großen Texten der Philosophie. Es sind die scharfen, wie aus dem Leben selbst geschnittenen Beobachtungen, die für sie einnehmen – etwa über die »freie Resignation«[11] als Remedium gegen Werttäuschungen, wenn im Alter die Kräfte schwinden.[12] Und es sind die gewaltigen Urteile der Abhandlung, welche betören. Scheler handelt mit dem Anspruch, das Ressentiment als »eine der Quellen des *Umsturzes* jener ewigen Ordnung im menschlichen Bewusstsein«[13] – der ewigen Ordnung der Werte nämlich – dingfest zu gemacht zu haben. Sein Bannstrahl trifft die bürgerliche Kultur der Neuzeit einschließlich ihrer wirtschaftlichen Organisation, der Marktwirtschaft, die Wege und Weisen der Angelsachsen und schließlich den Humanismus (die »moderne Menschenliebe«): All das sei ressentimentvergiftet. Vom Ressentiment unverdorben geblieben sei hingegen der »Kern« des Christentums, obgleich es leichter als alles andere durch den Ressentimentmenschen missbraucht werden könne.[14] Scheler, der viel Nietzschesches angenommen hat, wendet sich gegen den Meister, wo es ihm geboten scheint.

Bürgerliche Kultur hat keinen guten Stand bei Scheler. Der Philosoph lehnt die Gesellschaft seiner Zeit ab, weil ein in bestimmter Weise

8 Von Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 52, in der Fußnote gegeben.
9 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 51.
10 Vgl. H. Poser, *Wissenschaftstheorie*, Stuttgart 2001, S. 33–36.
11 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 54, ohne Kursive.
12 Vgl. ebd., S. 50–51.
13 Ebd., S. 63.
14 Vgl. ebd., S. 75.

defizitärer »Typus« Mensch in ihr vorherrsche. Es handelt sich um den »Gemeinen« – in Abgrenzung zum »Vornehmen«.[15]

Scheler vertritt die Auffassung, dass der »Gemeine« zu selbstständigem Werterkennen kaum in der Lage sei. Letzterem gelangten »nur jene Wertqualitäten überhaupt zur klaren Erfassung […], die »mögliche« Differenzwerte zwischen Eigenwerten und Fremdwerten sind.«[16] In der Folge lebe der »Gemeine« vom und für den Vergleich seiner selbst mit anderen Menschen: »Er vermag an anderen keinen Wert aufzufassen, ohne ihn zugleich als ein »Höher« und »Niedriger«, als ein »Mehr« oder »Weniger« seines Eigenwertes zu nehmen, ohne also die anderen an sich und sich an den anderen zu *messen*.«[17]

Nun zerfällt der Schelersche Typus des »Gemeinen« in zwei Untertypen. Diese muten wie die Hörner eines bösen Dilemmas an, – worin wir einen gestalterischen Impetus vermuten dürfen. Es handelt sich um (i) den Ressentimentmenschen und (ii) den Streber.

Ad (i): Mangelt dem »Gemeinen«, was der tägliche Wettstreit in einer Konkurrenzgesellschaft erfordert, sieht er sich in aussichtsloser Lage. Solche *Ohnmacht* kann bewirken, dass er dem Ressentiment anheimfällt,[18] wenn er nicht den Ausweg »freier Resignation« findet.[19]

Ad (ii): Besitzt der »Gemeine« ausreichend Willenskraft und Intellekt, sowie alle körperlichen Voraussetzungen, um in einer Konkurrenzgesellschaft mithalten zu können, tritt er als *Streber* auf. Scheler beschreibt ihn als einen Menschen,

> für den sich das Mehrsein, Mehrgelten usw. im möglichen Vergleich zu anderen als Ziel*inhalt* seines Strebens *vor* irgendwelchen qualifizierten Sachwert schiebt; dem jede »Sache« nur gleichgültiger Anlass wird, das ihn drückende Gefühl des »Wenigerseins«, das sich in dieser Art des Vergleichs einstellt, aufzuheben.[20]

Indes verdiene niemand als Streber bezeichnet zu werden, wenn »ihm noch ein Eigengehalt einer »Sache« vorschwebt, die er in Tätigkeit und

15 Vgl. ebd., S. 48.

16 Ebd., S. 47.

17 Ebd., S. 47. Wie Scheler unterstreicht, nimmt auch der Vornehme Vergleiche vor. Doch entscheide die Reihenfolge von Werterfassen und Vergleich: »Der Vornehme erlebt die Werte vor dem Vergleich; der Gemeine erst im und durch den Vergleich.« (Ebd., S. 47)

18 Vgl. ebd., S. 47

19 Vgl. oben im gegenwärtigen Kap.

20 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 48.

Beruf fördert und vertritt«.[21] Das (im Wortsinne) Hohle an seinem Geltungsstreben macht den Streber.

Es bedarf kaum mehr der Beschreibung, wie die Schelersche Selbststilisierung verlaufen wird. Der »Gemeine« gibt die Kontrastfolie; dessen rudimentärem Werterfassen wird dasjenige des Philosophen entgegengestellt – in seiner Vollständigkeit, in seiner Tiefe. Was soll man davon halten?

Scheler zielt auf eine Befreiung des Einzelnen und seines Werturteils von dem der Masse. Eine solche Befreiung ist von unschätzbarem Wert. Sie muss von jeder Generation aufs Neue errungen werden, weil selbst in der offensten »Offenen Gesellschaft« auch die Gegenkräfte sich beständig erneuern.[22]

Scheler fundiert die Befreiung des Einzelnen, indem er dem Werterkennen einen exklusiven Charakter verleiht: »Wie es für gewisse mathematische Probleme und Theorien nur ganz wenige gibt, die sie auch nur verstehen, so kann dies auch für sittliche und religiöse Dinge der Fall sein.«[23] Es sei ein populistischer Irrweg (»Herdenkonvention«[24]), in der Ethik all dasjenige zu ignorieren, »was nicht den Sinnen und dem Verstande des – jeweilig Blödesten klarzumachen ist!«[25]

Dergleichen möchte man unterschreiben. Alles Vorige aber wirkt weniger überzeugend. Introspektion und, was etwas anderes ist, Werterfassen mögen uns – vielleicht – offenstehen. Doch der Einblick in fremde Seelen bleibt auch einem Scheler verwehrt. Was von außen wie das »Gemeine« und, sofern sie nicht grollen, Streberhafte der *hoi polloi* wirken mag, dürfte sich aus deren jeweiliger Innenperspektive anders ausnehmen: Da wird Karriere gemacht, um mit den höheren Einkünften die Familie besser nähren zu können, seinen geliebten Kindern eine gute Ausbildung – ja, womöglich sogar Bildung im klassischen, dem kaum übersetzbaren Sinne – zu ermöglichen. Da wird ein Haus mit großem Garten erworben, weil es der Familie, die bislang in einem Wohnblock gelebt hat, ein tieferes Leben ermöglicht. Scheler sieht an diesen Dingen vorbei, obschon er in seiner Abhandlung über das Ressentiment eine

21 Ebd., S. 48.

22 Vgl. L. Kołakowski, *»Samozatrucie otwartego społeczeństwa«*, in: ders., *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Krakau 2006, S. 291–306.

23 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 125.

24 Ebd., S. 125.

25 Ebd., S. 125.

Philosophie der Liebe entwickelt, welche die in den soeben gegebenen Beispielen beschriebenen Handlungen begrüßen dürfte.[26] Erst eine solche *suppressio veri* ermöglicht ihm, sein Urteil über die »Bürger« um ihn zu fällen: ein Verdikt, durch dessen Schwärze der Stern des Philosophen desto herrlicher leuchten soll.

Es scheint, als wirke bei Scheler ein Ressentiment dem »Bürger« gegenüber – ein Umstand, der an Poppers Bemerkung erinnert, Freud sei ein Fall für Freud, Adler ein Fall für Adler gewesen.[27] Sollte es sich bei Scheler um einen Fall für Scheler handeln?

II. »Rechenhaftigkeit«

Der »Gemeine« sucht, so Scheler, seinen Eigenwert im Vergleich mit den Anderen zu messen. Messen erfasst Mengen. Alles Quantitative gemahnt Scheler an den Geist des »Bürgers« und dessen, so der Philosoph, »kalkulierenden« Verstand; es gilt ihm als etwas Niederes. Man mag diese Kette vager Assoziationen für ein *non sequitur* halten, doch will zur Kenntnis genommen sein, *dass* Scheler solcher Auffassung ist. Was treibt ihn dazu?

Wie bereits bemerkt, befürchtet Scheler einen Umsturz der Werte.[28] Er werde vom Ressentiment befördert, dessen Träger auch und gerade der »Bürger« sei; und er vollziehe sich, indem

> die Berufswerte des Kaufmanns und Gewerbetreibenden, die Werte der Eigenschaften, durch die eben *dieser* Typus Homo reüssiert und Geschäfte macht, zu *allgemeingültigen moralischen Werten*, ja zu den »höchsten« unter diesen erhoben werden. Klugheit, rasche Anpassungsfähigkeit, kalkulierender Verstand, Sinn für »Sicherheit« des Lebens und allseitigen ungehemmten Verkehr, für Stetigkeit in der Arbeit und Fleiß, Sparsamkeit und Genauigkeit in der Einhaltung und Schließung der Verträge: das werden jetzt die Kardinaltugenden, denen Mut, Tapferkeit, Opferfähigkeit, Freude am Wagnis, Edelsinn, Lebenskraft, Eroberungssinn, gleichgültige Behandlung der wirtschaftlichen Güter, Heimatliebe und Familien-, Stammes-, Fürst-

26 Vgl. ebd., S. 72–77.

27 Vgl. F. Cioffi, *»Psychoanalysis, Pseudo-Science and Testability«*, in: G. Currie, A. Musgrave (Hrsg.), *Popper and the Human Sciences*, Dordrecht 1985, S. 13–44, bes. 17.

28 Vgl. in Kap. I.

> entreue, Kraft zu herrschen und zu regieren, Demut usw. untergeordnet werden.[29]

In einer weiteren Abhandlung unterstellt Scheler dem »Bürger« eine über die Jahrhunderte »steigende *Rechenhaftigkeit* der seelischen Grundeinstellung auf Welt und Leben überhaupt.«[30] Auch dort werden Tugenden wie Mut, Tapferkeit und Freude am Wagnis jenes »bürgerlichen« Zuschnitts kontrastiert. Scheler geht dabei soweit, den »Bürger« als »geringerwertigen Vitaltypus«[31] zu bezeichnen: »Diesem »angsthaften«, »rechenhaften« Typus steht der »gläubige«, der »vital vertrauensvolle« und »muthafte« Typus gegenüber.«[32]

Selbst- und Fremdvertrauen, Mut und Hingabe, Opferfähigkeit und Lebenskraft auf der einen Seite; Angst und der Wunsch nach »Sicherheit«, Berechnung und Anpassungsfähigkeit, Vertragsbindung und schwindende (oder bereits geschwundene) Lebenskraft auf der anderen. Wiederum legt Scheler mit einer »dienlichen« Zeichnung des Gegenübers das Fundament für eine Selbststilisierung: Der Philosoph gebe sich hohen Idealen hin, lehne es ab, den eigenen Vorteil in Betracht zu ziehen. Dabei fällt auf, dass der Begründer der materialen Wertethik mit dem Topos des »Bürgers« als eines »geringerwertigen Vitaltypus« vorwegnimmt, was spätestens seit Wilhelm Reich zur Folklore psychologisierender Gesellschaftskritik gehört.[33] Konservativer und fortschrittlicher Antiliberalismus berühren einander, so auch hier.

Vor allem aber taugt Schelers Gegenüberstellung zweier Wert-Tafeln – der Tugenden des kalkulierenden »Bürgers« und der Tugenden des vertrauensvoll Muthaften – weit weniger, als ein oberflächlicher Blick vermuten lässt. Um dies zu erklären, ist ein kurzer Ausflug in die Wirtschaftslehre nötig:

Alle bürgerliche (wir lassen von Schelers Sicht und damit von den Anführungsstrichen) Kultur beruht auf Produktion und Handel, dem

---

29 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 132.

30 M. Scheler, *»Die Zukunft des Kapitalismus«,* in: ders., *Vom Umsturz der Werte…*, S. 382–395, Zitat S. 388.

31 Ebd., S. 388.

32 Ebd. Scheler betont ebd., S. 388–389, dass mit dem Gläubigen nicht »die Angehörigen des orthodoxen Kirchenglaubens« gemeint seien, sondern »ein bestimmter Vitaltypus«.

33 Vgl. W. Reich, *Massenpsychologie des Faschismus*, Köln 1986, S. 12–13, 310–312. Einen Überblick über die Folgen gibt W. Brezinka, *Die Pädagogik der Neuen Linken*, München-Basel 1972, S. 174–180.

Geschäft. Handel bildet *kein* Nullsummenspiel, sondern eines, in dem *beide* Parteien gewinnen.[34] Widrigenfalls bliebe unerklärbar, weshalb unsere Mitbürger tagaus, tagein Millionen von Handelsverträgen schließen, zu denen sie kein Mensch zwingt. Wenn aber der Handel kein Nullsummenspiel darstellt, wird deutlich, dass unterhalb der hohen Ideale (selbstloser Hingabe, freudiger Selbstaufopferung) nicht gleich Verworfenheit beginnt, sondern für ein Drittes Raum bleibt. Wie Wilhelm Röpke ausführt, ist jeglicher Handel und mit ihm die bürgerliche Zivilisation

> weder auf Egoismus in dem Sinne aufgebaut, dass die eigene Wohlfahrt zum Schaden anderer gefördert wird, noch auf der […] Hingabe in dem Sinne, dass die eigene Wohlfahrt zum Nutzen anderer vernachlässigt wird. Es ist vielmehr eine *ethisch neutrale* Beziehung, in der kraft einer vertraglichen Gegenseitigkeit das Ziel der eigenen Wohlfahrtssteigerung mit dem Mittel fremder Wohlfahrtssteigerung erstrebt wird.[35]

Nun setzt ein solches Wunder mancherlei voraus. Vor allem eine *gute* Geschäftsidee, ein neues und lohnendes Produkt. Schließlich wird in der Marktwirtschaft nur derjenige prosperieren, welcher den Kunden eine Ware anbietet, die ihnen gefällt. Den Markt zu erobern,[36] ist alles andere als eine triviale Aufgabe, weil seine Majestät der Kunde sich wählerisch gibt und die Konkurrenz nicht schläft.

Dies alles im Blick wird verständlich, dass der Bürger größeren Mutes und Eroberungssinns, größerer Tapfer- und Opferfähigkeit, größerer Führungskraft nach innen und Demut dem Kunden gegenüber bedarf, als Scheler anzunehmen bereit ist. Wer auf dem Markt bestehen will, muss Tugenden an den Tag legen, die über das Rechenhafte hinausgehen. Doch selbst damit nicht genug. Denn hinzukommen muss ein gerüttelt Maß Schöpferkraft (neudeutsch: Kreativität), wie Ludwig von Mises zeigt:

> Millions of people like to drink Pinkapinka, a beverage by the world-embracing Pinkapinka Company. […] *If you want to acquire wealth, then try to*

34 Vgl. F.A. von Hayek, *The Fatal Conceit*, Chicago 1991, S. 95.

35 W. Röpke, *Die Lehre von der Wirtschaft*, Erlenbach-Zürich 1965, S. 41.

36 Röpke, *Die Lehre…*, S. 45, lehnt solche kriegerischen Vokabeln ab, wo es um Handel und Produktion geht; sie gemahnen an einen Kriegs- und Beutezug, der unter die ethisch negativen Beziehungen zu subsumieren wäre. In der Auseinandersetzung mit Schelers heroischen Idealen jedoch unterstreichen bellikose Begrifflichkeiten in sehr willkommener Weise, dass auch dem Bürger das Heroische nicht fremd ist.

> *satisfy the public by offering them something* that is cheaper or *which they like better.* Try to supersede Pinkapinka by mixing another beverage.[37]

Mit einem Worte: Denk Dir 'was aus! Die Marktwirtschaft bietet somit reichlich Gelegenheit, neue Geschäftsideen, innovative Produkte und die meisten der von Scheler geschätzten und vermissten Tugenden zu erproben. Mehr noch, sie setzt sie voraus. Dass der Philosoph dergleichen übersieht, liegt an seiner *rudimentären* Vorstellung dessen, was ein Unternehmer zu leisten hat.

Bestürzend wirkt: Scheler war ein guter Bekannter von Mises.[38] Es wäre ihm ein Leichtes gewesen, ein tieferes Bild vom Unternehmertum zu gewinnen. Scheler hat es nicht gewollt. Röpke würde Scheler »ressentimentgeladene Wirtschaftsferne der Geisteswelt«[39] vorwerfen. Unser Verdacht aus dem vorigen Kapitel hat sich erhärtet. Scheler *ist* ein Fall für Scheler.

III. Die Abgrenzung von den Angelsachsen

Zehn Jahre vor dem Ersten Weltkrieg lud St. Louis zur Weltausstellung in die Vereinigten Staaten von Amerika. Unter den Gästen waren auch Stars des reichsdeutschen Wissenschaftsbetriebs, Max Weber und Werner Sombart. Letzterer dürfte heute weitestgehend vergessen sein, doch war er zu jener Zeit ein bekannter Mann: Einer der führenden Vertreter der Jüngeren Historischen Schule in der Nationalökonomie, Verfasser vieler damals für bedeutend gehaltener Bücher, die über das Fachpublikum hinaus gelesen wurden. Scheler bezeichnet ihn als »den mit den lebendigen Kräften unseres Wirtschaftslebens am innigsten durchdrungenen und vertrauten Nationalökonomen«.[40] Sombart ist einer der

37 L. von Mises, *The Anticapitalistic Mentality*, Grove City 1972, S. 7–8, Kursive von mir.

38 Vgl. M.N. Rothbard, *»Ludwig von Mises: 1881–1973«*, in: http://mises.org/rothbard/misesobit.asp (24.12.2010), und L. von Mises, *Erinnerungen*, Stuttgart u. New York 1978, S. 69.

39 W. Röpke, *Jenseits von Angebot und Nachfrage*, Erlenbach-Zürich 1966, S. 173, ohne Kursive.

40 M. Scheler, *»Der Bourgeois«*, in: ders., *Vom Umsturz der Werte…*, S. 343–361, Zitat S. 343. Von Mises teilt Schelers Einschätzung nicht und zeichnet ein wenig schmeichelhaftes Portrait Sombarts; vgl. von Mises, Erinnerungen…, S. 68.

Gewährsmänner des Philosophen, wo Bürgertum und Marktwirtschaft (»Kapitalismus«) in Rede stehen.

Sombart kehrte mit Eindrücken aus Amerika zurück, die denjenigen seines Reisegenossen Weber diametral entgegengesetzt sind. Der Nationalökonom stieß sich an der Kommerzialisierung des Lebens in der Neuen Welt: »›Greetings from this ghastly cultural Hell‹ read one of his postcards back to Germany. To another colleague he wrote that America was the land of the ›*Götterdämmerung* of culture‹«.[41] Weber hingegen vermochte mehr zu sehen, nämlich die religiöse Fundierung des Gastlandes:

> According to his wife Marianne […], Weber uncovered in the sects that he encountered in his America travels a »moral kernel« beneath what appeared to be that land's shallow materialism. In doing so, he reversed the formula by which most German academics, including Sombart, viewed America. The American »sect,« for him, demonstrated that in the midst of modern capitalism the personal ethic of individual responsibility, about which he was writing in *The Protestant Ethic*, had survived and was the basis for social action.[42]

Wie das Wort »mehr« andeutet, handelt es sich hier nicht bloß um eine Meinungsverschiedenheit, die als subjektiv abgetan werden sollte: Weber erfasst all das, was auch Sombart zu erblicken vermag, und (wenigstens) noch ein Weiteres. Damit erweist sich Webers Bestandsaufnahme im Vergleich zur Sombartschen als *umfassender*, gibt es objektive Gründe, Webers Sicht der Sombartschen vorzuziehen.[43]

Was Sombart auf seinen Postkarten nur anreißt, findet monumentalen Ausdruck in seinem Werk *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, das im Jahre 1913 erschien. Hier erscheinen die Vereinigten Staaten von Amerika als dasjenige Land, in dem der Kapitalismus, jener »Brand […], der in die umfriedeten Hütten unserer Kultur geschleudert wird«,[44] am schärfsten ausgeprägt sei.[45] Dabei die-

41 C. Loader, *»Puritans and Jews: Weber, Sombart and the Transvaluators of Society«*, in: Canadian Journal of Sociology, Vol. 26, Nr. 4, 2001, S. 635–653. Zitat S. 636.

42 Ebd., S. 639.

43 Dieses Argument orientiert sich am Teilklassenvergleich, wie er von Karl Popper beschrieben wird. Vgl. K. Dahlmanns, *Wissenschaftslogik und Liberalismus*, Berlin 2009, S. 122–123.

44 W. Sombart, *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, Reinbek 1988, S. 345.

45 Vgl. ebd., S. 150 und 294.

nen die prominentesten unter den »amerikanischen Dollarmenschen«[46] als Belege für die psychologisierende Hauptthese des Buches, dass der »moderne Wirtschaftsmensch« zutiefst kindisch – und dessen Infantilität ansteckend sei:

> In der Tat scheint mir die Seelenstruktur des modernen Unternehmers, wie des von seinem Geiste immer mehr angesteckten modernen Menschen überhaupt am ehesten uns verständlich zu werden, wenn man sich in die Vorstellungs- und Wertewelt des Kindes versetzt […]. Die letzten Wertungen dieser Menschen bedeuten eine ungeheure Reduktion aller seelischen Prozesse auf ihre allereinfachsten Elemente […], sind also eine Art von Rückfall in die einfachen Zustände der Kinderseele.[47]

Sombart lässt eine viergliedrige Analogie folgen, die diese These belegen soll. So zeige sich etwa die Freude des Kindes an bloßer Größe, wie sie dessen Bewunderung für den Erwachsenen verrate, in der Vorliebe des »modernen Wirtschaftsmenschen« für das Quantitative:[48]

> In Amerika, wo wir natürlich diesen »modernen« Geist immer am besten studieren können, weil er hier seine einstweilen höchste Entwicklungsstufe erreicht hat, macht man kurzen Prozess und setzt einfach den Kostenpreis vor den zu bewertenden Gegenstand […]:
>
> »Haben Sie den 50.000-Dollar-Rembrandt im Hause des Herrn X. schon gesehen?«[49]

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass sich diese Unterstellung sonder Mühe entkräften ließe; schließlich kann man ein Bild kaufen, *weil* es eine hohe Summe Geldes, oder *obwohl* es eine solche Summe kostet. Dies gilt auch dann, auch wenn manche anderen die Liebhaberei des Käufers nicht verstehen können (oder glauben wollen).[50] Sombart setzt voraus, was er zu belegen vorgibt. Man nennt dergleichen *petitio principii*.

---

46 Ebd., S. 27. In Betreff der Prominenten (Carnegie, Harriman, Rockefeller) vgl. ebd., S. 169–170, 172 und 180–181.

47 Ebd., S. 171.

48 Vgl. ebd., S. 171–172.

49 Ebd., S. 172.

50 Dieses Argument folgt Scheler; vgl. dessen Bemerkungen über den »jeweilig Blödesten« in Kap. I. Der eingeklammerte Ausdruck nimmt – natürlich – Ressentiment an. Dass es sich bei alledem um ein Argument ad hominem handelt, wird eingeräumt.

Scheler zeigt sich mit Sombart einer Auffassung, was die Orientierung des »modernen Wirtschaftsmenschen« am Gelde betrifft.[51] Auch folgt der Philosoph dem Nationalökonomen darin, dass diese Haltung zusammen mit der (in Kap. II besprochenen) »Rechenhaftigkeit« in den »höchst- und längstindustrialisierten Ländern«,[52] den Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritannien am stärksten ausgeprägt sei. Denn er konstatiert, dass dort

> die repräsentative Frauenschicht – ceteris paribus – sich mehr und mehr, wahrscheinlich schon durch Auslese der Erbwerte, aus solchen Individuen rekrutiere, die spezifisch weiblicher Reize bar sind und wenig durch Liebes- und Mutterschaftssorgen im sozialen Emporkommen, in »Berechnung« und kontinuierlichem Dienst an einer wesentlich utilitaristischen Zivilisation, gehindert sind.[53]

Wir stoßen auf eine bis ins Eugenische vorgetriebene Feindschaft dem Bürgertum, der Marktwirtschaft (»Kapitalismus«) und den Angelsachsen gegenüber. Dieses Argument zählt sicher nicht zu den besten seines Schöpfers. Doch ist der Umstand, *dass* ein Philosoph vom Formate Schelers so etwas vertritt, in zweierlei Hinsicht von systematischer Bedeutung:

Zum ersten wirkt die Schelersche Vorstellung von der Geld-Ehe als Kennzeichen der am weitesten fortgeschrittenen »kapitalistischen« Gesellschaften erschreckend undurchdacht. Schließlich schafft erwirtschafteter Wohlstand Möglichkeiten selbstbestimmten Handelns, die ohne ihn *nicht* bestünden – gerade und auch, wie Roland Baader ausführt, was die tiefsten Bedürfnisse und zartesten Wünsche der Menschen angeht:

> Natürlich kann der Markt […] weder tiefe Liebe produzieren noch Freundschaft, weder die Familie ersetzen noch elterliche Sorge für die Kinder […]. Aber der Markt kann durch seine menschlichen, rechtlichen und materiellen Freiräume sehr wohl mithelfen, dass die Welt jenseits des Marktes es leichter hat, sich überhaupt entfalten zu können. Unzählige Dinge nichtmaterieller

51 Vgl. Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 48–49.

52 Ebd., S. 53.

53 Ebd., S. 53. Man könnte mit Friedrich August von Hayek darauf hinweisen, dass eine »wesentlich utilitaristische« Zivilisation bald zusammenbrechen dürfte – wie alle Zivilisationen, die purifiziert werden (sollen), um ein philosophisches oder ideologisches Programm zu verwirklichen (vgl. F.A. von Hayek, Die Verfassung der Freiheit, Tübingen 1991, S. 81). Doch muss eine Diskussion dieser Frage im gegenwärtigen Rahmen unterbleiben.

> Art, wie beispielsweise die heutzutage selbstverständliche Liebesheirat, sind erst dadurch möglich geworden, dass wir vermittelst der einzigartigen Produktivität des Kapitalismus nicht mehr den unbarmherzigen Zwängen der schieren Existenzsicherung unterliegen.[54]

Das *hätte* auch Scheler begreifen und vertreten können, doch er war mehr daran interessiert, durch eine *suggestio falsi* vom Leben in Großbritannien und den Vereinigten Staaten die Rolle seiner selbst hervorzuheben – als Sachwalter höherer Interessen, die über jene des »gewöhnlichen« Bürgertums hinausgehen, sowie als *deutscher* Philosoph vor den vermeintlich flachen, da durch den Utilitarismus verdorbenen Kollegen aus dem Angelsächsischen. Wieder erblicken wir eine Selbststilisierung Schelers, die auf einem verzerrenden Bild anderer beruht.

Zum andern taucht der »geringerwertige Vitaltypus« (aus Kap. II) wieder auf und weist auf eine düstere Zukunft. Die Phantasie vom körperlich und geistig verkommenen Bürgertum nämlich, das bloß am Gelde interessiert und deshalb für keine höhere Aufgabe mehr zu gebrauchen sei, erscheint auch in Adolf Hitlers *Mein Kampf*,[55] ergänzt um ein Zucht- und Erziehungsprogramm, das Abhilfe schaffen soll.[56] Vor diesem Hintergrunde wirkt der Philosoph wie der Goethesche Zauberlehrling; hier werden Geister gerufen, die man besser in ihrer Gruft gelassen hätte.

IV. Mit Goethe gegen die »moderne Menschenliebe«

Scheler bekämpft eine Haltung, die er als »moderne Menschenliebe« bezeichnet. Humanismus und Altruismus bilden deren Züge. In der Auseinandersetzung mit ihr gelingen dem Philosophen einige äußerst wertvolle Beobachtungen und hellsichtige Warnungen – etwa dass für diejenigen, welche »moderne Menschenliebe« auf ihr Banner geschrieben haben, »die Liebe um so wertvoller sei, je *größer* der Kreis ist, auf

54 R. Baader, *Die belogene Generation*, Gräfelfing 1999, S. 168.

55 A. Hitler, *Mein Kampf*, München 1943, S. 449–451. Zitiert nach: http://ia700105.us.archive.org/9/items/ Hitler-Adolf-Mein-Kampf-Text/HitlerAdolf-MeinKampf-Band1-Und2855.Auflage1943818S.Text.pdf (22.12.2010).

56 Vgl. ebd., S. 446–448 (Zucht), 452–455 (Erziehung).

den sie sich bezieht«,[57] und im Lichte einer solchen Festlegung jegliche Auswahl, die immer mit Exklusion einhergehen *muss*, »als eine *Entrechtung des größeren Kreises*«[58] erscheine. Aus einer solchen Einstellung erwachsen früher oder später Forderungen, die gegen den in Moral und Recht bewährten Grundsatz *Ultra posse nemo obligatur* verstoßen. Wer dies *nicht* erkennt und Vorwürfe des Zuschnitts »Dem Nachbarsjungen hast du geholfen, aber für alle die hungernden Kinder in Afrika hast du nichts getan!« handelnd zu widerlegen trachtet, stolpert in ein Problem ohne Ausweg. Dergleichen kann Lebensfreude dauerhaft trüben oder gar tilgen.

Wundersam allerdings wirkt Schelers Auffassung, dass Menschenliebe in jedem Falle ein »protestlerischer Begriff«[59] sein müsse. Man möchte bezweifeln, dass sie unter allen Umständen eine »gleichmacherische Kraft«[60] bilde, die (natürlich) dem Ressentiment entstamme.[61] Auch lassen sich, Scheler entgegen, Menschen »nach der Aristokratie ihrer sittlichen Personwerte und Verdienste«[62] reihen, ohne ein Reich unwandelbarer Werte oder gar einen personalen Gott anzunehmen, der diese Rangordnung festgelegt hat. Dazu genügt es, die Werte als Vorschläge zu begreifen und deren Hierarchie kritisch-sachlicher Diskussion zu überantworten. »Protestlerische« Züge dürften einer solchen Debatte fehlen, sofern alle Beteiligten über ein Mindestmaß an gutem Willen, Rationalität und Argumentkultur verfügen.

Scheler führt Johann Wolfgang Goethe als Gewährsmann für seine Einschätzung der Menschenliebe an: »Auch… halt' ich es für wahr, dass die Humanität endlich siegen wird; nur fürcht' ich, dass zu gleicher Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des andern humaner Krankenwärter sein werde.«[63] Was hier geschildert wird, riecht in der Tat nach Gleichmacherei, und der Abscheu des Dichters lässt sich spüren. Doch finden sich auch genügend gegenläufige Äußerungen Goethes, allen voran das herrliche Distichon aus den gemeinsam mit Friedrich Schiller verfassten Xenien:

57 Scheler, *»Das Ressentiment…«*, S. 101.
58 Ebd., S. 97.
59 Ebd., S. 96.
60 Ebd., S. 101.
61 Vgl. ebd., S. 96, 102–104.
62 Ebd., S. 97.
63 Ebd., S. 102.

Humanität
Seele legt sie auch in den Genuss, noch Geist ins Bedürfnis,
Grazie selbst in die Kraft, noch in die Hoheit ein Herz.[64]

Gibt es Aristokratischeres als diese Verse? Scheler entwirft ein einseitiges Bild des Humanismus, um ihm sein eigenes Programm als eine gewaltige *Rück-Umwälzung* entgegenstellen zu können, die Bedrohtes bewahren und Verlorenes wiedergewinnen soll. Wiederum dient die Verzeichnung des Gegenübers der Eigenstilisierung. Eine weniger rudimentäre Darstellung der Sachlage nämlich würde zu dem schlichten – womöglich *zu* schlichten – Ergebnis kommen, dass es mit der Menschenliebe stehe, wie mit dem Christentum (vgl. in Kap. I): Keines beruht auf dem Ressentiment, aber beide lassen sich trefflich von ihm missbrauchen.

Schlussbetrachtung

Die Ergebnisse der Kapitel I–IV ernüchtern, wo sie nicht gar bestürzen. Schelers Selbststilisierungen beruhen in der Tat jeweils auf einem verfälschten, manchmal sogar grob verzeichneten Bild desjenigen, dem das eigene Tun und Lassen entgegengesetzt wird. Der Begründer der materialen Wertethik entpuppt sich als Philosoph *und* Ideologe, hellsichtiger Warner *und* Bauernfänger – in einem Satze dies, im nächsten das.

Schelers Bild vom Staate, von Bürgertum und Wirtschaft birgt schwere Irrtümer. Der Philosoph gehört einer Strömung des deutschen Geistes an, die für die Entfremdung der Deutschen vom »Westen« und somit für viel Leid verantwortlich ist. Sombart zählt ebenfalls dazu.[65] Wohin die Schelersche Beschwörung von »Vitaltypen« führt, ist angedeutet worden.

Dennoch besteht kein Anlass, dieser Ergebnisse wegen Scheler nicht lesen zu wollen. Alles, was es zu einer gewinnbringenden Lektüre seiner Werke braucht, ist jener »Mannesmut vor Klassikerthronen«,[66] von dem Helmut Seiffert spricht – Wille und Kunst, das Gültige vom Ungültigen

64 J.W. Goethe, *Werke*, Bd. 1, Berlin-Weimar 1988, S. 235.
65 Vgl. von Mises, *Erinnerungen*…, S. 40.
66 H. Seiffert, *»Philosophie«*, in: H. Seiffert, G. Radnitzky (Hrsg.), *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, München 1992, S. 255–262. Zitat S. 258, ohne Kursive.

zu scheiden. Der vorliegende Aufsatz hat bei allem, was er zu bekritteln fand, wertvolle Argumente Schelers berührt, so die Befreiung des Einzelnen vom Werturteil der Masse (Kap. I) und die Überforderung des Einzelnen durch einen »wahllosen« Altruismus (Kap. IV).

Jenseits aller Stilisierung seiner selbst und anderer gibt es etwas, das uns *auf (sehr, sehr) lange Sicht* einigermaßen verlässlich Auskunft erteilt, wie die Dinge liegen, obzwar jeder Einzelne, der es um Auskunft ersucht, jede Art von Gruppe, zum Beispiel eine Schule von Wissenschaftlern, ja sogar eine ganze Epoche irren kann und muss: die Empirie. Sie ist, was uns zu *überraschen* vermag, – und überwindet damit die Auffassung, *wir* würden uns die Welt konstruieren.[67] Wer Überraschung schätzt, kann auf Stilisierung verzichten.

Literatur

Apel, K.-O., *Transformation der Philosophie*, Band 1, Frankfurt/M. 1994
Baader, R., *Die belogene Generation*, Gräfelfing 1999
Brezinka, W., *Die Pädagogik der Neuen Linken*, München u. Basel 1972
Cioffi, F., *»Psychoanalysis, Pseudo-Science and Testability«*, in: G. Currie, A. Musgrave (edd.), *Popper and the Human Sciences*, Dordrecht 1985
Gadamer, H.-G., *Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau*, Frankfurt/M. 1977
Hayek, F. A. von, *Die Verfassung der Freiheit*, Tübingen 1991
Hayek, F. A. von, *The Fatal Conceit*, Chicago 1991
Hitler, A., *Mein Kampf*, München 1943, zitiert nach: http://ia700105.us.archive.org/9/items/Hitler-Adolf-Mein-Kampf-Text/HitlerAdolf-MeinKampf-Band1Und2855.Auflage1943818S.Text.pdf (22.12.2010)
Kołakowski, L., *»Samozatrucie otwartego społeczeństwa«* [Selbstvergiftung der offenen Gesellschaft], in: ders., *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań* [Kann der Teufel erlöst werden und 27 weitere Predigten], Kraków 2006
Loader, C., *»Puritans and Jews: Weber, Sombart and the Transvaluators of Society«*, in: *Canadian Journal of Sociology*, Vol. 26, Nr. 4, 2001
Luisi, P. L., »Autopoiesis: a review and a reappraisal«, in: *Naturwissenschaften*, Nr. 90, 2003
Mises L. von, *Erinnerungen*, Stuttgart u. New York 1978
Mises, L. von, *The Anticapitalistic Mentality*, Grove City 1972

67 Vgl. P.L. Luisi, *»Autopoiesis: a review and a reappraisal«*, in: Naturwissenschaften, Nr. 90, 2003, S. 49–59. Zitat S. 55.

Poser, H., *Wissenschaftstheorie*, Stuttgart 2001
Reich, W., *Massenpsychologie des Faschismus*, Köln 1986
Röpke, W., *Die Lehre von der Wirtschaft*, Erlenbach-Zürich 1965
Röpke, W., *Jenseits von Angebot und Nachfrage*, Erlenbach-Zürich 1966
Rothbard, M. N., »Ludwig von Mises: 1881–1973«, http://mises.org/rothbard/misesobit.asp (24.12.2010)
Scheler, M., *»Das Ressentiment im Aufbau der Moralen«*, in: ders., *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern u. München 1972
Scheler, M., *»Der Bourgeois«*, in: ders., *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern u. München 1972
Scheler, M., *»Die Zukunft des Kapitalismus«*, in: ders., *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern u. München 1972
Seiffert, H., *»Philosophie«*, in: H. Seiffert, G. Radnitzky (Hrsg.), *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*, München 1992
Sombart, W., *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, Reinbek 1988

Selbstinszenierungen Michael Endes: Schreiben für Kinder und Jugendliche aus der Innenperspektive

Małgorzata Filipowicz

»Solchen (lieblichen) Genuss der Phantasie rechne ich zu den höchsten,
die den Menschen gegeben sind,
und in vieler Hinsicht ziehe ich ihn der Wirklichkeit vor«
(Wilhelm Freiherr von Humboldt zit. nach: Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 3).

Die Frage nach den Hauptzügen von Endes aus der Innenperspektive erzählter Kinder- und Jugendliteratur kann auf zweierlei Weise beantwortet werden. Einerseits wird das Kindliche (im Gegensatz zum Infantilen) von Ende selbst in seinen zahlreichen Interviews und Essays mehrmals als signifikante Perspektive seiner Nachkriegsliteratur akzentuiert, indem der Schriftsteller sagt: »Das Kind, das ich einmal war, lebt noch heute in mir, es gibt keinen Abgrund des Erwachsenwerdens, der mich von ihm trennt, im Grunde fühle ich mich als der gleiche, der ich damals war« (Voss, Jim Knopf, 2009, S. 17). Andererseits ist in der Ende-Forschung eine sehr überraschende These zu finden, nach der Michael Ende keinem Kinderbuchautor gleichgesetzt werden kann, zumal er selbst einmal sagte, dass er nie für Kinder geschrieben habe. In seinem berühmten Essay *Über das Ewig-Kindliche* schreibt Ende, dass »er während der Arbeit niemals an Kinder denke, sich niemals überlege, wie er sich ausdrücken müsse, damit Kinder ihn verstünden, niemals einen Stoff auswähle oder verwerfe, weil er für Kinder geeignet oder nicht geeignet sei. Die Unterscheidung zwischen Literatur für Erwachsene hielt Ende für künstlich; literaturhistorisch verortete er sie am Beginn des 19. Jahrhunderts. Vorher habe es Märchen gegeben, die sich keineswegs nur an Kinder gerichtet hätten, die Welt sei für Erwachsene und Kinder gleichermaßen bewohnbar gewesen, die Unterschiede hätten im Grade des Wissens und der Weisheit bestanden« (Voss, Jim Knopf, 2009, S. 17). In diesem Zusammenhang erstreckt sich das Hauptziel des vorliegenden Beitrags primär auf die Beantwortung der folgenden Fragen: Kann Endes literarisches Werk überhaupt mit der Kinderliteratur identifiziert werden?

Welche Inhalts- und Stilmittel setzt der Autor in seinen Werken ein, um dem Leser den Prozess der eigenen Selbstinszenierung darzustellen?

Die interessante Biografie Michael Endes, insbesondere die künstlerischen Einflüsse seines Vaters Edgar Ende auf die Karriere seines Sohnes und auch anderer Dichter und Künstler[1] manifestieren sich häufig im literarischen Werk Endes und in seinen Theaterstücken sowie Filmen, denen seine Werke aus Ausgangsbasis dienten. »Wir haben sehr viel und sehr gerne miteinander auch über esoterische Dinge oder über Religion und ähnliche Fragen gesprochen« (Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 19), äußert sich Michael Ende in einem Interview zur tiefen Vater-Sohn-Beziehung. Besonders interessant sind die Aussagen des Autors, in denen er den Rang der künstlerischen Inspirationen seines Vaters in seinem beruflichen Leben betont. Es sind vor allem Gemeinsamkeiten zwischen Edgar und Michael Ende, die auf die sogenannte fantastische, »üppige Bilderwelt« (S. 21) ausgerichtet sind, um die Mythen und Legenden aufgebaut sind: »Ich habe geradezu Gedichte nach Bildern meines Vaters gemacht. Oder umgekehrt beruht zum Beispiel das Porträt, das er von mir gemalt hat, auf einer Geschichte, die jetzt im *Spiegel im Spiegel* steht, nämlich DER NIEMANDSSOHN. […] Ich habe auch zu manchen seiner Bilder natürlich auch Geschichten geschrieben. Ich habe versucht, dasselbe in Worten auszudrücken, was er auf seine Weise gestaltet hat. Auch durch alle möglichen Wortexperimente hindurch, die mich damals faszinierten. Ich habe damals gerade z. B. Theodor Däubler entdeckt… Er spielt ja mit den Lauten und den Wörtern wie ein Musiker. Damals entstand eine Reihe von Gedichten, in denen ich versucht habe, Themen, die mein Vater auf seinen Zeichnungen oder seinen Bildern hatte, in Worten zu musizieren« (Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 23).

Edgar und Michael Ende stehen für die fantastische Kunst, die keine übernatürlichen Superhelden und irrealen Weltkonstruktionen glorifiziert, sondern »das Eindringen einer irrealen Welt in die natürliche Welt andeutet. Diese scheinbar reale Außenwelt ist oft als Spiegelung der Leser bzw. Betrachterwirklichkeit im Text bzw. Bild angelegt. […] Die Welt erscheint hier düster, drohend, rätselhaft – nicht unscharf. Phantastik ist nicht Flucht aus der Welt in eine zweifelhafte Innerlichkeit. Sie

1 Z.B. Gebrüder Grimm, Manfred Kyber, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Novalis, Clemens von Brentano und der Maler Theodor Däubler.

ist vielmehr das rückhaltlose Ausgesetztsein einer komplexen Realität« (Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 24).

Ende, der seine Kindheit zur Zeit des Nationalsozialismus erlebte, hat nie versucht, in seinen Büchern die eigene Kindheit zu beschönigen oder zu idealisieren – ganz im Gegenteil. Der Begriff ›Kindheit‹ gewinnt bei ihm ein neues Gewicht. Michael Ende, der im Dritten Reich als Kind mit Hinrichtungen von Menschen, Totentänzen und mit allen anderen dunklen Seiten des Krieges konfrontiert wurde, glaubt deswegen an die heilende Wirkung der Kunst und der Fantasie, die laut ihm imstande sind, die Wirklichkeit neu zu gestalten. Aus diesem Grunde gibt es seiner Meinung nach Bücher, die die Menschen und die Welt gesund machen können. Er glaubt jedoch auch an die vernichtende, dämonische Wirkung der Kunst, die er als das stärkste Gift definiert. In seinen Werken wird der Leser doch auch mit Geschöpfen konfrontiert, die nicht lernen wollen und nach Ideen trachten, die sie wahnsinnig machen oder große Schäden anrichten. Damit meint er die Jugend im Dritten Reich und ihre nationalsozialistische Ideologie (vgl. Voss, Jim Knopf, 2009, S. 25–27). In diesem Zusammenhang ist Endes neues Kunst- und zugleich Literatur-Projekt in erster Linie auf die Transformation der Poesie und Fantasie in die reale Welt zurückzuführen: »Es kam nicht darauf an, Geschichten zu schreiben, die von Kritikern bejubelt wurden, Geschichten für Intellektuelle und Schöngeister […]. Es kam darauf an, die Träume der Menschen in die rechten Worte zu fassen und zu schildern, was alle selbst in sich trugen, die Anteil hatten am Land der Phantasie« (Boccarius, Ende, 1995, S. 268). Die zitierte Textpassage, die von Michaels Endes Freund Peter Boccarius stammt, ist seinem Buch aus dem Jahre 1995 zu entnehmen. Der Autor äußert sich darin in einem sehr persönlichen Ton insbesondere zu Endes Werken *Momo* (1973) und der *Jim Knopf*-Serie (1960 *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, 1962 *Jim Knopf und die Wilde Dreizehn*). Boccarius lenkt unsere Aufmerksamkeit besonders auf das Kultbuch *Momo*, das Ende als Kunstmärchen konstruierte, um seinem Kunst- und Fantasie-Konzept möglichst klare Umrisse zu verleihen. Diese Art des Schreibens aus der Innenperspektive, die auf seinem typisch romantischen Kunst- und Fantasie-Konzept basiert, realisiert er konsequent in seinen späteren Werken bis zu seinem Tode im Jahre 1995 (vor allem in der *Jim Knopf*-Serie).

Michael Ende (1929–1995), der mit seinen aus der Eskapismus-Debatte entstandenen Kinder- und Jugendwerken ›das neue Bewusst-

sein‹ der 60er, 70er und 80er Jahre in Deutschland registriert und einen relevanten Beitrag zur Entdeckung der ›Neuen Innerlichkeit‹ geleistet hat, trug in diesem Zusammenhang wesentlich zur Ausformung und Etablierung der Begriffe bei, die sich als ›neues Kunst-Konzept‹ und ›neues Literatur-Projekt‹ definieren lassen, natürlich in Bezug auf die fantastische Kinder- und Jugendliteratur nach 1945, die sich bei Ende als Medium »für die Verwandlung der wahrgenommenen Außenwelt in Innenbilder« (Michaelis, Ende, 2001, S. 44) offenbart. Von dem Standpunkt ausgehend, dass die Literatur und die Kunst in erster Linie auf die Wirklichkeit bezogen sein sollen, scheint nicht nur die Transformation der Außenwelt oder Umwelt in die literarischen Texte das Hauptpostulat des kreativen Schriftstellers und Künstlers zu sein. Von ihm wird auch verlangt, die Sphäre *vecu* der realen Menschen mit dem Inneren des Protagonisten zu konfrontieren, damit auch im Spiegel der aktuellen Kinder- und Jugendbücher der ideenreiche Diskurs über die menschlichen Utopien, Antiutopien, Ideale und Träume in der modernen Gesellschaft stattfinden könnte (vgl. Michaelis, Ende, 2001, S. 44). Als Grundstein seines neuen poetischen Konzeptes erweist sich der poetische Mythos, der insbesondere auf einem Begriff aus dem Bereich der Imagination basiert, auf dem Begriff »Zauberwort« (vgl. Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 5). Zum poetischen Mythos greift Ende, um den Lesern seine Sinnerlebnisse auf eine verständliche Weise zugänglich zu machen. Auch Elemente aus Science-Fiction und Fantasy sind in seinen Texten zu finden. Sie gelten generell »als Merkmal der Moderne und im Speziellen als Vorbedingung und integraler Bestandteil der Gedankenwelt Endes. […] Ende steht damit ganz in der Tradition der Manieristen, die laut Gustav René Hocke Altes und Neuem kombinieren« (Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 30f).

Der Rang der aus dem Geist des Eskapismus entstandenen fantastischen Texte Endes wurde im Vergleich zur sozialkritischen Kinderliteratur der Nachkriegszeit abgewertet. Seine Bücher funktionierten zu jener Zeit als »Fluchtliteratur«. Zusammen mit dem Wandel, der sich nach der 68er-Studentenbewegung insbesondere im sozialen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und ökologischen Bereich manifestierte, wurde auch immer öfter die Reaktion der Kinder- und Jugendautoren im deutschsprachigen Raum auf die sich vollziehenden realen Prozesse reflektiert. Der neue Realismus in der Kinder- und Jugendliteratur, repräsentiert von den Autoren wie Christine Nöstlinger, Peter Härtling

und Ursula Wölfel, ließ sich im Prinzip auf die neuen, sehr interessanten Ausformungen der ›sozialen Fantasie‹ übertragen. Im Gegensatz zum Fantasie-Begriff, der den neuen Realismus im Sinne z. B. der Härtlingschen Vision von Kinderliteratur auslegt, tragen die fantastischen Texte Endes hingegen insbesondere zur Etablierung des Fantastischen (als Sinnbild für ›die moderne Fantastik‹) in der deutschen Literatur nach 1945 bei (vgl. Michaelis, Ende, 2001, S. 45–46). »Endes charakteristischer Erzählstil lässt sich eben nicht ohne weiteres in ein typisiertes Genre wie Fantasy, Märchen oder gar ›Hollywood‹ pressen. […] Mit anderen Autoren literarischer Phantastik gemeinsam hat Ende sicherlich das Bestreben, der Phantasie seiner Leser neue Spielräume zu öffnen und Literatur so als intensives Erlebnis und Bereicherung des Alltags erfahrbar zu machen« (Michaelis, Ende, 2001, S. 45–46). Fantasie scheint für Ende eine Ganzheit zu bilden, in der die Affekte, der Intellekt und die Sinne gleichermaßen enthalten sind. »Poesie ist ihm wichtiger als jede Form von Botschaft; Phantasie versteht er als politische Kategorie fernab all jener Orthodoxien und Ideologien, die ihm suspekt sind« (Hocke/Kraft, Ende, 1997, S. 36).

In der Kinderliteratur nach 1945 wird die Kategorie »Utopie« am häufigsten dann eingesetzt, wenn der Autor versucht, den kinderliterarischen Optimismus zu erweitern, wie es der Fall in Michael Endes *Momo* ist. Der Begriff »Utopie«, der bei Biesterfeld als »Fiktion eines meist als ideal gesehenen Gesellschaftssystems als Alternative zur unvollkommenen Realität« funktioniert (Biesterfeld, Utopie, 1993, S. 75), steht in einem engen Zusammenhang mit dem für Michael Ende zentralen Begriff seines literarischen Werkes – ›Mythos‹. Laut Petzoldt wurde Mythologie in den Kanon der humanistischen Bildung und demgemäß auch in die Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 aufgenommen, um ein bestimmtes Weltstück, »ein ganzheitliches Seinverständnis« zu vermitteln (Petzoldt, Märchen, 2000, S. 254). Charakteristisch für diese Aufnahme der mythologischen Elemente in die modernen Kinder- und Jugenderzählungen ist der Verzicht auf die Mythologisierung der Gefahren, die keinen Bezug zu realen Dingen aufweisen. In den modernen Kindertexten ist das Mythische mit dem Realen eng verbunden. Für Michael Ende scheint die Mehrdeutigkeit des Mythos von entscheidender Bedeutung zu sein, weil er, ähnlich wie Paul Maar und Christa Kożik, aus Mythoselementen und aus einem Nonsense-Spiel eine neue Art der

Zukunftsmythologie zu konstruieren versuchte (vgl. Stoyan, Kinderbücher, 2004, S. 43f).

Von der These ausgehend, dass der Mythos reale Bezüge zur Wirklichkeit aufweisen sollte, scheint auch bei Ende die Verarbeitung der Mythologie zu modernen Mythen dem Ziel untergeordnet zu sein, die modernen Jesus- (Jesuskind-Figur als Manga-Comic), Kindheits-, und Drachen-Mythen als Gegenentwürfe zum kranken und pessimistischen Realitätsbild einzusetzen – jedoch ohne die Dimension einer ökonomisch-politischen Natur. Endes Mythologie-Konzept basiert im Prinzip auf dem vorrationalistischen Denkschema zur Heilung der Moderne. Ende verarbeitet Kindheitsmythen vom Göttlichen Kind und vom Kind als Ursprung und unterstellt den Kindern ein alogisches geistiges und prärationales Vermögen, das sich insbesondere im Roman *Momo* als eine Art Diagnose und Heilung der nicht perfekten sozial-gesellschaftlichen Prozesse erweist.

Michael Endes Interesse an mythologischen Orten, Figuren und Motiven scheint mit seiner persönlichen Faszination für die griechisch-römische Antike einherzugehen, die in seinen fantastischen Texten immer wieder zum Vorschein kommt. An dieser Stelle soll betont werden, dass Ende insbesondere den antiken Mythos dermaßen originell verarbeitet, dass er als eine Art Vorstufe moderner Mythologie interpretiert werden kann. Der Autor setzt mythische Motive und Elemente vor allem aus zwei Gründen ein: »Zum einen wird das Motiv spielerisch verwendet, um v. a. (persönliche) Verwandlung zu zeigen. […] Zum anderen wird der mythische Stoff auch genutzt, um einen kritischen Blick auf die Gesellschaft zu werfen« (Brüggemann, Handbuch, 2006, S. 721).

Mythische Figuren und Orte der griechisch-römischen Antike wie Ajax, Apollo oder Atlantis, ein trojanischer Held im Putzeimer, ein olympischer Gott als Rakete oder eine verschollene Insel scheinen insbesondere in der *Jim Knopf*-Serie ihren festen Platz zu haben[2]. Sie lassen Endes utopische Welt – hier konkret Atlantis – als Urheimat der Arier erkennen. Atlantis wird bei Ende mit Jimballa assoziiert – dem Land der Kinder und Vögel, so lautet die optimistische Pointe des Werkes. In *Jim Knopf und die Wilde 13* wird demnach der mythische Ort Atlantis zum Schauplatz der Handlung, zum Mythos, den die Nationalsozialisten in

2 http://www.faz.net/s/Rub71E8665493FD4CB29D4E0759DF21C32C/Doc~E63B66F19501A41828F6A2237730 4DC05~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Stand: 14.05.2010).

Deutschland zuvor an sich gerissen und in unzähligen Kinderbüchern zu einer biologischen Rassenparabel umcodiert hatten. »Die Frage der Rasse beginnt Lukas und Jim in dem Augenblick zu beschäftigen, als sie das erste Mal von der Drachenstadt hören. Im elften Kapitel entrollt der Kaiserliche Hofprofessor für Zoologie in Mandala eine Übersichtskarte, abgebildet ist die Gattung der Drachen wie auf einer Schulbildtafel. Der Gelehrte bereitet sie allerdings nicht auf die Halbdrachen vor, die in dem Vulkangürtel um die Drachenstadt leben und keinen Zutritt zum Zentrum haben. Die zwei Reisenden treffen zuerst auf den ausgestoßenen Halbdrachen Nepomuk, geboren aus einem Drachen und einem Nilpferd, ein Mischling, der sein Leben als »Schande« beschreibt. Schon wenige Seiten später rollen Jim und Lukas auf eine riesige, rußgeschwärzte Höhlenöffnung zu, aus der es, wie Ende schreibt, »ein wenig herausrauchte wie aus einem Ofenloch«. Übergroß hängt darüber ein Schild mit der Warnung: »Achtung! Der Eintritt ist nicht reinrassigen Drachen bei Todesstrafe verboten«.[3]

In der *Jim Knopf*-Serie rückt die Problematik der Drachenmythologie in den Vordergrund. Hier funktioniert der moderne Drachen-Mythos (der Anti-Nazi-Mythos) als Gegenentwurf zur nationalsozialistischen Rassenideologie, wie sie im Dritten Reich unter Berufung auf die Thesen von Charles Darwin vermittelt wurde. Der Drachen-Mythos wurde hier dazu benutzt, um die Hervorhebung rassischer Unterschiede unter Menschen zu verurteilen. Dies wurde evident im Dritten Reich getan. Der Drachen-Mythos wurde in Endes Buch auch aus diesem Grunde eingesetzt, um die Lehrmethoden (Indoktrinierung) im Dritten Reich darzustellen und sie zu verurteilen. Von diesem Standpunkt aus gesehen scheint Endes Geschichte von Jim Knopf kein Zufall, sondern eher ein durchdachter Plan zu sein, weil Jim Knopfs heimliche Abenteuer in erster Linie darauf abzielen, »mit Wissen um eines der düstersten Kapitel deutscher Bildungsgeschichte eine Gegengeschichte zu erzählen, die Rassenideologie, die Atlantissage, den Schulunterricht umzuerzählen, ein neues Märchen zu schaffen für die nächste Generation«.[4]

Auch die Anspielung Endes auf die christliche Mythologie manifestiert sich im Band *Jim Knopf und die Wilde 13*, in dem Jim das Geheim-

3 http://www.faz.net/s/Rub71E8665493FD4CB29D4E0759DF21C32C/Doc~E63B66F19501A41828F6A2237730 4DC05~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Stand: 14.05.2010).

4 http://www.faz.net/s/Rub71E8665493FD4CB29D4E0759DF21C32C/Doc~E63B66F19501A41828F6A2237730 4DC05~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Stand: 14.05.2010).

nis seiner Herkunft entdeckt. Es stellt sich heraus, dass er der Nachfahre eines der Heiligen Drei Könige ist. Hier wird also spielerisch an die christliche Mythologie angeschlossen.

Endes moderne Mythologie basiert zum großen Teil auf ästhetischen Kategorien wie Ironie und Komik, die eine kontrastierende Gegenüberstellung des Alltäglichen und des Fantastischen und die Mängel der Realität veranschaulichen. Was für eine Art der Komik dominiert in Endes Texten? Einem der Hauptziele Endes, das auf die Realisierung des gesellschaftskritischen Blickes in den von ihm verfassten Theaterstücken ausgerichtet war, lag eine Art Komik zugrunde, die keine belehrenden und moralisierenden Töne besaß. In einem Brief aus dem Jahre 1957 an den Komponisten Otto-Erich Schilling setzt sich Ende für eine harmonische Verbindung von Kritik und Komik ein, die er »Komik des scheinbar Unabsichtlichen« nennt (Hocke/Neumahr, Ende, 2007, S. 66). Die Antwort des Komponisten lässt uns erahnen, was Ende unter dieser Wechselbeziehung von Kritik und Komik versteht: »[…] wenn es Ihnen gelingt, die grundsätzliche Auffassung (sarkastisch-ironische, unabgemilderte Gesellschaftskritik) mit der beabsichtigten drastischen Komik des scheinbar Unabsichtlichen (Charlie Chaplin) zu verbinden, dann kann das ein großartiges Stück geben« (zit. nach Hocke/Neumahr, Ende, 2007, S. 66).

Auch der Begriff »Surrealismus«, mit dem Endes Werk oft assoziiert wird, hängt eng mit den Selbstdarstellungsprozessen des Autors zusammen. Das Wort »Surrealismus« lässt sich im Sinne von André Breton mit einer magischen Weltvorstellung auslegen, die sich dem Positivismus, dem Intellekt und dem Materialismus entzieht. Darauf basierend kann festgestellt werden, dass sich Ende nur zum Teil dem Surrealismus verpflichtet fühlte. Einen viel größeren Einfluss auf sein Werk scheint das romantische Gedankengut auszuüben als surrealistische Weltkonzepte und Weltvisionen. In einem Interview äußert er sich zu diesem Thema mit den folgenden Worten: »Ich bin der Meinung, dass die Romantik die bisher einzig original deutsche Kulturleistung war. […] In der Romantik ist zum ersten Mal etwas gelungen, was auch das Ausland interessiert hat. Deswegen habe ich versucht, dort anzuknüpfen, weil ich mich durchaus als deutscher Autor verstehe« (Hocke/Neumahr, Ende, 2007, S. 63). Laut Hocke und Neumahr bedeute das Romantische für Ende »eine Befreiung des Individuums von kausallogischem Denken, das Hervorbringen eines Freiraums für die menschliche Phantasie« (Ho-

cke/Neumahr, Ende, 2007, S. 64). Aus diesem Grunde häufen sich in Endes Werk zahlreiche Verweise auf die deutsche Romantik. Er greift nicht nur zum romantischen Märchen, um seine fantastischen Kunstmärchen über aktuelle Probleme der Zeit zu konstruieren. Der romantische Künstler, mit seiner übersensiblen Psyche, mit seinem Übermaß an Fantasie und seinem Trachten nach imaginären, alternativen, besseren Bezirken, scheint nicht nur ideales »Konstrukt« für die Protagonisten seiner Bücher zu sein. Dem Schriftsteller selbst werden von Ende immer wieder sakrale Züge verliehen, auch mystische Fähigkeiten und Botschaften. Der Schriftsteller als Missionar? Solch eine These scheint an dieser Stelle legitim zu sein, natürlich nicht im Sinne einer Glaubenslehre, sondern als solche eines Verfasser-Porträts, das diesen Autor in die Sphäre des durch die deutsche Romantik sanktionierten Kunst-, Literatur- und Lebenskonzeptes versetzt. Sakrale Elemente in dem von Ende konzipierten Schriftsteller-Bild und die Rolle der Kunst als ein sakraler Bereich kommen in dem Band von Klaus Doderer *Reisen in erdachtes Land. Literarische Spurensuche vor Ort – Essays* interessant zum Ausdruck: »Für Michael Ende rückt damit der Schriftsteller in eine gleichsam sakrale Position. Glaube ganz allgemein ist etwas ungeheuer Wichtiges. Künstler, die keine gläubigen Menschen sind, können nicht ernsthaft Künstler sein, antwortete er auf die Frage, woher er die Stärke nähme, das Abenteuer des Schreibens durchzuhalten. Der Künstler ist es, der aus dem Nichts Neues gebiert, der aber auch im Vollzug des Produzierens sich verwandeln darf. Aber der bekennende Romantiker des ausgehenden 20. Jahrhunderts wäre nicht echt, würde er nicht auf die Frage, wohin sein Weg dann gehe, gewiss ähnlich wie Novalis antworten, der geheimnisvolle Weg führe nach Hause. Introversion, das heißt die Konzentration auf die eigene Innenwelt ist damit gemeint« (Doderer, Reisen, 1998, S. 261).

In diesem Zusammenhang erweist sich auch Kunst bei Ende als ein sakraler und autonomer Bereich, »in dem Gutes und Böses seine Berechtigung« finden (S. 174). Von den einzelnen Protagonisten hingegen wird die Frage der moralischen Entscheidung über das Gute und das Böse verlangt. Die Antwort darauf vollzieht sich bei Ende infolge eines Prozesses des Sich-Selbst-Findens. Solch ein Weg über Irrtümer bis zum erwünschten Ziel (Ich-Erkennung) wird anhand der Abenteuer von Bastian aus der *Unendlichen Geschichte* sehr präzise veranschaulicht: »Gegen Ende des Romans zeigt sich immer deutlicher, dass ein Tugendsystem

in den Vordergrund rückt, an dessen Spitze Werte wie Liebe und Hilfsbereitschaft stehen. Damit gelingt Bastian, die Grenzen des konventionellen moralischen Niveaus zu überwinden und eine Stufe zu erreichen, die geprägt ist von einem autonomen, an Prinzipien orientierten moralischen Bewusstsein. Die ›Philosophie des sich selbst als absolut setzenden Ichs‹« (Meißner, Phantastik, 1989, S. 174–175).

Bei Ende ist Kunst ständig mit der Magie verbunden. Als »Magier des Wortes« verfolgte er in seinen Werken vor allem die Idee, Phänomene der geistigen Welt in die Modelle der realen Welt zu transportieren. Deswegen war er von der Arbeit mit archetypischen Bildern fasziniert. Das wird insbesondere im Theater sichtbar – der bevorzugten Kunstform Endes. Für ihn war es die magische Kunst per excellence. »Im Gegensatz zu anderen Kunstformen ermöglichte [das Theater] einen unmittelbareren und unverstellten Zugang zur transzendenten Welt. Es übernahm eine Art Mittlerfunktion zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und Übersinnlichen. Gerade auf diese Ursprünge müsse sich das moderne Theater besinnen, wolle es eine Zukunft haben – so Michael Ende« (Hocke/Neumahr, Ende, 2007, S. 190). In diesem Sinne scheint das Theater für Ende seine erstrangige Funktion den anderen Kunstformen gegenüber zu behalten, sofern es als Ritual fungiert und ritualisierte Stoffe wie Mythen, Märchen, Legenden und transzendente Dinge verarbeitet.

Abschließend soll auch auf die Kategorien des Subversiven und der Adoleszenzbilder in Endes Werk eingegangen werden, weil die Analyse dieser Forschungsthemen Ende einen besonderen Platz in der modernen phantastischen Literatur zuweist. Die Erforschung der adoleszenten Heldinnenfiguren wird zur beliebten Forschungsmaterie der Kinder- und Jugendbuchkritiker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dieser Forschungsbereich hat einen signifikanten Beitrag zur Entwicklung der Feminismus-Debatte in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 geleistet. In diesem Sinne scheint auch Michael Ende (insbesondere sein Kunstmärchen *Momo*) einer der wichtigsten Nachfolger von Astrid Lindgren zu sein, deren Pippi-Figur sich weitgehend auf die wissenschaftliche Debatte in Europa, insbesondere in den deutschsprachigen Ländern, aber zu einem gewissen Teil auch im Polen in der Nachkriegszeit ausgewirkt hat. Damit ist primär der kulturelle, aber auch der soziale und politische Kontext in Europa nach 1945 gemeint. In diesem Zusammenhang hat sich das *Pippi*-Buch wesentlich auf die Entwicklung des Feminismus in der europäischen Literatur und Kultur ausgewirkt.

Pippis instinktiver Drang nach Macht und ihr Wille zum Regieren können mit der Darstellung der Heldin aus Michael Endes Roman *Momo* verglichen werden. In beiden Texten scheinen das Subversive und die Anarchie, auch Darstellungsstrategien wie »Nonsens« und »Komik« als Mittel der Anarchiekonstruktion und letztendlich die Anwendung ästhetischer Kategorien wie Parodie und Ironie dem Ziel untergeordnet zu sein, den fantastischen Texten Endes eine neue Perspektive zu verleihen. Diese Perspektive zielt auf eine Diagnose familiärer und gesellschaftlicher Prozesse und Stimmungen ab (u. a. Familienbilder, Geschlechterrollen, konventionelle und unkonventionelle zwischenmenschliche Beziehungen). In diesem Kontext kann Endes Werk *Momo* auch im Sinne eines alternativen »Entfaltungsraumes« für Menschen interpretiert werden.

Resümierend lässt sich sagen, dass Endes Schreiben für Kinder jene Züge der Literatur aufweist, die eher an Erwachsene gerichtet ist. Die beiden Begriffe »Kinderliteratur« und »Erwachsenenliteratur« scheinen bei Ende fast synonym zu sein, indem sie zu einer unzertrennlichen Einheit verschmelzen. Die Innenperspektive des Kindes und des Erwachsenen, die in Endes Werk in den meisten Fällen nur im Sinne seiner Biografie lesbar ist, lässt heutzutage die These zu, dass er in seinen scheinbar an Kinder gerichteten Werken seine eigene Lebensgeschichte mit Erfolg umgesetzt hat.

Literatur

Biesterfeld, W., *»Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur«*, in: G. Lange, W. Steffens (Hrsg.), *Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur.* Würzburg 1993, S. 71–80. Zit.: Biesterfeld, Utopie, 1993.

Brüggemann, Th. (Hrsg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1945 bis 1990*. Stuttgart 2006. Zit.: Brüggemann, Handbuch, 2006.

Doderer, K., *Reisen in erdachtes Land. Literarische Spurensuche vor Ort – Essays*, München 1998. Zit.: Doderer, Reisen, 1998.

Ende, M., *Jim Knopf und die Wilde 13*, Stuttgart 1962. Zit.: Ende, Jim Knopf, 1962.

Ende, M., *Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer*, Stuttgart 1960. Zit.: Ende, Jim Knopf, 1960.

Ende, M., *Unendliche Geschichte*, Stuttgart-Wien 1979. Zit.: Ende, Geschichte, 1979.

Ewers, H.-H. (Hrsg.), *Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*, Weinheim-München 1992. Zit.: Ewers, Komik, 1992.

Ewers, H.-H. (Hrsg.), *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne,* Weinheim-München 1994. Zit.: Ewers, Jugendkultur, 1994.

Ewers, H.-H., *»Kinderliterarische Erzählformen im Modernisierungsprozess«* [in:] G. Lange, W. Steffens (Hrsg.), *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*, Würzburg 1995, S. 11–24. Zit.: Lange/Steffens, Formen, 1995.

Haas, G. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3*. Stuttgart 1984. Zit.: Haas, Kinder-und Jugendliteratur, 1984.

Haas, G.: *»Moderne Inhalte und Formen des Erzählens in der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur«*, in: G. Lange, W. Steffens (Hrsg.): *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*, Würzburg 1995, S. 63–81. Zit.: Lange/Steffens, Formen, 1995.

Hocke, R./Kraft, Th., *Michael Ende und seine phantastische Welt*, Stuttgart u. a. 1997. Zit.: Hocke/Kraft, Ende, 1997.

Hocke, Th./Neumahr, U., *Michael Ende. Magische Welten*, München 2007. Zit.: Hocke/Neumahr, Ende, 2007.

Lypp, M., *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*, Frankfurt/Main 1984. Zit.: Lypp, Einfachheit, 1984.

Meißner, W., *Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984*, Würzburg 1989. Zit.: Meißner, Phantastik, 1989.

Patzelt, B., *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre. Strukturen-Erklärungsstrategien-Funktionen,* Frankfurt/Main 2001. Zit.: Patzelt, Kinder- und Jugendliteratur, 2001.

Petzoldt, L., *»Märchen, Mythen und Sagen«*, in: G. Lange (Hrsg.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 1. Baltmannsweiler 2000. Zit.: Petzoldt, Märchen, 2000.

Stoyan, H., *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, Frankfurt/Main u. a. 2004. Zit.: Stoyan, Kinderbücher, 2004.

Todorov, T.: *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt/Main 1992. Zit.: Todorov, Einführung, 1992.

Voss, J., *Darwins Jim Knopf*, Frankfurt/Main 2009. Zit.: Voss, Jim Knopf, 2009.

Wild, R. (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 2002. Zit.: Wild, Geschichte, 2002.

»[M]ein physiologischer locus minoris resistentiae, von dem alles ausgeht, [ist] der Magen«[1] – Zum Problem der kulinarischen Selbstreferenzialität in Texten von Thomas Mann

Ewelina Michta

I. Einführung

Die Definition von »Text« erscheint äußerst problematisch. Er lässt sich nämlich außer durch die Schriftlichkeit auch durch zahlreiche andere Kriterien definieren. Der Terminus wird sowohl für schriftliche, in fester graphischer Form erscheinende Überlieferungen als auch für mündliche Mitteilungen gebraucht. Es handelt sich dabei um ein geschlossenes System von Sätzen, deren Bestandteile in einer bestimmten Weise angeordnet werden. Ein Text kann sowohl aus einem Satz bestehen als auch ein literarisches Werk sein, jedoch unter der Bedingung, dass es inhaltliche Schlüssigkeit aufweist. Die sogenannte pragmatische Definition des Begriffs betont die Hauptfunktion der Kohärenz, welche das Doppelverständnis des Textes beeinflusst. In dieser Hinsicht definiert man als »Text« eine kohärente Reihe von Sätzen, die sowohl deutliche strukturelle als auch semantische Maßstäbe aufweist. Der Text wird so zu einer Meldung, die zu interpretieren ist. Für den Leser ist er also ein Objekt zum Entschlüsseln (vgl. Vater, Bewegung, 2006, S. 83–84). Je präziser wir die autobiographischen Elemente aus der Fiktion der Werke entschlüsseln können, desto höher ist unsere Interpretationskompetenz.

Der vorliegende Beitrag untersucht das Problem der kulinarischen Selbstreferenzialität anhand ausgewählter Beispiele des schriftstellerischen Schaffens von Thomas Mann. Gegenstand der Forschungsarbeit bilden literarische Texte des Nobelpreisträgers und paraliterarische For-

1 Th. Mann, *»Zur Physiologie des dichterischen Schaffens«*, in: ders., *Reden und Aufsätze II*, Frankfurt/Main 1965, S. 789.

men seines Schaffens, unter denen sowohl Tagebuchnotizen als auch Briefe zu finden sind. An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass Gert Ueding betont: »Von allen literarischen Formen ist die Authentizitäts-Suggestion beim Tagebuch am größten, es zeigt die gewesene Gegenwart in Momentaufnahmen, der Reiz der Unmittelbarkeit und des zweckfreien Selbstgesprächs, psychologische Neugier und die Unabhängigkeit vom Publikum gehören zu seinen wesentlichen Kennzeichen« (Ueding, Mann, 1982, S. 255/vgl. Łukosz, Terapia, 1990, S. 19). In der Untersuchung wird auf die in Manns Texten enthaltenen kulinarischen Elemente und ihre Funktionalität in Hinblick auf die für den Schriftsteller so typische Wirklichkeitsbezogenheit eingegangen. Es wird darauf hingewiesen, dass der Reichtum der sowohl in literarischen wie auch in paraliterarischen Texten von Thomas Mann enthaltenen kulinarischen Motive sich durch eine Ähnlichkeit zu den Essgewohnheiten des Autors auszeichnet. Der Nobelpreisträger Thomas Mann war am Kulturphänomen des Essens und Trinkens interessiert. Obwohl die in seinem künstlerischen Schaffen untersuchten Motive des Konsums keine Hauptfunktion in seinem Gesamtwerk erfüllen, stellte der Schriftsteller in seinem Schaffen immer wieder Mahlzeiten dar.

Im Rahmen der Einführung in die Problematik möchte ich betonen, dass Essen und Trinken als literarische Motive Analyseobjekte der Kulinaristik sind, die eine Forschungsrichtung der interkulturellen Germanistik ist. Kulinaristik als Wissenschaft, die die Rolle des Essens in der Kultur beschreibt, trägt als Namen einen Neologismus, den Alois Wierlacher vom lateinischen culina[2] abgeleitet hat. Inhaltlich knüpft das Wort an die Bedeutung der »Institution Küche«[3] an. Es ist ein Terminus, dessen Begründer der französische Anthropologe Claude Levi-Strauss war. Kulinaristik ist aus der interkulturellen Germanistik[4] herausgewachsen. Mit diesem Namen wird eine auslandsphilologische Disziplin bezeichnet, die sich als eine regionale Fremdkulturwissenschaft versteht. Im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit stehen Aspekte, die in der interkulturellen Kommunikation eine besondere Rolle spielen. Einer dieser Aspekte ist das Kulturphänomen des Essens und Trinkens. Die Aufgabenstellung der Kulinaristik wird vom Arbeitskreis für Kul-

2 Die Küche.

3 Gemeint wird hier die Anknüpfung an die Trias von Kultur, Kommunikation und Küche.

4 GIG 1985, Mitbegründer: Alois Wierlacher.

turforschung des Essens (1994) festgelegt. An dieser Stelle stellt sich die Frage nach dem Entstehungsgrund dieser neuen Wissenschaft: Wozu brauchen wir eigentlich Kulinaristik? Die Antwort lässt sich folgendermaßen formulieren: Wir benötigen sie, damit sich eine Gesellschaft besser verstehen kann. Diese Forschungsrichtung wird also gebraucht, um den Menschen die gesellschaftliche Bedeutung des Essens näher zu bringen. In der deutschsprachigen Wissenschaft wächst seit Beginn der achtziger Jahre die Zahl der Fächer, in denen das Thema »Essen und Trinken« zum Vorschein kommt. Zu erwähnen sind unter anderem solche Forschungsdisziplinen wie Soziologie, Anthropologie, Geschichte, Literaturforschung, Kulturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Philosophie, Theologie, Kunstwissenschaft, Didaktik, interkulturelle Germanistik (vgl. Wierlacher, Essen, 1993, S. 1–21/Wierlacher, Kulinaristik, 2008, S. 2–15).

II. Zum Problem der kulinarischen Selbstreflexion im Werk von Thomas Mann

Zwischen die Bedürfnisse Hunger, Appetit und Durst und deren Befriedigung Essen und Trinken setzt der Mensch das kulturelle System der Küche. Verschiedene Kulturen und Religionen beeinflussen folglich mit ihren Speisegesetzen unser Leben. Das Essen hat eine fundamentale Bedeutung im Leben der Menschen, wobei die Ernährung sowohl einen körperlich-materiellen als auch einen verhaltensreaktionären oder psychisch-soziokulturellen Aspekt hat. Unter dem ersten Punkt dieser Einteilung wird nach Ewa Nowicka materielles Dasein in Form von Gegenständen verstanden. Der zweite Punkt konzentriert sich auf die reaktionäre Ebene, die unseren Verhaltensweisen einen besonderen Wert im Bereich des kulturellen Inhalts zuschreibt. Die psychisch-soziokulturelle Perspektive hat die Kulturnormen des Benehmens zum Gegenstand (vgl. Nowicka, Świat, 2007, S. 55–57). Wenn man diese drei Kriterien unter die Lupe nimmt, stellt sich einerseits heraus, dass die Aufnahme von Nahrung eine biologische Grundlage darstellt, um uns am Leben zu erhalten und uns zu besonderen Leistungen zu befähigen. Andererseits gehen Essen und Trinken weit über diese rein physiologische Funktion hinaus. Jede Speise erfüllt, außer der Lieferung nötiger Nährstoffe für

die Körperfunktionen auch eine andere Rolle, die in einer konkreten gesellschaftlichen Situation auftritt. Wer also vom Essen spricht, spricht nach Alois Wierlacher zugleich von Aspekten der Kultur (vgl. Wierlacher, Essen, 1987, S. 13).

Die Mahlzeit war für Thomas Manns Familie immer eine soziale Situation. Aus der Sicht der Kulinaristik meint das deutsche Wort »Essen« nicht nur die Aufnahme von Nahrung, sondern auch das situationsabhängige Zu-sich-Nehmen von zubereiteten Speisen. Von großer Wichtigkeit war für den Schriftsteller die soziale und kulturelle Dimension des Essens. Kulturspezifische Essensordnungen (die Tischsitten und die Ritualisierung des Essschemas) hatten in der bürgerlichen Kultur eine besondere Bedeutung. Zeugnisse für diese Annahme finden sich in Thomas Manns Werken (vgl. Mann, Erzählungen, 1975, S. 7, S. 33). Gemeinsame Mahlzeiten, welche auch heute eine bedeutende Rolle in der Wirtschaft und in der Politik spielen, waren auch zu Lebzeiten Thomas Manns sowohl bei geschäftlichen Anlässen wie auch im Privatkreis ein Medium des Gedankenaustauschs, der Gemeinschaftsstiftung und der Vertrauensbildung. Essen, Trinken, Rauchen und Erkennen waren für den Zauberer[5] immer miteinander verknüpft. Von besonderer Wichtigkeit war und ist heute immer noch auch die Nichtvertretbarkeit des Menschen beim Essen. In der im 20. Jahrhundert an militärischen Unruhen leidenden bürgerlichen Kultur bestand die Gefahr der Bagatellisierung kultureller Grundlagen der Existenz. Die Speisenwahl wurde in dieser Zeit oft wegen mangelnder Nahrungsversorgung als ungeliebte Schwierigkeit des täglichen Lebens angesehen. Kultur des Essens ist somit eine Quelle der Erkenntnis, kann als »Spiegel« betrachtet werden, der nicht nur die Präferenzen des Essens einer Gemeinschaft offenbart, sondern auch Auskunft über die Hierarchie ihrer Werte, Bräuche und Gesetze gibt.

Was die Esskultur im Leben und Werk des Nobelpreisträgers Thomas Mann betrifft, lässt sich feststellen, dass sie unter dem Einfluss des

5 Maria Kurecka erläutert, dass Thomas Mann nicht nur von seinen Kindern, sondern auch von seinen nahen Freunden Zauberer genannt wurde. Dieser Spitzname hatte seinen Ursprung bei einem Kostümball. Laut Monika Manns Erinnerungen trug Katia Mann auf diesem Ball die Kleidung einer Hinduprinzessin, Thomas Mann dagegen entschied sich für ein farbenreiches, glänzendes Gewand, trug dazu silberne Schuhe und hielt einen Zauberstab in der durch Ringe geschmückten Hand (Übersetzung: E. Michta/vgl. M. Kurecka: *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993, Anmerkung **, S. 91).

bürgerlichen Lebensstils stand. Beunruhigt wurde er jedoch durch einen inneren Konflikt. Auf der einen Seite hatte Thomas Mann einen Teil der südlichen Wurzeln seiner Mutter geerbt, auf der anderen Seite war ihm die patrizische Herkunft und Lebensweise seines Vaters nicht völlig fremd, weil er in ihr aufgewachsen war. Ein Beweis für die enge Bindung an den Luxus kann zum Beispiel im Roman *Buddenbrooks* die Raumausstattung des Hauses in Lübeck in der Mengstraße sein. Der aufmerksame Leser bekommt eine genaue Beschreibung der Umgebung, in der der Autor seine Kindheit verbrachte. Das Buddenbrookhaus ist nämlich im Detail dem Haus in der Mengstraße ähnlich: »Aus dem himmelblauen Hintergrund der Tapeten traten zwischen schlanken Säulen weiße Götterbilder fast plastisch hervor. Die schweren roten Fenstervorhänge waren geschlossen, und in jedem Winkel des Zimmers brannten auf einem hohen, vergoldeten Kandelaber acht Kerze, abgesehen von denen, die in silbernen Armleuchtern auf der Tafel standen. Über dem massigen Büffet […] hing ein umfangreiches Gemälde […]. Mächtige, steiflehnige Sofas in rotem Damast standen an den Wänden« (GKFA, Bd. 1.1, 2002, S. 23). Der Text enthält auch zahlreiche Informationen über das Besteck und die Gefäße (vgl. GKFA, Bd. 1.1, 2002, S. 26–29, 33, 35). Literarische Ausdrucksmittel der grotesken Darstellung von Essen und Trinken dienten dem Schriftsteller zur Sensibilisierung seiner Leser einem Problem gegenüber. Im *Zauberberg* lesen wir folgendes: »Das Mittagessen war sowohl meisterhaft zubereitet wie auch im höchsten Grade ausgiebig. Die nahrhafte Suppe eingerechnet, bestand aus nicht weniger als sechs Gängen. Dem Fisch folgte ein gediegenes Fleischgericht mit Beilagen, hierauf eine besondere Gemüseplatte, gebratenes Geflügel dann, eine Mehlspeise […] endlich Käse und Obst. Jede Schüssel ward zweimal gereicht – und nicht vergebens. Man füllte die Teller rund aß an den sieben Tischen, – ein Löwenappetit herrschte im Gewölbe, ein Heißhunger, dem zuzusehen wohl ein Vergnügen gewesen wäre, wenn er nicht gleichzeitig auf irgendeine Weise unheimlich, ja abscheulich gewirkt hätte« (GKFA, Bd. 5.1, 2002, S. 117–118). Diese Vorgehensweise sollte die bürgerlichen Verhaltensweisen und Werte in den Augen des Lesers relativieren. Thomas Manns Helden zeichnen sich durch besondere Sensibilität aus und sind keine typischen Vertreter der bürgerlichen Kultur (vgl. Karst, Posłowie, 1956, S. 498/Dziergwa, Europejczyk, 2006, S. 131). Die Analyse der Tagebücher liefert einen Beweis, dass die Familie Mann gewöhnlich fünfmal am Tag aß. Thomas Manns Schrif-

ten berichten über den Konsum von drei Hauptmahlzeiten. Gemeint werden an dieser Stelle: das Frühstück, das Mittagessen und das Abendessen. Die Vesper ist eher ein seltenes Thema seiner Schriften. Es muss betont werden, dass Thomas Mann besonders jene Nahrung detailliert beschrieb, die von ihm und anderen Familienmitgliedern außerhalb des Hauses verzehrt wurde.

Das Frühstück war zweifellos eine sehr wichtige Mahlzeit, die in der Regel von dem Nobelpreisträger und seiner Familie zu Hause, zwischen sieben und neun Uhr morgens, gegessen wurde (vgl. Mann, Tagebücher 1933, 2003, S. 367, 537 / Tagebücher 1935, 2003, S. 32, 80, 376 / Tagebücher 1937, 2003, S. 199, 294). Der Familienvater versuchte zu dieser Zeit viel und abwechslungsreich zu essen. Es gab unter anderem: Haferflocken, Kekse, Toasts, Honig, Marmelade und Konfitüre, Eier, Omeletts, Pfannkuchen, Sandwiches und Käse. Etwas seltener kamen auf den Frühstücksteller: Fleisch, Obst, Kuchen und Luxusprodukte wie Kaviar oder Meeresfrüchte. Tee war das bevorzugte Getränk. Man trank in der Familie Manns zum Frühstück aber auch weißen Kaffee, Kakao, Saft und sogar Alkohol. Nach dem Frühstück wendete sich der Hausherr seiner schriftstellerischen Arbeit zu.

Thomas Mann bediente sich in seinen Tagebüchernotizen der Begriffe »Mittagessen« und »Abendessen« abwechselnd. Diese Termini verwendete der Literat als Synonyme und Bezeichnungen der Mahlzeiten, welche zwischen elf und vierzehn Uhr konsumiert wurden (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 20, 243, 246 / Tagebücher 1933, 2003, S. 12, 576 / Tagebücher 1935, 2003, S. 104, 239, 338 / Tagebücher 1937, 2003, S. 13, 24, 53, 174, 178, 179, 185, 194, 200, 205, 214, 218, 270, 302, 317, 320, 381, 382, 418, 422, 468, 480). Das Mittagessen wurde gewöhnlich zu Hause im Kreis der Familie genossen, seltener außerhalb des Hauses. Der Nobelpreisträger aß in dieser Zeit unter anderem: Suppen, Omeletts, Sandwiches, Fleisch, Fisch, Eis, Kuchen, Obst, trank Kaffee, Tee, Wein und Kompott. Oft gab es zum Mittagsessen Geflügel in Form von Entenbraten und Gänsebraten (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 107 / Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 67) oder andere Arten von Fleisch, darunter Kalbsbraten, geräuchertes Schweinefleisch (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 206) und Schafsfleisch. Fisch war eher eine Seltenheit. Die Familie Mann aß ziemlich oft Hackfleisch mit Ei und Gemüse, Steaks, Fleischklößchen, Nudeln mit Milch, Pfannkuchen, Suppen, Spargeln, Spinat und mochte auch unterschiedliche

Arten von Soßen. Die kulinarischen Präferenzen der Familie übertrug der Schriftsteller auf seine Protagonisten (vgl. GKFA, Bd. 5.1, 2002, S. 129). Die Desserts bestanden aus verschiedenen Eissorten, Soufflés, Pudding, Kuchen und Torten (vgl. Tagebücher 1935, 2003, S. 374 / Tagebücher 1918, 2003, S. 67 / Tagebücher 1937, 2003, S. 145). Als Vorspeise dienten meist Käse und Früchte. Die Familienangehörigen tranken Saft, Tee, Kaffee und Rotwein. Nach dem Mittagessen machte der Schriftsteller wegen der positiven Auswirkung der Bewegung auf die Verdauung gewöhnlich einen Spaziergang (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 19, 209, 234, 523 / Tagebücher 1937, 2003, S. 144, 164, 215, 235, 477, 497). Nach dem Essen beschäftigte sich Thomas Mann oft mit Lesen[6], mit lautem Vorlesen (vgl. Mann, Tagebücher 1933, 2003, S. 31 / Tagebücher 1937, 2003, S. 72, 137), mit der Vorbereitung von Korrespondenz (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 189, 250, 226, 443 / Tagebücher 1933, 2003, S. 31, 259, 292, 365, 447, 489, 495, 510, 532, 549, 572 / Tagebücher 1935, 2003, S. 25, 47, 50, 69, 166, 217, 225, 238, 310, 311, 318, 324, 326, 377, 378, 381, 386, 392, 400, 403, 405, 409, 410, 415 / Tagebücher 1937, 2003, S. 38, 40, 111, 128, 129, 134, 147, 233, 241, 261, 272, 303, 320, 345, 396, 406) und mit seiner schriftstellerischen Arbeit (vgl. Mann, Tagebücher 1933, 2003, S. 243, 261 / Tagebücher 1935, 2003, S. 15, 82, 88, 245, 320 / Tagebücher 1937, 2003, S. 12, 102–103, 127, 143, 280, 282, 348, 364). Er gab Interviews, nahm an Fotosessions teil (vgl. Mann, Tagebücher 1937, 2003, S. 311, 314, 478), führte Telefonate (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 34, 229, 271 / Tagebücher 1935, 2003, S. 230, 375, 397–398), hörte Musik (vgl. Mann, Tagebücher 1933, 2003, S. 276,

6 Vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 15, 17, 34, 44, 67, 120, 129, 157, 184, 189, 196, 249, 253, 265, 271, 354, 357, 369, 379, 391, 395, 406, 408, 417, 427, 429, 459, 470–471, 528/Tagebücher 1933, 2003, S. 31, 196, 225, 249, 252, 258, 274, 318, 320, 358, 388, 398, 413, 447, 452, 460, 463, 489, 495, 510, 516, 518, 520, 532, 535, 544, 549, 567 / Tagebücher 1935, 2003, S. 31, 38, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 69, 80, 97, 99, 110, 160, 172, 174, 179, 183, 198, 199, 207, 209, 220, 223, 233, 237, 247, 252, 256, 264, 268, 272, 280, 291, 297, 298, 304, 307, 321, 322, 326, 329, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 342, 343, 349, 350, 355, 359, 365, 369, 378, 379, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 404, 405, 415 / Tagebücher 1937, 2003, S. 7, 28, 31, 34, 35, 36, 41, 42, 47, 57, 61, 63, 64, 65, 67, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 109, 112, 113, 116, 118, 119, 128, 130, 131, 133, 135, 137, 140, 141, 142, 148, 171, 172, 174, 176, 207, 229, 230, 233, 239, 240, 252, 257, 260, 264, 265, 267, 268, 273, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 300, 304, 305, 309, 320, 343, 350, 363, 364, 395, 396, 406, 412, 421, 425, 431, 465, 492, 494, 500.

326, 417 / Tagebücher 1935, 2003, S. 230 / Tagebücher 1937, 2003, S. 123), ging ins Kino (vgl. Mann, Tagebücher 1935, 2003, S. 4, 255–256), empfing Gäste oder machte selbst Besuche (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 20, 72 / Tagebücher 1935, 2003, S. 147–148, 271, 284 / Tagebücher 1937, 2003, S. 30, 33, 312, 315, 324, 350, 397). Thomas Mann aß in der Regel das Abendessen zu Hause in einer großen Gruppe von Familienmitgliedern. Dies fand um halb neun Uhr am Abend statt. Während des abendlichen Treffens mit Freunden diskutierte man über die Arbeit und Geschäfte. Der Schriftsteller wählte in dieser Zeit meist zum Essen: Eier, Fisch, Fleisch, Käse, Brötchen, manchmal auch Kaviar und Meeresfrüchte. Thomas Mann aß nicht selten Cremes, Bratäpfel und Süßigkeiten. Er trank Tee, gelegentlich auch Kaffee und Alkohol wie Bier, Wein, Portwein, Tokaier, Sekt, Whisky und Wermut. Nach dem Essen widmeten sich die Familienangehörigen verschiedenen Freizeitbeschäftigungen. Sie sahen sich Filme an, lasen und rauchten Tabak. Angesichts der zahlreichen Beschäftigungen kann man vermuten, dass sich die Manns erst in späten Nachtsstunden ins Bett legten.

Thomas Mann hatte als Tagebuchautor eine Schwäche für detaillierte Beschreibungen in seinen Texten, welche dem Leser einen Überblick über die beschriebene Welt gaben. Charakteristisch sind in diesem Zusammenhang zum Beispiel Berichte über den Konsum eines ganzen Glases Wermut im Garten, Notizen über den aktuellen Zustand des Magens oder Informationen über den aktuellen Appetit, eingenommene Lebensmittel, Medikamente oder die Zahl der gerauchten Zigarren.

Was alkoholfreie Genussmittel betrifft, kann man eindeutig eine Vorliebe der Manns für Tee und Kaffee feststellen. Alkohol tranken sie zwar oft, aber in begrenzten Mengen. Anders sah es mit dem Alkoholkonsum der Hausangestellten aus. Es gab nämlich Fälle, wo sich die Hilfskräfte unter Alkoholrausch befanden. Solche Situationen dienten dem Schriftsteller als Inspirationsquelle. In einer Novelle aus dem Jahre 1897 mit dem Titel *Der kleine Herr Friedemann* konstruierte Thomas Mann die Figur einer Amme, die alkoholsüchtig war: »Was half es, dass sie [Frau Konsul Friedemann] ihr außer dem nahrhaften Bier ein Glas Rotwein täglich verabreichte? Es stellte sich plötzlich heraus, dass dieses Mädchen sich herbeiließ, auch noch den Spiritus zu trinken, der für den Kochapparat verwendet werden sollte« (Mann, Erzählungen, 1975, S. 62). Thomas Mann selbst wählte am häufigsten: Rotwein, Wermut, Sekt, Bier und Grog. Diese Alkoholsorten tranken auch seine Helden

(vgl. GKFA, Bd. 1.1, 2002, S. 26, 39 / GKFA, Bd. 1.1, 2002, S. 26). In der Erzählung *Gefallen* aus dem Jahre 1894 zum Beispiel genießen die Protagonisten Rotwein (vgl. Mann, Erzählungen, 1975, S. 8–10). Ähnliche Präferenzen hatten die Helden des Romans *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull:* »›Lorley extra cuvée‹ floss in Strömen, aber auch zahlreiche gute Weine kamen auf den Tisch, wie zum Beispiel ›Berncastler Doktor‹« (Mann, Krull, 1974, S. 17–18). Üblicherweise rauchte Thomas Mann pro Tag zwei Zigarren. Bemerkenswert ist es, dass leidenschaftliche Raucher auch in seinen Texten zu finden sind (vgl. Mann, Erzählungen, 1975, S. 10, 40). Die französische Schriftstellerin Sidonie-Gabrielle Colette meinte laut Ben Schott, dass eine Frau und ein Mann für einander gerüstet sind, wenn sie sowohl seine Vorliebe für Zigarren kennt und ebenso die Marke, die er raucht, und er wiederum weiß, was Frauen lieben (vgl. Schott, Sammelsurium, 2005, S. 27). Katia Mann kannte die Vorlieben ihres Mannes sehr gut, was den Tabak betrifft. Ihr Gatte genoss das Rauchen bei der Arbeit am Morgen sowie bei gesellschaftlichen Anlässen. Thomas Manns Ernährungsgewohnheiten hatten einen Einfluss auf sein literarisches Werk. Kulinarische Gewohnheiten des Literaten übernahmen nämlich seine literarischen Helden. Die Protagonisten der Erzählungen, Novellen und Romane aßen gern reichhaltige und abwechslungsreiche Mahlzeiten: »Mamsell Jungmann und das Folgmädchen hatten die weiße Flügeltür zum Speisesaal geöffnet, und langsam, in zuversichtlicher Gemächlichkeit, bewegte sich die Gesellschaft hinüber; man konnte eines nahrhaften Bissens gewärtig sein bei Buddenbrooks« (GKFA, Bd. 1.1, 2002, S. 20–21). Nach dem Essen genossen sie meistens Tee, Kaffee, Cognac, Rotwein, Bier und rauchten Tabak. Thomas Mann selbst versuchte die täglichen Vormittagsstunden systematisch an seinem Schreibtisch bei schriftlicher Arbeit zu verbringen. Sein Vorsatz war, täglich mindestens eine Seite eines Textes zu schreiben (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 383, 391, 395, 429 / Tagebücher 1933, 2003, S. 450, 569, 572 / Tagebücher 1935, 2003, S. 13, 28, 29, 227, 257 / Tagebücher 1937, 2003, S. 41, 47, 65, 108, 111, 138, 155, 164, 206, 207, 208, 237, 261, 427). Zahlreiche Informationen gelten aber als Beweise für eine Stagnation in seinem Schreiben: »[F]ürchte mich vor Energie-Aufgeboten, die ich früher so mitnahm. Ein gewohnheitsmäßiges Aktivitätsbedürfnis ist auf die Morgenstunden versammelt (der alte Haydn: »Wenn ich ein wenig gefrühstückt habe, setze ich mich zum Komponieren nieder.« Der Gute!), aber nachmittags

mag ich eigentlich garnichts mehr tun […]. Ich gebe zu: mehr oder weniger war es immer so, aber ein deutliches Bequemwerden und eine wachsende Neigung, zusätzlichen Anstrengungen aus dem Wege zu gehen, ist doch nachweisbar« (Mann, Briefe 1937, 1965, S. 371).

Der Schriftsteller bemühte sich, sein Tagesmenü immer zuträglich für seine Gesundheit zu komponieren. In seinen Tagebüchern finden wir aber Hinweise auf Unstimmigkeiten bei der Auswahl der leicht zu verdauenden Speisen. Thomas Mann zog gute Hausmannskost dem Essen vor, das bei seinen Bekannten oder in Restaurants angeboten wurde, was stark mit der Überempfindlichkeit seines Magens verbunden war. Die täglichen Notizen sind reich an Berichten über die Ereignisse des aktuellen Lebens. Sie enthalten zugleich eine Vielzahl von Beschwerden nicht nur körperlicher, sondern auch psychischer Natur. Verschiedene Krankheiten sind auch ein beliebtes Thema seiner Werke: »›Ja, ja, ja, Flausen, Ausreden, Schnupfenfieber, kennen wir, kennen wir!‹ Und dann forderten sie alle auf einmal, dass Hans Castorp sich unverzüglich zur Untersuchung melde. Sie waren belebt von der Nachricht; unter den sieben Tischen war an diesem während des Frühstücks die Unterhaltung am muntersten. Frau Stöhr insbesondere, hochroten, störrischen Gesichts über ihrer Halsrüsche und kleine Sprünge in der Wangenhaut, legte eine fast wilde Gesprächigkeit an den Tag und erging sich über die Vergnüglichkeit des Hustens« (GKFA, Bd. 5.1, 2002, S. 263–264). Hans Castorp selbst signalisiert in diesem Buch nicht selten Probleme mit seiner Gesundheit. Einmal erfahren wir etwas darüber, indem wir Folgendes lesen: »[Er] erkannte […] klar und deutlich, dass er ins Bett gehöre. In seinem Kopfe rauschte es, seine Augenlider waren wie Blei, sein Herz ging wie eine kleine Pauke« (GKFA, Bd. 5.1, 2002, S. 128/ vgl. S. 94, 121). Es sollte jedoch betont werden, dass Thomas Mann bei der Einnahme von Medikamenten eher vorsichtig war.

Der Schriftsteller erscheint in seinen Tagebüchern als ein Mann von sowohl großer Sympathie als auch nicht selten von unverhohlener Antipathie gegenüber seinen Freunden. Im Zusammenhang mit Thomas Manns Gastfreundschaft ist anzumerken, dass seine Familie Gäste empfing, die normalerweise zum Abendessen und danach auch zum Tee blieben. Selten haben sie bei den Gastgebern übernachtet. Nicht allzu oft gab es Besuche, die länger gedauert haben, etwa ein paar Tage. In solchen Fällen offenbarte sich eine Ungeduld des Familienvaters. Peter von Matt formulierte in seinem Beitrag zum Thema Esskultur folgende Fest-

stellung: »Kochen und Bewirten, Essen und Trinken, es vollzieht sich offensichtlich alles zwischen zwei Vergehen: der Verschwendung und des Geizes« (Matt, Luftgeister, 2006, S. 171). Eine gewisse Distanzierung des Schriftstellers zu anderen Menschen war eine erlernte Technik der Selbstbeherrschung, die auf dem allgemeinen Grundsatz der Mäßigung und Reserve basierte. Seine Tagebücher und Briefe berichten nicht selten über Feiertage, besondere Ereignisse und Veranstaltungen wie: Taufen, Kommunionen, verschiedene Jubiläen, Geburtstage der Kinder, Eltern und Schwiegereltern. Weihnachten war untrennbar mit einer umfassenden Vorbereitung auf das Ereignis verbunden (vgl. Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 113). Diese Zeit füllten Gewohnheiten wie Rezitation, Gesang, Schmücken des Weihnachtsbaumes und gegenseitige Beschenkung aus (vgl. Mann, Tagebücher 1937, 2003, S. 146). In einer Notiz vom 23. Dezember 1918 lesen wir: »Mittags auf Weihnachtseinkäufe für K. Kaufte eine Reiss-Weckuhr mit leuchtendem Zifferblatt für 150 M, ein Taschenmesser für 39 M, Briefpapier und Pralinés« (Mann, Tagebücher 1918, 2003, S. 113). Verschiedene Bräuche blieben Jahrzehnte lange unverändert. Am Abend trank man Champagner und aß ausgesuchte Speisen (vgl. Mann, Tagebücher 1937, 2003, S. 336, 514), hörte Musik, unterhielt sich oder erinnerte sich in Gesprächen an die Vergangenheit. Der Herr des Hauses las gewöhnlich am Abend Fragmente aus seinen Werken. Die Bedeutung von Familienfeiern war für die Manns sehr wichtig, weil sich die Aktivität von Thomas Mann nicht nur in seiner schriftstellerischen Arbeit oder sozio-politischen Tätigkeit manifestierte. In der Blütezeit seiner Kräfte und am Ende seines Lebens füllte er seine Freizeit nicht nur mit dem Schreiben aus, sondern pflegte ein kulturelles Leben und ausgiebig Kontakte zu Freunden.

III. Schlussbemerkungen

Die Esskultur ist ein Thema, das für das Gesamtwerk Thomas Manns typisch ist. Der Nobelpreisträger berichtete gern sowohl über eigene Essgewohnheiten als auch über kulinarische Präferenzen seiner Protagonisten und Speisen, die sie zubereiteten. Allerdings findet man bei der Analyse seiner Werke keine exakten Kochrezepte, sondern eher allgemeine Hinweise, die dem Leser nur annähernd eine Vorstellung von

den kulinarischen Vorlieben des Autors und denen seiner Helden liefern. Auf der Grundlage der hier besprochenen Bezugnahmen auf die in Thomas Manns Texten enthaltenen Motive des Essens und Trinkens ist festzustellen, dass der Nobelpreisträger nach diesen Motiven griff, um dem Wirklichkeitsbezug im Genre des Phantastischen nicht völlig zu entfliehen und einen Realitätsbezug zu ermöglichen, was dem Postulat über die Notwendigkeit der Verflechtung von Wirklichkeit und Fiktion entsprach.

Wir sind nicht Herr über den Hunger. Das ist ein Ärgernis. In ähnlicher Weise äußert sich Peter von Matt über den Schlaf in einem seiner Beiträge: »Dass wir nicht Herr sind über ihn [den Schlaf], verletzt uns immer neu in unserer Machtvollkommenheit uns selber gegenüber. Wir sollen ja wollen, was wir tun. Und wir sollen wissen, was wir wollen. Und nichts sollen wir tun, was wir nicht wissentlich wollen […] Und wenn wir tun, was wir nicht wollen, oder nicht wissen, was wir tun, oder wollen, was wir nicht sollen, müssen wir mit Sanktionen rechnen. Der Mensch ist das Wesen, das sich selbst regiert. So verstehen wir uns. So verhalten wir uns« (Matt, Luftgeister, 2006, S. 187). In Kontrast zu dieser These tritt im Beitrag *Nichts unbändiger doch denn die Wut des ledigen Magens* desselben Autors die Identifizierung des Hungers mit einer großen Gewalt, die alles Leben am Leben hält und deren Wahrheit und Wirklichkeit von keiner Theorie eingegrenzt werden kann. Der Hunger ist nämlich eine Provokation für das Selbstbewusstsein des sich stets von seiner Vernunft her definierenden Menschen und kann sogar als eine Beleidigung seiner rationalen Souveränität betrachtet werden (vgl. Matt, Luftgeister, 2006, S. 160). Die Notwendigkeit des Essens erinnert wegen der unkontrollierten Empfindung des Hungers die Menschen an das tierische Element in ihnen. Thomas Mann war sich dessen bewusst, dass die kulinarischen Verführungen zum Fehlverhalten führen können. Aus diesem Grund entwickelte er eine spezielle Vorgehensweise beim Essen und handelte nach festen Regeln der Mäßigung, indem er in vielen Fällen bei der Speiseauswahl eine zurückhaltende, manchmal auch distanzierte Position einnahm. Die täglichen Mahlzeiten in der Familie Mann richteten sich im Gegensatz zu den Esssituationen der Protagonisten der Werke Thomas Manns nach diätetischen Vorschriften. Dies war ein Mittel, dem krankhaften, dekadent-nihilistisch aufgelegten eo ipso zur Genesung zu betreiben und zu effektiver schriftstellerischer Arbeit zu befähigen.

Literatur

Dziergwa, R., *»Wielki Europejczyk«*, in: K. Ruchniewicz, M. Zybury (Hrsg.), *Niemieckojęzyczni laureaci Literackiej Nagrody Nobla*, Wrocław 2006, S. 131. Zit.: Dziergwa, Europejczyk, 2006

Karst, R., *»Posłowie«*, in: Tomasz Mann, *Nowele*, Warszawa 1956. Zit.: Karst, Posłowie, 1956

Kurecka, M., *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993. Zit.: Kurecka, Czarodziej, 1993

Łukosz, J., *»Terapia jako duchowa forma życia«*, in: Acta Universitatis Wratislaviensis Nr. 1159. Wrocław 1990. Zit.: Łukosz, Terapia, 1990

Mann, Th., *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt/Main 1974. Zit.: Mann, Krull, 1974

Mann, Th., *Briefe 1937–1947*. Berlin- Weimar 1965. Zit.: Mann, Briefe 1937, 1965

Mann, Th., *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T.J. Reed, Th. Sprecher, H.R. Vaget, R. Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH. Bd. 1.1, Frankfurt/Main 2002. Zit.: GKFA, Bd. 1.1, 2002

Mann, Th., *Der Zauberberg*, in: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T.J. Reed, Th. Sprecher, H.R. Vaget, R. Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH. Bd. 5.1, Frankfurt/Main 2002. Zit.: GKFA, Bd. 5.1, 2002

Mann, Th., *Erzählungen I*, Frankfurt/ Main 1975. Zit.: Mann, Erzählungen, 1975

Mann, Th., *Tagebücher 1918–1921*, Frankfurt/Main 2003. Zit.: Mann, Tagebücher 1918, 2003

Mann, Th., *Tagebücher 1933–1934*, Frankfurt/Main 2003. Zit.: Mann, Tagebücher 1933, 2003

Mann, Th., *Tagebücher 1935–1936*, Frankfurt/Main 2003. Zit.: Mann, Tagebücher 1935, 2003

Mann, Th., *Tagebücher 1937–1939*, Frankfurt/Main 2003. Zit.: Mann, Tagebücher 1937, 2003

Mann, Th., *»Zur Physiologie des dichterischen Schaffens«*, in: ders., *Reden und Aufsätze II*, Frankfurt/Main 1965. Zit.: Mann, Physiologie, 1965

Nowicka, E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2007. Zit.: Nowicka, Świat, 2007

Ueding, G., *»Lebensschauspiel mit Don Quijote. Über Thomas Mann«*, in: W. Hinderer (Hrsg.), *Literarische Profile. Deutsche Dichter von Grimmelshausen bis Brecht*, Königsstein 1982, S. 254–271. Zit.: Ueding, Mann, 1982

Vater, H., *»Referenzielle Bewegung in Texten«*, in: F. Grucza (Hrsg.), *Texte. Gegenstände germanistischer Forschung und Lehre*, Materialien der Jahrestagung des Verbandes Polnischer Germanisten 12.-14. Mai 2006, Toruń, Warszawa 2006, S. 83–97. Zit.: Vater, Bewegung, 2006

Wierlacher, A., Bendix, R. (Hrsg.), *Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis*, Berlin 2008. Zit.: Wierlacher, Kulinaristik, 2008

Wierlacher, A., Neumann, G., Teuteberg, H.J., *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder.* Berlin 1993. Zit.: Wierlacher, Kulturthema, 1993

Wierlacher, A., *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, Berlin-Köln-Mainz 1987. Zit.: Wierlacher, Essen, 1987

Die Selbstkreation Kurt Tucholskys als Satiriker

Dominika Wyrzykiewicz

Kurt Tucholsky, einer der vielseitigsten deutschen Schriftsteller, war Lyriker, politsicher Satiriker, Aphoristiker, Theaterautor und Briefschreiber. Er wird bis heute in der Literatur als »Gewissen eines besseren Deutschlands« bezeichnet. Geboren wurde er am 9. Januar 1890 in Berlin, in einer wohlhabenden jüdischen Familie. Seine Jugend verbrachte er in Berlin und in Stettin. Tucholsky begann seine schriftstellerische Laufbahn ziemlich früh, schon als 17-jähriger Junge veröffentlichte er anonym im *Ulk*, der satirischen Beilage des *Berliner Tageblattes*, ein *Märchen*, in dem er den Kunstdilettantismus Wilhelm II. verspottete. Seine nächsten publizistischen Texte erschienen im Jahre 1911 im *Vorwärts*. 1912 wurde sein erster Roman *Rheinsberg* veröffentlicht und ab 1913 publizierte Tucholsky in der *Schaubühne*. Von 1909 bis 1912 studierte er Jura und promovierte 1915 (vgl. Müller, Im Grünen, 1982, S. 338f).

Als Kurt Tucholsky für die *Schaubühne* schrieb, erschienen seine Texte unter seinem Namen und vier Pseudonymen, die seiner Selbstkreation als vielseitigem Publizisten halfen: Ignaz Wrobel, Peter Panter, Theobald Tiger und Kaspar Hauser. Tucholsky hat die Veröffentlichung unter Pseudonym folgenderweise begründet: »Eine kleine Wochenschrift mag nicht viermal denselben Mann in einer Nummer haben, und so entstanden, zum Spaß, diese homunculi. Sie sahen sich gedruckt, noch purzeln sie alle durcheinander; schon setzten sie sich zurecht, wurden sicherer, sehr sicher, kühn – da führten sie ihr eigenes Dasein. Pseudonyme sind wie kleine Menschen; es ist gefährlich, Namen zu erfinden, sich für jemand anders auszugeben, Namen anzulegen – ein Name lebt … Und es war auch nützlich, fünfmal vorhanden zu sein – denn wer glaubt in Deutschland einem politischen Schriftsteller Humor? Dem Satiriker Ernst? dem Verspielten Kenntnis des Strafgesetzbuches, dem Städteschilderer lustige Verse? Humor diskreditiert. Wir wollen uns nicht diskreditieren lassen und taten jeder seins. Ich sah mit ihren Augen, und ich sah

sie alle fünf: Wrobel, einen essigsauren, bebrillten, blaurasierten Kerl, in der Nähe eines Buckels und roter Haare; Panter, einen beweglichen, kugelrunden kleinen Mann; Tiger sang nur Verse, waren keine da, schlief er – und nach dem Kriege schlug noch Kaspar Hauser die Augen auf, sah in die Welt und verstand sie nicht« (Tucholsky, Mit 5 PS, 1978, S. 5f).

Die fünfdeutige Selbstkreation Tucholskys als Publizist war nicht nur eine rationale Erfindung. Sie sollte ihm helfen, seine Wirksamkeit zu stärken und das Publikum besser zu beeinflussen. Die erhoffte Wirkung konnte er am schnellsten in der Presse erzielen, die eine öffentliche Kommunikation ermöglichte. Doch Tucholsky musste ständig als eine Mehrzahl von Personen denken und schreiben, was auch anstrengend war. »Seine Autoren« hatten verschiedene Schreibhaltungen, unterschiedliche Tonarten, sie schrieben sowohl Essays, Erzählungen, Rezensionen, Reportagen als auch Reiseberichte, Appelle, Songs. In jeder dieser Gestalten sehen wir einen anderen Tucholsky, seine Pseudonyme sind »sorgfältig kalkulierte Sprechrollen« (Müller, Im Grünen, 1982, S. 340). Ignaz Wrobel ist ein scharfer Kritiker der aktuellen politischen, sozialen und ökonomischen Situation Deutschlands, er ist Verfasser von politischen Aufsätzen und Polemiken; Peter Panter ist ein Ironiker, Feuilletonist, Literaturkritiker; Theobald Tiger ist vor allem Chanson- und Gedichtschreiber, Kaspar Hauser ist Verfasser von Prosa-Satiren. Die Texte, die mit Tucholskys Namen unterschieben sind, sind vor allem programmatische Artikel, Polemiken, die sowohl mit der politischen Situation in Deutschland als auch mit der Persönlichkeit von Kurt Tucholsky verbunden sind (vgl. Honsza, Szlachetny, 1984, S. 14–15).

Kurt Tucholsky zeigte seine Persönlichkeit nicht gern und nicht offen. Er versteckte sich hinter seinem fiktiven »Ich«. »Wer sich ein tieferes und genaueres Verständnis von Tucholsky verschaffen will,« – schreibt sein Biograph Gerhard Zwerenz – »ist allerdings gut beraten, sich den genialen Mann in seine verschiedenen Pseudonyme auseinanderzudenken und in noch viel mehr Gestalten. Tucholsky, das ist der Widerspruch vieler Menschen in einem einzigen, der Konflikt eines Ensembles, und der Streit wurde noch dadurch verschärft, dass der Satiriker den kämpfenden Seelen in seiner Brust nicht gebieterisch Einhalt gebot, sie durch ein Machtwort disziplinierte, nein, der Mann der Moderne verhielt sich modern, also gespalten und vieldimensional« (Zwerenz, Biographie, 1979, S. 51).

Obwohl Tucholsky seine inneren Zustände nicht gern in den Texten beschrieb, gibt es in seiner schriftstellerischen Tätigkeit einige Konstanten, die eng mit seiner Biographie verbunden sind. Zu den wichtigsten gehörten seine Liebe zum Vater und die Ablehnung der Mutter. Daraus resultierten sein innerer Zwang zum Schreiben sowie seine Neigung zu Frauen. Ein weiteres und sehr wichtiges Element seines Lebens und Schreibens war die Weigerung, erwachsen zu werden. Sie äußerte sich in der Vorliebe zum Spielerischen, zur Phantasie, zu zahlreichen Kreuzworträtseln und Wortspielen, die er selbst schrieb (vgl. Zwerenz, Biographie, 1979, S. 52–53).

Seine publizistische Tätigkeit verband Tucholsky erfolgreich mit der literarischen Arbeit. Er hat seine Rolle des »zeitkritischen Publizisten und satirischen Literaten« bewusst gespielt, denn er wusste, dass ihm dieses Rollenspiel im »Kampf gegen das Beharrungsvermögen und die Restauration vor-demokratischer Denkweisen und undemokratischer Verfahren in den gesellschaftlichen Institutionen« helfen kann (Schönert, Rollenbewusstsein, 1986, S. 47).

Tucholsky charakterisierte sich selbst als einen politischen Satiriker, einen politischen Schriftsteller, für den die Kampfmoral von Bedeutung war. »Der politische Tucholsky ist stets ein Reflex gesellschaftlicher Verhältnisse und politischer Situation. Aber er hing sein Mäntelchen nie nach dem Wind und war das strikte Gegenteil eines Opportunisten« (Zwerenz, Biographie, 1979, S. 52).

Die Selbstkreation Kurt Tucholskys als Satiriker und Publizist ist gekennzeichnet durch ein festes Rollenbewusstsein. Tucholsky spielte verschiedene Rollen, die er für sich entwarf und im öffentlichen Leben übernahm, um bestimmte vorgesetzte Ziele zu erreichen. Seine literarischen Kreationen sind oftmals schriftstellerische Experimente. Tucholsky hat die Rolle der Satire sehr gut verstanden. Sein satirisches, schriftstellerisches Credo kommt besonders stark in zwei Texten zum Vorschein: *Was darf die Satire?* und *Politische Satire*. In *Was darf die Satire?* heißt es: »Wenn einer bei uns einen guten politischen Witz macht, dann sitzt halb Deutschland auf dem Sofa und nimmt übel. Satire scheint eine durchaus negative Sache. Sie sagt: *Nein!* Eine Satire, die zur Zeichnung einer Kriegsanleihe auffordert, ist keine. Die Satire beißt, lacht, pfeift und trommelt die große, bunte Landsknechtstrommel gegen alles, was stockt und träge ist. Satire ist eine durchaus positive Sache. Nirgends verrät sich der Charakterlose schneller als hier, nirgends zeigt sich fixer,

was ein gewissenloser Hanswurst ist, einer, der heute den angreift und morgen den. Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben […]. Was darf die Satire? Alles« (Tucholsky, Was, 1976, S. 393). In *Politische Satire* schrieb Tucholsky: » [Der Satiriker] kann nicht wägen – er muss schlagen. Und verallgemeinert und malt Fratzen an die Wand und sagt einem ganzen Stand die Sünden einzelner nach, weil sie typisch sind, und übertreibt und verkleinert. Und trifft, wenn er ein Kerl ist, zutiefst und zuletzt doch das Wahre und ist der Gerechtesten einer. Jedes Ding hat zwei Seiten – der Satiriker sieht nur eine und will nur eine sehen. Er beschützt die Edlen mit Keulenschlägen und mit dem Pfeil, dem Bogen. Er ist der Landsknecht des Geistes. Seine Stellung ist vorgeschrieben: er kann nicht anders, Gott helfe ihm. Amen« (Tucholsky, Politische, 1976, S. 77).

Die Satire darf alles, doch Tucholsky wusste als politischer Satiriker in gefährlichen Zeiten: »Die Satire ist heute […] gefährlich geworden, weil auf die spaßhaften Worte leicht sehr ernsthafte Taten folgen können, und dies um so eher, je volkstümlicher der Satiriker spricht. Die Zensur ist in Deutschland tot – aber man merkt nichts davon. In den Varietés, auf den Vortragsbrettern der Vereine, in den Theatern, auf der Filmleinwand – wo ist die politische Satire? Noch ist der eingreifende Schutzmann eine Zwangsvorstellung, und dass ein kräftiges Wort und ein guter Witz gegen eine Regierungsmaßnahme aus Thaliens Munde dringt, da sei Gott vor! Denn noch wissen die Deutschen nicht, was das heißt: frei – und noch wissen sie nicht, dass ein gut gezielter Scherz ein besserer Blitzableiter für einen Volkszorn ist, als ein häßlicher Krawall, den man nicht dämmen kann. Sie verstehen keinen Spaß. Und sie verstehen keine Satire« (Tucholsky, Politische, 1976, S. 75).

Als Satiriker benutzte er den scharfen, bissigen und doch treffenden Humor. Er war jedoch nur scheinbar aggressiv. , Schon in der Schulzeit zeigt seine Biographie, dass sich »hier ein Mensch, dessen Verletzlichkeit die seiner Zeitgenossen überstieg [, verteidigte]« (Zwerenz, Biographie, 1979, S. 52). Seine satirischen Texte waren konkrete, immer auf bestimmte Personen oder Ereignisse gezielte, sehr oft provokative Reflexionen und Kritiken. Er verwendete viele Rollen und viele Perspektiven, war von Liebe und Hass getrieben, bis zur Aggression und Hoffnung (vgl. Honsza, Szlachetny, 1984, S. 18). Als Satiriker war er auf keinen Fall ein Zyniker, denn er glaubte und hoffte auf die positive Veränderung der Realität. Seine Texte hinterlassen den Eindruck, als ob sie mit

leichter Hand geschrieben worden wären – sie sind unterhaltsam und pointenreich. »›Das‹ sagen die Leute oft, wenn sie einen Vers von mir lesen, ›fällt Ihnen gewiss sehr leicht. Es klingt, als ob…‹ – ›ich es aus dem Ärmel geschüttelt hatte, wie?‹ sage ich dann. ›Ja‹, sagen die Leute.« (Tucholsky, Gesammelte, 1967, Bd. 3, S. 56)

Kurt Tucholsky war ein vielseitiger literarischer Satiriker. Er war auch ein vieldimensionaler Schriftsteller, einerseits ein sentimentaler Dichter, kompromissloser Kritiker, Intellektueller, andererseits ein Spötter und Satiriker. Sein ganzes Werk schwankte zwischen Literatur und Politik. Am 1. Januar 1928 erschien in einer illustrierten Beilage der *Vossischen Zeitung* eine seltsame Selbstcharakterisierung Tucholskys, in der er auf eine witzige Weise das Spannungsfeld bezeichnete, in dem sich sein publizistisches Werk bewegte, nämlich Literatur und Politik:

»KURT TUCHOLSKY
(Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel, Kaspar Hauser)

hasst:	*liebt:*
das Militär	Knut Hamsun
die Vereinsmeierei	den tapferen Friedenssoldaten
Rosenkohl	schön gespitzte Bleistifte
den Mann, der immer in der Bahn die Zeitung mitliest	Kampf
Lärm und Geräusch	die Haarfarbe der Frau, die er gerade liebt
»Deutschland«	»Deutschland«

(Tucholsky, zit. nach: Hierholzer, Tucholsky, 1990, S. 40).

Kurt Tucholsky sah eine deutliche Trennung zwischen politischer Schriftstellerei und Literatur. »Der politische Schriftsteller benütze zwar, um auf die Massen zu wirken, die Formen der Kunst, deren nicht alltägliche Ausdrucksformen ihm sehr gelegen kommen […]. Dergleichen hat nichts mit ›Tendenzkunst‹ zu tun, die das grade Gegenteil der Gebrauchslyrik ist: ein tendenziöses Gedicht ist ein Gedicht; die Verse der Gebrauchslyrik sind gereimtes oder rhythmisches Parteimanifest« (Tucholsky, Ausgewählte, 1962, S. 1318 f). Tucholsky unterscheidet zwischen hoher, zeitloser Dichtung und der zeitgebundenen Literatur. In

seinem Text *Schriftsteller* aus dem Jahre 1920 analysierte er die Rolle des Schriftstellers nach dem Krieg, also auch die eigene, indem er schrieb: »Ich gehöre zu den Leuten, die glauben, dass das Ende des Künstlers noch nicht das Schlimmste wäre, weil ich glaube, dass für die kommende Zeit Kunst nicht das wichtigste Ding sein wird. Aber ich meine, dass es kulturschädlich ist, wenn der verschwindet, der unabhängig und desinteressiert den Leuten die Wahrheit sagen kann« (Tucholsky, Schriftsteller, 1976, S. 270). Einige Jahre später äußerte sich Tucholsky skeptisch über die Rolle und Wirkungsmöglichkeiten der Kunst, die er als »Gesellschaftsspiel« und »Ablenkung vom Wesentlichen« bezeichnete. Tucholskys Meinung nach »mögen sich die Leute die Köpfe über die Lyriker heiß reden« (Tucholsky, Interessieren, 1967, S. 425), wichtig wäre es erst dann, wenn die »Polizei in Ordnung ist. Wenn seine Geschworenen keine Mörder freisprechen, die unbequeme Reformer aus Rache ermorden. Wenn seine Arbeiter arbeiten können und dabei ihr Auskommen finden. Wenn die Verteilung von Einkommen und Lasten gerecht verteilt ist« (Tucholsky, Interessieren, 1967, S. 425). Tucholsky schrieb der neuen Nachkriegskunst keine Macht zu, die eine neue Welt schafft. Von seiner Kunst- und Literaturauffassung aus dieser Zeit kann man sagen, dass Skepsis vorherrsche(vgl. Mörchen, Schriftsteller, 1973, S. 62–65). Während der junge Tucholsky dem Schriftsteller eine erzieherische Rolle zuschrieb, bemerkte er in der Nachkriegszeit die Vergeblichkeit solcher Erziehungsversuche: »Das Publikum blieb stumm. Ergriffenheit? Du lieber Gott, auch die Kuh bleibt stumm, wenn man ihr die *Neunte Symphonie* vorspielt. Sie rupft ihre Gans« (Tucholsky, Tollers, 1978, S. 207). Die Gründe dafür sah er in fehlender Bildung sowie im Mangel an Freizeit, die der Arbeiter für die Bücher übrig hatte. Ein weiteres Hindernis sah er in der Sprache. Einerseits verstand er, dass die literarische Sprache unverständlich für Arbeiter ist, andererseits kritisierte er Schriftsteller und Intellektuelle wegen ihrer Versuche, das Sprachniveau dem Niveau des Proletariats anzugleichen (vgl. Mörchen, Schriftsteller, 1973, S. 66): »Die Intellektuellen eines Volkes sollen nicht auf dem Niveau von schnapsdumpfen Gutsknechten stehn – sondern der Arbeiter soll in den Stand gesetzt werden, die intellektuellen Leistungen der Gemeinschaft zu verfolgen. Nicht: reinlich gewaschene Körper sind ein Abzeichen von Verrat am Klassenkampf – sondern: alle sollen in die Lage gesetzt werden, sich zu pflegen. Den Körper […] und den Geist« (Tucholsky, Die hochtrabenden, 1967, S. 418f). Seiner Meinung

nach sollen die Schriftsteller nicht nur auf die Massen wirken, sondern auch wissenschaftlich »zunächst theoretisch abhandeln wie es mit der Sache steht« (Tucholsky, Die hochtrabenden, 1967, S. 419). Tucholsky kritisierte dabei stark die neue Schreibweise, die auf der Verwendung von vielen Fremd- und Modewörtern beruhte. In seinem Aufsatz *Die Essayisten* aus dem Jahre 1931 charakterisierte er die neue Essaysprache und ihre Autoren als Menschen, die über »eine konfektionierte humanistische und soziologische Bildung« verfügen, die »welk ist und matt wie ihre Träger« (Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 276). In ihrem unkritischen Verhältnis zur Sprache sah er die Degeneration der Essay-Form (vgl. Mörchen, Schriftsteller, 1973, S. 67). »Die Kennzeichen des neudeutschen Stils sind: innere Unwahrhaftigkeit; Überladung mit überflüssigen Fremdwörtern, vor denen der ärgste Purist recht behält; ausgiebige Verwendung von Modewörtern; die grauenhafte Unsitte, sich mit Klammern (als könne mans vor Einfällen gar nicht aushalten) und Gedankenstrichen dauernd selber – bevor es ein anderer tut – zu unterbrechen, und so (beiläufig) andere Leute zu kopieren und dem Leser – mag er sich doch daran gewöhnen! – die größte Qual zu bereiten; Aufplusterung der einfachsten Gedanken zu einer wunderkindhaften und gequollenen Form« (Tucholsky, Der neudeutsche, 1967, S. 401). Auf diese Art und Weise beschrieb Tucholsky in seiner Kritik von Fritz Gieses *Grillkultur* die typischen Merkmale der deutschen Literatur- und Essaysprache, die er sogar als ›Modedummheit‹ bezeichnete (vgl. Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 275). Tucholsky schätzte den Essay als literarische Form nicht, »[v]ersuche, einen Roman zu schreiben – schrieb er – Du vermagst es nicht? Dann versuch es mit einem Theaterstück. Du kannst es nicht? Dann mach eine Aufstellung der Börsebaissen in New York. Versuch, versuch alles. Und wenn es gar nichts geworden ist, dann sag, es sei ein Essay« (Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 276). In einem anderen Artikel *Der neudeutsche Stil* hieß es: »Kaum ein Gedanke wird durchgeführt, ohne dass der gebildete Autor drei andere einschiebt. Alles wird angeschlagen, nichts wird zu Ende gedacht, die ›Komplexe‹ häufen sich, und wie verdeckte Bleikessel werden Begriffe, Personen, Anspielungen herumgereicht« (Tucholsky, Der neudeutsche, 1967, S. 401f). Tucholsky bemerkt weiter: »Die Redlichkeit des alten Schopenhauer scheint bei den Deutschen nichts gefruchtet zu haben. Jeder Satz in den beiden Kapiteln *Über Schriftstellerei und Stil* und *Über Sprache und Worte* gilt noch heute und sollte, Wort für Wort, den Essay-

isten hinter die Ohren geschrieben werden, es wäre das einzig Lesbare an ihnen. *Den deutschen Schriftstellern würde durchgängig die Einsicht zustatten kommen, dass man zwar, wo möglich, denken soll wie ein großer Geist, hingegen die selbe Sprache reden wie jeder Andere. Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge: aber sie machen es umgekehrt*« (Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 270). Tucholskys Meinung nach haben die deutschen Essayisten »an Nietzsche nicht gelernt, gut deutsch zu schreiben. Er war ein wunderbarer Bergsteiger; nur hatte er einen leicht lächerlichen, bunt angestrichenen Bergstock. Sie bleiben in der Ebene. Aber den Bergstock haben sie übernommen« (Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 271f). Tucholsky polemisiert gegen *Die Essayisten* vor allem wegen ihres unkritisches Verhältnisses zur Sprache – »Es hat sich bei jeden Schriftstellern, die nie aliquid, sondern immer de aliqua re schreiben, ein Stil herausgebildet, den zu untersuchen lohnt. So wie es, nach Goethe, Gedichte gibt, in denen die Sprache allein dichtet, so gibt es Essays, die ohne Dazutun des Autors aus der Schreibmaschine trudeln. Jenes alte gute Wort darf auch hier angewandt werden: der Essaystil ist der Mißbrauch einer zu diesem Zweck erfundenen Terminologie. Es ist eine ganze Industrie, die sich da aufgetan hat, und sie hat viele Fabrikanten« (Tucholsky, Die Essayisten, 1978, S. 269f). Die Anerkennung Tucholskys verdient der Schriftsteller, der »zu Ende denkt, reinlich denkt, hell und klar denkt, und ein gepflegtes, durch alle Regeln der Grammatik mühelos schlüpfendes Deutsch schreibt« (Tucholsky, Schwarz, 1967, S. 49).

Kurt Tucholsky war ein der Sprachkritik verpflichteter Aufklärer (vgl. Killy, Literaturlexikon, 1991, S. 451), der in seinem literarischen Leben viele Rollen kreiert und gespielt hat. Sein Werk »präsentiert sich als Kaleidoskop der kleinen literarischen und journalistischen Formen. Vom politischen Tagesgedicht bis hin zur Gerichtsreportage, vom Kabarettsong bis zur Buchkritik, vom soziologischen Essay bis zum sentimentalen Chanson, vom Liebesgedicht über die Theater- und Kleinkunstkritik bis zum politischen Leitartikel hat Tucholsky mit seinem Gesamtwerk die Palette der Möglichkeiten des politisch-literarischen Journalismus voll ausgeschöpft« (Killy, Literaturlexikon, 1991, S. 451). Seine Texte, die ihre anthropologischen und publizistischen Grenzen reflektieren (vgl. Killy, Literaturlexikon, 1991, S. 451), zeigen Tucholsky als einen »liebenswerten Humoristen oder aggressiven Polemiker, Humanisten oder Vaterlandsverräter, Melancholiker oder Spaßmacher, verhinderten

Klassenkämpfer oder handlungsunfähigen Intellektuellen« (Schönert, Rollenbewusstsein, 1986, S. 49).

Literatur

Ackermann, I. (Hrsg.), *Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*, München 1981. Zit.: Ackermann, Kurt, 1981

Austermann, A., *Kurt Tucholsky. Der Journalist und sein Publikum*, München 1985. Zit.: Austermann, Tucholsky, 1985

Becker, S., Maack, U. (Hrsg.), *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk.* Darmstadt 2002. Zit.: Becker/Maack, Kurt, 2002

Becker, H., *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys ›Deutschland, Deutschland über alles‹*, Bonn 1978. Zit.: Becker, Mit, 1978

Bemmann, H., *In mein' Vereinbin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, Berlin 1989. Zit.: Bemmann, Verein, 1989

Hepp, M., *»›Jede Zeit hat den Satiriker, den sie verdient‹ oder: Kurt Tucholsky und die beleidigte Reichswehr«*, in: *Schriften der Erich Mühsam Gesellschaft: Heft 14. Allein mit dem Wort: Erich Mühsam, Carl von Ossietzky, Kurt Tucholsky. Schriftstellerprozesse in der Weimarer Republik*, Lübeck 2003, S. 70–94. Zit.: Hepp, Zeit, 2003

Hepp, M., *Kurt Tucholsky*, Hamburg 1998. Zit.: Hepp, Kurt, 1998

Hierholzer, M., *Kurt Tucholsky 1890–1935. Aspekte seiner Person und seines Werks*, Bonn 1990. Zit.: Hierholzer, Tucholsky, 1990

Hinderer, W. (Hrsg.), *Literarische Profile. Deutsche Dichter von Grimmelshausen bis Brecht*, Athenäum 1982. Zit.: Hinderer, Literarische, 1982

Honsza, N., *Kurt Tucholsky: Szlachetny pacyfista*, Breslau 1984. Zit.: Honsza, Kurt, 1984

Honsza, N., *Podróże literackie. Pomosty kulturowe. Niemcy – Austria – Szwajcaria*, Breslau 2004. Zit.: Honsza, Podróże, 2004

Kantorowicz, A., *Deutsche Schicksale*, Berlin 1949. Zit.: Kantorowicz, Deutsche, 1949

Killy, W. (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache,* Bd. 11, Gütersloh-München 1991. Zit.: Killy, Literaturlexikon, 1991

Mörchen, H., *Schriftsteller in der Massengesellschaft. Zur politischen Essayistik und Publizistik Heinrich und Thomas Manns, Kurt Tucholskys und Ernst Jüngers während der Zwanziger Jahre*, Stuttgart 1973. Zit.: Mörchen, Schriftsteller, 1973

Müller, H.-H., *»›Im Grünen fings an und endete blutigrot‹. Kurt Tucholsky: Porträt eines vielseitigen Schriftstellers«*, in: W. Hinderer (Hrsg.): *Literarische Profile.*

Deutsche Dichter von Grimmelshausen bis Brecht, Königstein 1982, S. 338–351. Zit.: Müller, Im Grünen, 1982

Prescher, H., *»Klagerufe und Prophezeitungen. Kurt Tucholsky als politischer Publizist«*, in: H.L. Arnold (Hrsg.): *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München 1976, S. 24–34. Zit.: Prescher, Klagerufe, 1976

Prescher, H., *Köpfe des 20. Jahrhunderts. Kurt Tucholsky*, Berlin 1986. Zit.: Prescher, Köpfe, 1986

Riedel, Th., *Zu: Kurt Tucholsky – Die Zeit schreit nach Satire*, Norderstedt 2001. Zit.: Riedel, Tucholsky 2001

Schulz, K.P., *Kurt Tucholsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1992. Zit. Schulz, Kurt, 1992

Skolud, M., *Kurt Tucholskys Wendriner Texte – Literarische Vorbilder sowie Wirkung und Funktion der Satire und des Dialekts*, Norderstedt 2004. Zit.: Skolud, Texte, 2004

Tucholsky, K., *Ausgewählte Briefe 1913–1935*, Hamburg 1962. Zit.: Tucholsky, Ausgewählte, 1962

Tucholsky, K., *Briefe aus dem Schweigen 1932–1935*, Reinbek 1977. Zit.: Tucholsky, Briefe, 1977

Tucholsky, K., *Deutschland, Deutschland über alles*, Berlin 1980. Zit.: Tucholsky, Deutschland, 1980

Tucholsky, K., *»Der neudeutsche Stil«*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. II, Hamburg 1967. Zit.: Tucholsky, Der neudeutsche, Bd. II, 1967

Tucholsky, K., *»Die hochtrabenden Fremdwörter«*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. III, Hamburg 1967. Zit.: Tucholsky, Die hochtrabenden, Bd. III, 1967

Tucholsky, K., *Drei Minuten Gehör*, Reinbek 1968. Zit.: Tucholsky, Drei, 1968

Tucholsky, K., *Ein Pyrenäenbuch. Auswahl 1920 bis 1923*, Berlin 1976. Zit.: Tucholsky, Pyrenäenbuch, 1976

Tucholsky, K., *Gesammelte Werke*, 3 Bde., Reinbek 1967. Zit.: Tucholsky, Gesammelte, 1967

Tucholsky, K., *»Interessieren Sie sich für Kunst?«*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. II, Hamburg 1967. Zit.: Tucholsky, Interessieren, Bd. II, 1967

Tucholsky, K.: *Mit 5 PS durch die Literatur*, Berlin-Weimar 1978. Zit.: Tucholsky, Mit, 1978

Tucholsky, K., *Mit 5 PS. Auswahl 1924 bis 1925*, Berlin 1973. Zit.: Tucholsky, Mit, 1973

Tucholsky, K., *»Politische Satire?«*, in: ders., *Rheinsberg. Der Zeitsparer. Fromme Gesänge. Träumereien an preußischen Kaminen. Auswahl 1907 bis 1919*, Berlin 1976, S. 75–78. Zit.: Tucholsky, Politische, 1976

Tucholsky, K., *Rheinsberg. Der Zeitsparer. Fromme Gesänge. Träumereien an preußischen Kaminen. Auswahl 1907 bis 1919*, Berlin 1976. Zit.: Tucholsky, Rheinsberg, 1976

Tucholsky, K., *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*, in: *Tucholsky von Rheinsberg bis Gripsholm*, Berlin 1965. Zit.: Tucholsky, Rheinsberg, 1965

Tucholsky, K., *»Schriftsteller«*, in: ders., *Ein Pyrenäenbuch. Auswahl 1920 bis 1923*, Berlin 1976, S. 266–272. Zit.: Tucholsky, Schriftsteller, 1976.

Tucholsky, Kurt: *Schwarz auf weiß,* in: *Gesammelte Werke*. Bd. III, Hamburg 1967. Zit.: Tucholsky, Schwarz, Bd. II, 1967

Tucholsky, K., *»Tollers Publikum«*, in: ders., *Mit 5 PS durch die Literatur*, Berlin-Weimar 1978, S. 205–209. Zit.: Tucholsky, Tollers, 1978

Tucholsky, K., *»Was darf die Satire?«*, in: ders., *Rheinsberg, Der Zeitsparer, Fromme Gesänge, Träumereien an preußischen Kaminen, Auswahl 1907 bis 1919*, Berlin 1976, S. 390–393. Zit.: Tucholsky, Was, 1976

Tucholsky, K., *Wenn die Igel in der Abendstunde. Gedichte, Lieder und Chansons*, Reinbek 1985. Zit.: Tucholsky, Wenn, 1985

Tucholsky, K., *Zamek Gripsholm*, Warschau1985. Zit.: Tucholsky, Zamek, 1985

Unterwegs (aber ein Tagebuch später): Schriftstellerische Autologisierung in der Reiselustprosa[1] von Andrzej Stasiuk

Marcin Cieński

Andrzej Stasiuk gehört zu den wichtigsten europäischen Gegenwartsschriftstellern. Seine Schaffenssprache ist Polnisch, seine kulturelle Erfahrung wurzelt ebenfalls im Polnischen. Doch seine Lust zu reisen und Grenzen zu überschreiten, sein Interesse am Lokalen oder Peripheren, die Betonung des Vergänglichen, Chaotischen, Veränderlichen lassen ihn zu einem europäischen Homme de Lettres werden. Gleichzeitig konzediert er in der europäischen Tradition dem Singulären und Einmaligen den Stellenwert des Fundamentalen, fragt nach der Rolle und Funktion des Bösen, nach der Menschlichkeit, den Nationen, der Geschichte, dem Stoff, aus dem die Identität ist. Hierbei ist er sich der Aufgaben bewusst, die man als Schriftsteller auferlegt bekommt, er reflektiert über sich selbst als Literaten – sein Buch *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* (1998, dt. Wie ich Schriftsteller wurde: Versuch einer intellektuellen Autobiographie, übersetzt von Olaf Kühl, 2001) sowie seine zahlreichen Interviews, Feuilletons und Essays liefern einen Nachweis dafür. Zugleich vermag er bezeichnenderweise zur Schriftstellerrolle im Allgemeinen und zu sich selbst als Schriftsteller im Besonderen ironisch auf Distanz zu gehen. Diese Distanz hindert ihn allerdings nicht daran, Grundfragen zu erörtern und über das Wesen der Dinge zu sinnieren.

Als Erkennungszeichen seines Schaffens sind zwei sich verzahnende, miteinander koexistierende, vom Autor meisterhaft ineinander gewobene Tendenzen zu nennen, die den dargestellten Welten seine Erfahrung (in Verbindung mit Nachahmungstendenzen) und/oder seine Subjektivität

1 »Ich nehme an, dass die Reiselustprosa die Reiseprosa plus einem Reflexionsüberschuss ist, dass es sich hier um ein ›Post-Babadag-Schaffen‹ handelt« (so der Literaturkritiker D. Nowacki im Gespräch mit Robert Ostaszewski in der Tageszeitung »Gazeta Wyborcza«: http://wyborcza.pl/1,75475,6106223,Kogo_obchodzi_polska_literatura_.html#ixzz1LkenJXfJ. Der Begriff »Reiselustprosa« stammt aus dem Roman *Spis cudzołożnic* (1993, Verzeichnis der Ehebrecherinnen) von J. Pilch).

(zumeist in Form autobiografischer Tendenzen) aufprägen. Infolgedessen treten in seinen literarischen Texten und seinen literaturbezogenen Äußerungen fast schon permanent verschiedene Stilisierungsmechanismen, autokreative Aktivitäten, Spiele mit dem Leser, in Erscheinung, insbesondere mit solchen, die gern auf wertende Simplifizierungen und Stereotype zurückgreifen, um einer intellektuellen Durchdringung der Lektüre auszuweichen. An dieser Stelle sei als Verdeutlichung des erwähnten »Spieltriebs« des Autors ein Ausschnitt aus seinem Gespräch mit dem befreundeten Literaturprofessor und -kritiker Stanisław Bereś zitiert:

> Bereś: »Andrzej, ich stelle die Tatsache, dass es das Böse gibt und dass es ein großes Problem für die Welt darstellt, gar nicht erst in Abrede. Nur dass es lediglich kaum mehr als einen von hundert Menschen beschäftigt. Daher frage ich: Warum bist gerade du einer von diesen hundert?«
>
> Stasiuk: »Ich weiß es nicht. Ich weiß es wirklich nicht.«
>
> Bereś: »Wer sonst soll denn das bitte schön wissen, wer nicht ein Schriftsteller, der Autodiagnosen durchführt?«
>
> Stasiuk: »Ich führe doch keine Autodiagnosen durch.«
>
> Bereś: »Du schreibst doch mit deiner Leber und untersuchst sie gleichzeitig, oder?«
>
> Stasiuk: »Wie kommst du denn darauf… Der Leber führe ich nur Alkohol zu (lacht). Darüber können wir uns ebenfalls unterhalten.«
>
> Bereś: »Von mir aus…«
>
> Stasiuk: »Jedes Mal gewinne ich von dem, was ich schreibe, viel Abstand. Die zu Papier gebrachten Worte schneide ich mir nicht aus dem Herzen heraus. Wie schon gesagt, habe ich eine poetische Einstellung der Sprache gegenüber. ›Poetisch‹ im Sinne von ›handwerklich‹ (lacht).«[2]

Das Gespräch hat zwar bereits 1996 stattgefunden, doch die späteren Metamorphosen der Schreibkunst von Stasiuk bestätigen vollends seine darin erwähnten Selbstbeobachtungen und -erklärungen.

Als Konsequenz von Stasiuks spezifischem Individualismus manifestieren sich in seinem Schaffen und seinem autologischen Verhalten ein provokatorischer Impetus, ein Denken gegen den Strom, intendierte

2 S. Bereś, *Historia literatury polskiej w rozmowach XX-XXI wiek* [Geschichte der polnischen Literatur in Gesprächen 20. und 21. Jh.], Warschau 2002, S. 430.

Suche nach Andersartigkeit. Solche Aktionen werden aber nicht ins Gewand intellektueller Reflexion gekleidet, sondern kommen infolge der Hervorhebung des Werts der Erfahrung zum Vorschein, die man mal den Protagonisten, mal dem Ichsubjekt zuschreibt, das für den Lesergebrauch mit Andrzej Stasiuk identifiziert wird. Selbstverständlich begegnet man in Stasiuks (essayistischer) Prosa des Öfteren der Reflexion, womit dem Wesen dieser Gattung Rechnung getragen wird, doch sie nimmt keineswegs die Gestalt eines »Traktats« an, sondern fungiert als »verwurzeltes Denken«, zumeist eben in der Erfahrung, selbst wenn Bezüge zu philosophischen oder literarischen Werken hergestellt werden. Einen Sonderfall dieser »Verwurzelung« stellt die Bezugnahme auf die Fotografie dar, die interessanter ist, wenn die Bilder vom Autor (oder einem Mitreisenden) selbst stammen und einen integralen Bestandteil des Buches bilden.

Von großer Relevanz im Werk von Andrzej Stasiuk ist die »Europäität«. Doch es liegt ihm fern, sie im Rahmen abstrakter Kategorien zu bestimmen, Definitionen zu formulieren oder Traktate abzufassen. Den oben genannten Eigenschaften von Stasiuks Reflexion zufolge widmet er sich vielmehr dem »anfassbaren«, »greifbaren«, »erfahrenen«, am besten unmittelbar, persönlich »erlebten« Europa. Doch dies bedeutet keineswegs das Ausschließen einer historischen Perspektive, sondern deren Konkretisierung, die Extraktion der beobachteten Menschen, Landschaften und der in ihnen hinterlassenen (vergangenen und vergehenden) Spuren unter Zuhilfenahme eines Personalfilters, die Projektion der Autorenperspektive auf die europäische Wirklichkeit und deren Einbindung als Komponente in die – kreierte – Autobiografie. Die »Internalisierung der Europäität« bezeugt unmissverständlich sein gemeinsam mit Jurij Andruchowytsch verfasstes Buch *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* (dt. Mein Europa, 2004). Stasiuks Reflexion weist große Entfernung vom politologischen oder »europakundlichen« Ansatz auf, zumal sich in ihr – ähnlich wie im Großteil seiner Prosa – Emotionalität und (erkennbare und vom Autor selbst betonte) Neigung zur Wahrnehmung und Wiedergabe von Bildern des Untergangs, der Vermischung, des Zerfalls, des Chaos, des Überdrusses, der Erschöpfung vorfinden.

Aus diesem Grund dürfte Stasiuk der Persistenz und Permanenz der westeuropäischen Kultur wohl kaum Interesse entgegenbringen, sondern sich auf die Instabilität, Momenthaftigkeit und Unfertigkeit von Mit-

teleuropa oder dem Balkan konzentrieren, die ja mit dem Fortbestand der Orte/Länder/Staaten seit Jahrhunderten zusammenhängt. Es ist ein unbeständiges Bestehen, weil es mehrmals Umformungen erfahren hat, weil dies zumeist einer Existenz unter der Knute oder zumindest unter der Kontrolle eines Imperiums gleichgekommen ist. Diese geschichtliche Perseveranz im Aussetzungszustand kollidiert heutzutage mit der Modernität, dem zivilisatorischen Wandel, der Globalisierung, und die Folgen dieser »Karambolage« fächern sich auf und sind zugleich unvorhersagbar. Daher oktroyiert Stasiuk dem erlebten Europa so gern den Filter seiner persönlichen Erfahrung und nicht etwa einer historischen Perspektive auf (obgleich er auf sie nicht gänzlich verzichtet – allerdings geschieht dies nicht im gelehrten oder Reise-, sondern im Reflexionsdiskurs). Sein Mitteleuropa erwächst aus dem Reisen, sein Balkan soll kein Konstrukt, keine Erfindung sein (um mal das Buch von Maria Todorova[3] zurate zu ziehen), sondern das Erfahrene (zugegeben mal naiv, mal unter dem Gesichtspunkt der Literatur, mal mittels Phantasmen, aber immer mit eigenen Augen). Es ist seine (schriftstellerische) Wirklichkeit. Ein solcher Eindruck soll jedenfalls erweckt werden – diesem Zweck dienen die Kreationsmechanismen. Diesem Ziel untergeordnet ist auch der wichtigste von ihnen – die Autologisierung des Autors, der als Instrument oder Medium der Übermittlung jener europäischen, mitteleuropäischen, balkanischen Erfahrung agiert.

Zum Gegenstand weiterer Überlegungen werden ebendiese autologisierenden Mechanismen und Strategien gemacht. Unter ihnen verdienen Stasiuks Selbsteinführung als Erzähler, was mit den Autostilisierungsmechanismen und der Verwischung der Grenzen zwischen dem »Realen« und dem »Textlichen« einhergeht, und die Einbindung der Schaffenswirklichkeit ins literarische Werk, also die Fiktionalisierung und die Autologisierung, besondere Aufmerksamkeit. Als Anschauungsmaterial liegen hier drei Sammlungen von Reiseessays vor: *Jadąc do Babadag* (2004, dt. Unterwegs nach Babadag, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, 2005), *Fado* (2006, dt. Fado: Reiseskizzen, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, 2008) und *Dziennik pisany później [z fotografiami Dariusza Pawelca]* (2005, Das Tagebuch, später geschrieben [mit Begleitfotos von Dariusz Pawelec], deutsche Übersetzung in

3 M. Todorova, *Die Erfindung des Balkans*, aus dem Englischen von Uli Twelker, Darmstadt 1999.

Vorbereitung). Gemeinsam für sie alle sind Bezüge auf die Reisen des Autors/Erzählers/Protagonisten, dessen »Eigenschaftspool« ihn als den 1960 geborenen polnischen Schriftsteller Andrzej Stasiuk identifizieren lässt. Erwähnt sei zum einen, dass er im südlichen Polen, im grenznahen Gebiet lebt, so dass er sich schnell und einfach ins mitteleuropäische Ausland begeben kann, und eine relativ kurze Reise führt ihn gleich auf die Balkanhalbinsel. Zum anderen gilt es zu akzentuieren, dass eine der signifikantesten Komponenten in Stasiuks gesamtem Werk »unterwegs sein« ist, was man wortwörtlich als Mobilität, Ortswechselaktivität der Protagonisten und (gerade in der Reiselustprosa) des subjektiven Ich-Autors aufzufassen hat.

In den Büchern, auf die im Folgenden eingegangen wird, scheint die Autothematisierungssituation besonders beachtenswert und auch für die polnische Gegenwartsprosa charakteristisch zu sein. Die Kreation des schreibenden Subjekts erfolgt hier in Werken mit absichtlich verwischter Gattungsspezifik, die zwischen der Reiseprosa (Tagebuch, Reportage), dem Reiseessay und dem (politischen, historischen) Essay oszillieren und sich einige Konventionen des Gegenwartsromans zu eigen machen. Jedes einzelne der genannten Genres eröffnet schon identifikatorische und definitorische Probleme, und ein Cocktail aus unterschiedlichen Gattungsmodellen multipliziert die Schwierigkeiten und verkompliziert die Lage.[4]

Die Grundfrage muss das Literarische betreffen: Lassen sich die herangezogenen Werke von Stasiuk als literarische, also fiktionale Texte klassifizieren und darauf aufbauend entsprechende Lesestrategien zum Einsatz bringen, die großangelegte Imaginationsaktivitäten erlauben, die wiederum den Leser des Rechts berauben, die Realitätsnähe der dargestellten Welt und der im Text geschilderten Begebenheiten zu verifizieren? Geht man aber davon aus, dass Stasiuks Werke nichtliterarisch, also nichtfiktional sind, dann bekommt der Leser sozusagen den Auftrag erteilt, den Autor für alle Ungenauigkeiten, Fehler und Inkorrektheiten bei der Umsetzung des »autobiografischen Pakts« (im Sinne von Ph. Lejeune) zur Rechenschaft zu ziehen, da er ihm vertrauen darf, von ihm

4 Zur einschlägigen, grundlegenden und scharfsichtigen Penetration dieser Lage in der polnischen Prosa vgl. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* [Das autobiografische Dreieck. Testimonium, Geständnis und Herausforderung], Krakau 2000. Selbstverständlich ähnelt die Situation der polnischen Prosa weitgehend den nach 1950 in der europäischen und Weltliteratur diagnostizierbaren Phänomenen.

Bescheinigung erwarten darf, dass das Geschilderte tatsächlich stattgefunden und der Schreibende dabei alle Sorgfalt habe walten lassen, das Dargestellte möglichst realitätsnah zu gestalten.

Gegenwärtig begegnet man einer viel komplizierteren Situation als zu Beginn der gegenseitigen Vermischung und Durchdringung der Literatur- und Reisekonventionen im Roman des 18. Jahrhunderts. Damals vermochte eine einmalige Entscheidung den Weg für die gesamte Lektüre der Abenteuer von Robinson Crusoe oder Gulliver zu bahnen. Es hat den Anschein, als versuche die Gegenwartsprosa den Leser unentwegt dazu zu überreden, die aus den beiden Lesestrategien resultierenden Möglichkeiten miteinander zu konfrontieren, wobei die eine die andere nicht ausschließt, sondern sie zusätzlich erhellt, vervollständigt und nicht zuletzt bewirkt, dass der Text mit einer Variabilität (nicht definitiver) Möglichkeiten opalesziert. In der analysierten Prosa von Stasiuk fungieren als eigenartige Schlüssel zu den beiden Ordnungen (Fiktion und Nichtfiktion) »Erinnerung« und »Karte«, um eine Metapher zu nutzen. Sie beide sind Eigentum und Eigenschaft des Ich-Subjekts.

Doch der Erinnerungsbereich kommt ohne Beweise aus und fußt auf dem Vertrauen darin, was der Erzähler bietet, und auf seinen Entscheidungen, die er trifft, um das Erinnerte vorzuführen:

> »Das war Albanien: nicht weit weg von hier grasten noch Schafherden, Esel trugen auf ihrem Rücken Menschen und Waren, Häuser hatten ihre Formen seit Jahrhunderten unverändert behalten, und hier herrschte architektonischer Modernismus, funktionierten Klimaanlagen und Mikrowellengeräte – alles erworben mit dem Gastarbeiter- oder Mafiageld. Schließlich stieß ich auf ein geöffnetes Geschäft. In seinem Inneren saß eine Frau. Sie hatte keine Lust aufzustehen. Ich nahm also die Waren von den Regalen und legte sie auf dem Ladentisch ab. An diesem Abend betrank ich mich mit dem Wein am Lagerfeuer. Soweit das Auge reichte, gab es keine Lichter. Ich lag auf dem Rücken, beobachtete den Himmel über mir und lauschte dem Meer. Am Morgen kam ein Wind auf und riss das Zelt aus seiner Verankerung und trug es davon. Der Wellengang wurde höher und schwerer, so dass man den Eindruck hatte, als würde er die Erde erschüttern.« (Dziennik, S. 114)

Obwohl er sich evident dem »Erinnerten« unterordnet, offenbart der zitierte Abschnitt zwei Strategien des »Erinnerungsmanagements«. Die erste (bereits im ersten Satz sichtbar werdende) Strategie besteht darin, nach einer Synthese, der Vorführung eines Gesamtbildes zu streben, das in diesem Fall stark generalisiert wirkt. Dieser auf Kontrast und Parado-

xon fußende Ausschnitt der albanischen Wirklichkeit ist in individueller Hinsicht nicht verifizierbar: Man weiß nicht, ob die Erzählerschilderung tatsächlich für diese konkrete Landschaft zutrifft. Die Einführungsworte »Das war Albanien« erlaubt es, die leserseitigen Verifizierungsmechanismen in Gang zu setzen, das vom Autor kreierte Bild und das (eventuelle) Albanienwissen des Lesers vergleichend nebeneinanderzustellen, zu diskutieren und Gegenreden zu führen. Dennoch wird – muss – es eine Konfrontation mit Stasiuks »erinnertem« Bild sein, das vom Autor zwar sanktioniert ist, das aber den Status eines Allgemeinurteils vermissen lässt, mit Ausnahme von dem seiner »essayistischen Zuständigkeit«. Dann stellt die Erinnerung das Instrument der schriftstellerischen Reflexion, der Intellektualisierung des Dargestellten dar, das allerdings gleichzeitig den Leser zum Positionsbezug bei einer Frage drängt, die bereits über das »Fiktionsniveau« hinausgeht und das Bild und Wissen von einem konkreten Land, hier Albanien, betrifft.

Die andere Strategie, die im übrigen Teil des Zitierten dominiert, verfolgt das Ziel, den Leser um die Möglichkeit zu bringen, mit dem Erzählten in Diskurs zu treten. Der Erzähler allein entscheidet darüber, was zutage gefördert wird: Auf diese Weise reißt er die Gewalt über die erinnerte Zeit an sich und macht sich zur Protagonisten-Figur und zum Protagonisten-Selbstporträt, vollzieht also den Akt der Autokreation. Im angeführten Textausschnitt konkretisieren sich nicht nur die Erinnerungen an einen Abend in Albanien, sondern es wird deutlich auf die (kulturelle und literarische) Topik Bezug genommen, die die Darstellungsweise bestimmt und infolgedessen dem Subjekt konkrete Eigenschaften und Werte zuordnen lässt. Zur topischen Ordnung, die zwischen den Zeilen des Berichts gelesen werden kann, gehören folgende Bilder: Wanderer, der sich unterwegs verliert; Wanderer, dessen Einsamkeit im Umgang mit der ihn umgebenden Natur unterstrichen wird; Zivilisationsflucht; Macht der Natur, die Respekt und Demut einfordert.

Für den autologischen Akt ist die Vorstellung eines am Lagerfeuer Wein trinkenden Wanderers von besonderer Relevanz. Sie gehört sowohl zur Topik der Erhabenheit (Mensch am Lagerfeuer angesichts der rätselhaften Natur, der im Weintrinken die Flucht vor der existenziellen Angst sucht) als auch dem popkulturell Imaginierten (ein heldenhafter »echter Kerl« leistet den Naturkräften Widerstand und trinkt gegen die ganze Welt an). Beide Perspektiven verflechten sich bei der Lektüre miteinander. Das Erinnerte wird durch die kulturbedingte Darstellungsweise ge-

filtert, so dass sich die vermeintliche »Reportage« im Effekt als Literatur entpuppt, die einschließlich der Ich-Figur des Stasiuk-Erzählers durch rasch alternierende Tricks generiert wird, die von verschiedenen Gattungsordnungen herrühren. Diese Vorgehensweise hybridisiert explizite den Text, entzieht dem Leser jede Grundlage für die Formulierung eindeutiger Bewertungskriterien und treibt mit ihm ein – verführerisches – Spiel als Stasiuk/Autor, der sein Selbstbildnis mittels literarischer Methoden erschafft, die auf die Erinnerung zurückgreifen.

Die nichtfiktionale Ordnung wiederum hängt in Stasiuks Reiselustprosa mit der »Karte« zusammen. Ich bediene mich dieser Bezeichnung als Metapher, die verschiedene materielle Zeugnisse umfasst, über die der Autor in seiner Reiselustprosa berichtet. Ihre Erinnerung soll beim Leser die Überzeugung auslösen, dass er es hier mit einem Reisedokument zu tun hat, das die Wirklichkeit nachahmt, dass der Berichtende all das Berichtete am eigenen Leibe erfahren habe, dass er es jederzeit ohne jeden Zweifel beweisen könne. Unter diesen Zeugnissen befinden sich etwa verschiedenartige Andenken, die Stasiuk mehrmals zur Sprache bringt. Etwa das Erkennungszeichen eines jeden Reisenden – sein Pass, dessen Erwähnung den langen Essay im Band *Unterwegs nach Babadag* einleitet. Stasiuk schreibt, dass er innerhalb von sieben Jahren 167 Stempel gesammelt habe, obwohl es – wie er anmerkt – eigentlich noch mehr hätten sein sollen. Die Geschichte kommt über die Erwähnung der nicht in den Pass gedrückten Grenz- oder Zollstempel und der Verhalten der Beamten, die sie in ihn gedrückt oder eben nicht gedrückt haben, in Gang. Über dieses Thema gelangt sie dann zur Reflexion über die Grenzen, die sie überschreitenden (oder eben nicht überschreitenden) Menschen und entfaltet sich mäandrisch, gemäß der Natur des Essays.

Andere Zeugnisse, an denen der Erzähler großes (ästhetisches und erinnerungsmäßiges) Gefallen findet, sind Banknoten, deren Wechsel in den einzelnen Ländern dem Rhythmus der (Wirtschafts-)Geschichte folgt und die auf der symbolischen Ebene die Diversität der staatlichen Wirklichkeit von Mitteleuropa verdeutlichen. Die Scheine – wie im Essay in *Fado* – erzählen fast schon die Geschichte der Identitätsbildung in diesem Teil unseres Kontinents nach, und zwar als Gegensatz zu dem großen, »echten« Europa, das Stasiuk nicht mag und nicht akzeptiert, da er es – so wie im Essay *Mein Europa* – nicht versteht und sich wohl auch kaum Mühe gibt, es wirklich zu begreifen. Dies zumindest ist in den hier untersuchten Sammlungen nachzulesen. Sonst würde die nar-

ratorische Gegenüberstellung der beiden Europa-Teile mit demselben Namen sofort in die Bedeutungslosigkeit abgleiten und Stasiuk damit seinen Hauptanhalts- und -bezugspunkt verlieren.

Die Karten bilden also ein Instrumentarium, das sich in dem europäischen Raum orientieren hilft, und »zertifizieren« – zugleich – die zu jener Zeit in dieser Hinsicht unternommenen Versuche, bezeugen das Wandern, das Reisen, das Umherirren, das Mäandern, das hartnäckige Streben zum Ziel, das Verlieren und Wiederfinden der Route, also all das, was die Erfahrung eines Reisenden ausmachen sollte. Stasiuk bietet dem Leser etliche Mal ein solches Autoporträt, spricht von seinen Karten, von seinem Herumtreiben und dem Finden seines Platzes auf der Karte und in der durch diese Karte beschriebenen Wirklichkeit (die allerdings nicht immer im topographischen Sinne präzise ist). Den Essay in *Fado* widmet er der über hundert Jahre alten *Neuen Verkehrskarte von Österreich-Ungarn*, einen anderen (*Unterwegs nach Babadag*) stellt er in den Dienst der Reflexion über die genaueste Karte, die er je besessen hat: die slowakische 200.000-Karte, die während seiner Reisen immer mehr zerknittert wird.

Die Karte und das Auto koalieren häufig beim Aufbau des Bildes von Reise-Unsicherheit, von auf den Wanderer wartenden Überraschungen.

> »In Budapest muss man die Einfahrt auf M6 finden, was relativ schwierig ist, da die Stadt nur über einen Teil der Umgehungsstraße verfügt. […] Zur Linken schimmert ab und zu die Donau auf. Ich hingegen irre oft umher und finde den Weg zufällig. Dann wird's einfacher.« (Dziennik, S. 101).

Der Erzähler strebt nach Glaubwürdigkeit, und zwar durch die Wegsuche, durch die Geschichten über die zurückgelegten Strecken, über Orte, die er aufgesucht hat, und durch das Umherirren und die Erwähnung von Zufall, der ihn nicht immer dort hinkommen lasse, wo er will. Zeugen und Zeugnisse sind hier Gegenstände und Karten. Indem er sich ihrer bedient, gibt der Erzähler nicht nur den Raum wieder, sondern versichert dem Leser seinen Status als Sucher, Wanderer, Entdecker. Sie erleichtern es dem Rezipienten, seine Geschichte als Wahrheit anzuerkennen: Ihr Wahrheitsgehalt lasse sich doch jederzeit problemlos mit einer Karte in der Hand überprüfen, wie die Reiseroute über Ungarn, die Slowakei und gar Albanien verlaufen ist, wie man durch »mein Europa« reist, das das von Stasiuk erfahrene Mitteleuropa ist (das zu erfinden und zu beschreiben schon viele versucht haben und noch viele

versuchen werden). Stasiuk benötigt hierbei jedoch einen autokreativen Akt, die Konzentration der Leseraufmerksamkeit auf den Berichtenden, das »reiselustige Ich«.

Der Titel des neuesten Bandes von Stasiuks Reiselustprosa ist hier bezeichnend, denn er enthüllt – vermeintlich auf Eigeninitiative des Schriftstellers fast schon provokant – die Präsenz der Autokreation. Das (Reise-)Tagebuch schreibt sich parallel zum Reisefortschritt, indem es zumeist die Daten markiert und sich am Gang der Ereignisse festhält, was jeden Schritt des Reisenden registriert, ohne dass die Möglichkeit besteht, über die autokreativen Strategien nachzudenken. Ein Tagebuch, das erst im Nachhinein die Welt erblickt, setzt zwangsläufig eine solche Autokreation voraus. Stasiuk mixt demnach die Ordnungen verschiedener Gattungen und Chronologien, die Ordnung der Reise, um sich selbst in den Vordergrund zu rücken und seine Fragen nach (Mittel-) Europa und seiner Europareise zu stellen. Die im autokreativen Akt erzeugten Filter verschaffen Zugang zu den Antworten, ja sie soufflieren sie sogar. Es sind aber nicht mehr seine Antworten. Stasiuk hat die Aufgabe der Deutung der erfahrenen Welt übernommen und ein Selbstbild geschaffen, mittels dessen der Leser diese Antworten erhält und akzeptiert – es sei denn, er verfügt über genug Kraft, um zu polemisieren, was schon schwerfällt, denn nur wenige von uns Europa-Reisenden besuchen Babadag, und wenn, dann eher um gleich auf Stasiuks Spuren (oder genauer gesagt seiner textlichen Autokreation) zu wandeln.

Literatur

Bereś, S., *Historia literatury polskiej w rozmowach XX–XXI wiek* [Geschichte der polnischen Literatur in Gesprächen 20. und 21. Jh.], Warszawa 2002

M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* [Das autobiografische Dreieck. Testimonium, Geständnis und Herausforderung], Kraków 2000

Stasiuk, A., *Dziennik pisany później [z fotografiami Dariusza Pawelca]*, Wołowiec 2010, Das Tagebuch, später geschrieben [mit Begleitfotos von Dariusz Pawelec], deutsche Übersetzung in Vorbereitung)

Stasiuk, A., *Fado*, Wołowiec 2006 (dt. Fado*:* Reiseskizzen, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, Frankfurt/M. 2008)

Stasiuk, A., *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004 (dt. Unterwegs nach Babadag, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, Frankfurt/M. 2005)
Stasiuk, A., *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec 1998 (dt. Wie ich Schriftsteller wurde: Versuch einer intellektuellen Autobiographie, aus dem Polnischen von Olaf Kühl, Frankfurt/M. 2001)
Todorova, M., *Die Erfindung des Balkans*, aus dem Englischen von Uli Twelker, Darmstadt 1999

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. habil. Marcin Cieński – Polonist an der Universität Breslau.

Dr. Karsten Dahlmanns – Germanist an der Hochschule für Fremdsprachen in Tschenstochau und der Schlesischen Universität in Sosnowiec.

Dr. Małgorzata Filipowicz – Germanistin an der Universität Warschau.

Prof. Dr. habil. em. Winfried Freund – Germanist an der Universität Paderborn.

Prof. Dr. habil. Katarzyna Grzywka – Germanistin an der Universität Warschau

Dr. Anna Jagłowska – Germanistin an der Universität Warschau.

Prof. Dr. habil. Lech Kolago – Germanist an der Universität Warschau.

Dr. habil. Robert Małecki – Germanist an der Universität Warschau.

Dr. Ewelina Michta – Germanistin an der Universität Warschau.

Dr. Boris Previšić – Germanist an der Universität Basel.

Dr. Špela Virant – Germanistin an der Universität Ljubljana.

Dr. Dominika Wyrzykiewicz – Germanistin an der Universität Warschau.